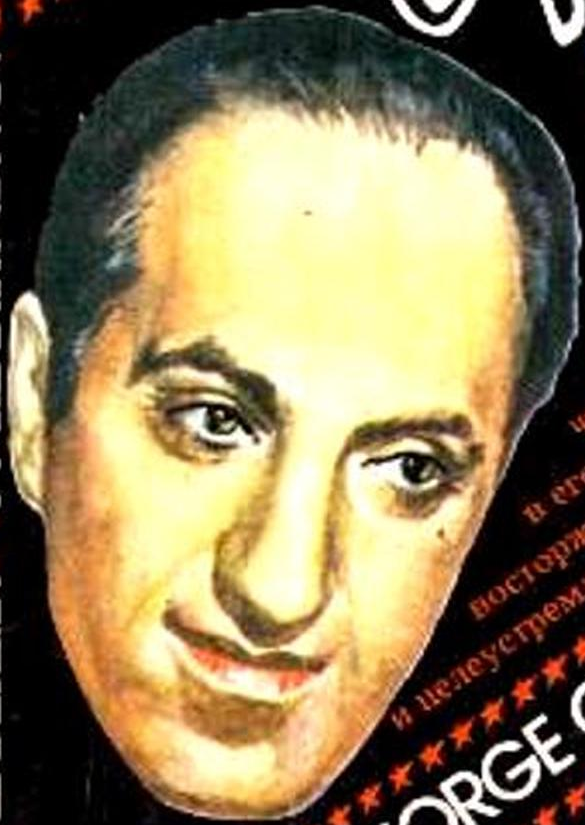
ЗВЕЗДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МИРА

Д. ЮЭН

Джордж Гершвин

ПУТЬ К СЛАВЕ



Было что-то особенное в его открытости... в его бьющей через край энергии, в его заразительной восторженности и целеустремленности...

GEORGE GERSHWIN

ЗВЕЗДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МИРА

Д. ЮЭН

ДЖОРДЖ ГЕРШВИН
ПУТЬ К СЛАВЕ

Москва «Музыка»
1989

ББК 85.313 (3)
Ю 99

George Gershwin:
His Journey to Greatness
by
David Ewen
Greenwood Press, Publishers
Westport, Connecticut

Перевели с английского
О.Г. Пискунов и Т.Л. Гувернюк

Юэн Д.
Ю 99 Джордж Гершвин: Путь к славе / Пер. с англ. – М.: Музыка, 1989. – 287 с. (Звезды мировой музыки).

ISBN 5-7140-0115-X (рус.)
ISBN 0-8371-9663-9 (США)

Книга известного американского музыковеда посвящена жизни и творчеству выдающегося современного композитора Джорджа Гершвина. Приводятся архивные материалы, воспоминания современников. Для широкого круга читателей, любителей музыки и профессионалов.

Ю $\frac{4905000000-337}{026(01)-89}$ КБ 41 № 36–89 ББК 85.313 (3)

ISBN 5-7140-0115-X (рус.)
ISBN 0-8371-9663-9 (США)

©1970 by Prentice-Hall, Inc.
© О.Г. Пискунов,
Т.Л. Гувернюк, 1989 г.
перевод на русский язык, примечания.

Предисловие

Эта книга впервые появилась в 1956 году под названием „Путь к славе: Жизнь и музыка Джорджа Гершвина". Ее восторженно приняли, так как ждали давно. Ни одной сколько-нибудь серьезной биографии композитора не выходило с 1931 года: Гершвин был еще жив, и его лучшие произведения были еще впереди. К 1956 году Гершвин стал выдающимся явлением в музыке. Тогда возникла острая необходимость в авторской точной и подробной книге о нем, и я горд тем, что написать ее доверили мне.

Больше десяти лет эта биография была основной книгой о Гершвине. Ни одну книгу о нем, вышедшую с 1956 года, не цитировали во всем мире так часто, как эту, и ни к одной так часто не обращались позднейшие биографы. Почему это так, пожалуй, лучше всего объяснят слова профессора Уильяма У. Остина, который в своей книге „Музыка в XX веке" охарактеризовал эту биографию как „самое точное жизнеописание", добавив также, что „книги о Гершвине, написанные на других языках, основываются в большинстве своем на книге Юэна".

В 1966 году, когда встал вопрос о переиздании книги, я понял, что настало время существенно ее переработать и дополнить, а так как работа предстояла большая, это должно было быть практически новое издание. С 1956 года авторитет Гершвина в мире необычайно вырос. Поэтому очевидно возникла необходимость включить в книгу главу о судьбе произведений композитора после его смерти. Приведу такой пример: моя книга вышла в свет за несколько месяцев до исторических гастролей американской труппы с оперой „Порги и Бесс" в Советском Союзе. Но едва ли книга о Гершвине может считаться полной, если о событии такой важности не рассказано в ней самым подробнейшим образом. Кроме того, в эту же главу необходимо было включить обширный материал, появившийся после 1956 года, в котором воздавалось должное его гениальному вкладу в музыкальное искусство.

Более того, я понял, что наконец смогу включить в книгу интересные факты и эпизоды его биографии, добавить какие-то существенные детали, тем более что материалы, подтверждающие все это, недоступные в 1956 году, теперь были к моим услугам. К тому же была завершена работа над архивами Гершвина, проделанная Айрой Гершвином совместно с Лоренсом Д. Стюартом. Кое-что из документального материала почерпнуто мною во время приведения в порядок этих архивов задолго до того, как они были готовы и легли в основу книги Эдварда Яблонского и Лоренса Д. Стюарта „Жизнь Гершвина" (The Gershwin Years), вышедшей в 1958 году. Не скрою, отдельные сведения из этой книги, опубликованной Даблдей энд Компани, показались мне настолько ценными и интересными, что я поспешил привести их здесь для того, чтобы дополнить все то, о чем рассказал в первом издании. Но

все-таки наиболее ценной оказалась для меня книга Айры Гершвина „Песни по разным поводам" (Lyrics on Several Occasions, 1959), которая является антологией его стихов, снабженных комментарием, и содержит наряду с некоторыми эпизодами из его биографии интересные рассуждения о ремесле поэта-песенника и собственный его взгляд на свое творчество. Я прочитал книгу Айры за одну ночь, когда гостил у него в Беверли-Хиллз, и горько сожалел о том, что не мог прочитать ее раньше, когда я писал свою первую книгу о Гершвине. Но тогда ее еще не было. А теперь она передо мною. И так как Айра Гершвин предоставил мне полную свободу брать из его книги все, что я сочту необходимым, я существенно обогатил и расширил свои прежние сведения о том, сколько было написано песен и мюзиклов, добавив к этому некоторые интересные эпизоды и наиболее любопытные высказывания.

В работе над новой редакцией рукописи мне также помогли еще несколько книг, вышедших после издания моей первой биографии Гершвина. Одна из них – „Steps in Time"[1] Фрэда Астера (1959) – не только подтвердила достоверность некоторых сведений, почерпнутых мною из других источников, но добавила к моим знаниям несколько совершенно неизвестных мне ранее подробностей. (В 1955 году, собирая материал о Гершвине, я приезжал в Беверли-Хиллз и несколько раз пытался взять у Астера интервью. Однако он был занят на съемках, и увидеть его мне так и не удалось.) В книге Трумэна Капоте „Когда говорят музы" (The Muses Are Heard, 1956) с большой пользой для себя я прочитал подробное, к тому же сделанное рукой очевидца описание гастролей американской труппы с оперой „Порги и Бесс" в Ленинграде, которую сопровождал Капоте. В никогда ранее не издававшемся дневнике Айры Гершвина, который он вел для себя, а не для публикации, дается очень подробное, день за днем, а иногда и час за часом, описание гастролей „Порги и Бесс" в Москве. Когда в 1969 году я приехал в Беверли-Хиллз для работы над новой редакцией своей книги, Айра Гершвин любезно предоставил мне этот дневник, дав мне таким образом возможность узнать о гастролях в Советском Союзе, как говорится, из первых рук. Другим источником столь же достоверной и ценной информации явилась для меня книга Мерла Армитиджа „Джордж Гершвин: Человек и легенда" (George Gershwin: Man and Legend, 1958). Армитидж – импресарио последних концертов Гершвина. При его непосредственном участии на Западном побережье была возобновлена постановка оперы „Порги и Бесс".

Между 1956-м (когда впервые была опубликована моя книга) и 1969-м (когда я работал над ее переизданием) я несколько раз бывал в доме у Айры Гершвина, где, часто засиживаясь далеко за полночь, мы проводили в бесконечных беседах много часов. Разговоры с Айрой, сколь бы случайными они ни казались на первый взгляд, никогда не проходят бесследно для его собеседника. В его неистощимой памяти неожиданно всплывают забавные истории или случаи из жизни. Неко-

[1] В оригинале название имеет двойное значение: „Шаги во времени" и „Степ в ритме". – *Примеч. пер.*

торые из них вдруг припоминаются из-за моего вскользь оброненного замечания по поводу какого-нибудь спектакля, или исполнителя, или прочитанной в газете заметки. Возвращаясь в гостиницу, я всегда тщательно записывал рассказы Айры, будучи твердо уверенным в том, что когда-нибудь, если я продолжу писать о ком-нибудь из братьев, они очень пригодятся. Многие из этих замечательных историй вошли в предлагаемую книгу.

Таким образом, оказалось, что новое издание — это не просто небольшая доработка или незначительные дополнения к моей первой книге. Очень похожая вещь получилась и с четой Гершвинов, когда в 1956 году они решили слегка подновить и модернизировать свой великолепный дом на Риверсайд-драйв, построенный в испанском стиле. Кончилось тем, что они разобрали его весь по частям и начали строить совсем новый дом в стиле неорегентства — дом, который сочетал удобства и роскошь, был воплощением элегантности, тонкого вкуса, комфорта и практичности.

Так же как и они, я собирался внести в новое издание книги лишь самые необходимые дополнения и изменения. А закончил тем, что, как и они, построил от начала и до конца совершенно новый дом. Однако в какой степени это так, судить не мне. Я все же надеюсь, что эта новая, по существу, заново написанная книга сможет рассказать о Гершвине полнее и лучше, чем моя первая книга 1956 года, и будет служить будущим авторам книг о Гершвине так же хорошо, как новый прекрасный дом Гершвинов своим владельцам.

В заключение я хочу повторно (цитируя первое издание книги) выразить свою признательность и благодарность всем, кто помогал мне.

„Я никогда не написал бы этой книги, если бы не огромная помощь родных, друзей и коллег Джорджа Гершвина. За редким исключением, все эти люди, жертвуя своим временем и силами, снабжали меня имевшимися у них материалами, помогая в подготовке первой полной точной биографии человека, которого они любили и который навсегда останется в их памяти. Письма, дневники, книги гостей, театральные и концертные программы, а также их воспоминания, иногда самые сокровенные признания — все это оказалось для меня бесценным материалом".

„Я хочу выразить особую благодарность Айре Гершвину, у которого дважды подолгу гостил в Беверли-Хиллз. Его великолепная память и столь же великолепные архивы, которые он собирал в течение более чем 30 лет, были для меня неисчерпаемым источником информации и позволили сделать эту книгу полной, точной и достоверной. Я очень признателен его жене Леоноре (Ли). Сделанные ею критические замечания после прочтения первого варианта рукописи часто были абсолютно правильны и полезны".

„Невозможно перечислить здесь имена более чем шестидесяти человек, у которых я брал интервью, но я не могу не назвать здесь хотя бы некоторых из них, тех, к которым я испытываю особую признательность.

Это Джордж Паллей, Пол Уайтмен, Генри Боткин, Жюль Гланзер, Александр Стайнерт, Ирвинг Сизар, Фил Чариг, Винтон Фридли, Дороти Хейуард, Франсис Гершвин-Годовски, Эдвард Киленьи-старший, Самьюэл Чотсинофф, Гарри Руби, Эмили Пейли, Роберт Брин, Макс Дрейфус, д-р Альберт Сермей, Сигмунд Спейт и миссис Хамбитцер Рил".

„Я благодарен фирме Роберта Бринта за те обширные материалы о зарубежных гастролях с оперой „Порги и Бесс", которые они мне предоставили; я благодарен Библиотеке Конгресса в Вашингтоне за возможность ознакомиться с рукописями и записными книжками Гершвина; а также Отделу драматургии и музыки Нью-Йоркской Публичной библиотеки за предоставленные документы; Мише Портнову, который часами просиживал за фортепиано, играя для меня произведения Гершвина, в основном его ранние песни, которых я раньше никогда не слышал; и, наконец, я благодарен очень многим людям из разных уголков страны, проявившим столько терпения и отзывчивости, отвечая на нескончаемый поток вопросов своими письмами, телефонными звонками и телеграммами".

Полные тексты песен или отрывки из них, написанные Айрой Гершвином и входившие в издание 1956 года, использованы мною и теперь. Кроме них в книгу вошли и другие тексты, не публиковавшиеся ранее. За разрешение использовать их я признателен трем источникам: Гершвин Паблишинг Корпорэйшн, Нью-Йорк – за тексты песен „Любовь остается с нами" (Love Is Here to Stay), впервые опубликованный в 1938 году, „Любовь пришла" (Love Walked In, 1938), „Настоящая американская народная песня" (The Real American Folk Song, 1959); Нью Уорлд Мьюзик Корпорэйшн, Нью-Йорк – за тексты песен „Бэббит и Бромайд" (The Babbitt and the Bromide, 1927), „Скоро" (Soon, 1929), „Я не спешу"' (Bidin' My Time, 1930), „Я тебе нужен?" (Could You Use Me?, 1930), „Некоторые девушки могут испечь пирог" (Some Girls Can Bake a Pie, 1932); „Юнион-сквер" (Union Square) и „Моя" (Mine, обе 1932). Я благодарен Айре Гершвину за текст песни „Алессандро Мудрый" (Alessandro the Wise), а также за стихи „Не пой балладу мне" (Sing Me Not a Ballad, 1939).

Следующие издательства любезно разрешили мне ссылаться на опубликованные ими книги: Фанк и Уагналс – „Жизнь и смерть Тин-Пэн-Элли" Дейвида Юэна (1954); Альфред А. Кнопф – „Песни по разным поводам" Айры Гершвина (1959) и „Вновь обретенная земля" (Music in a New Found Land) Уилфреда Меллерса (1956); Харпер энд Роу – „Степ в ритме" Фрэда Астера (1959); Джон Бейкер, Лондон „Джон Айленд: Портрет друга" Джона Лонгмара (1969).

Ирвинг Браун из музыкальной фирмы Уорнер Бразерс, Джон Грин, музыкальные библиотеки Тэм-Уитмарка, д-р Марсел Проуи, директор Венской Фольксопер, а также Ричард Фроулих (Американское общество композиторов, литераторов и издателей) – все они любезно ответили на мои вопросы и сообщили много ценных сведений.

Несколько абзацев главы XXIV первоначально были опубликованы в журнале „Варайети". Большую помощь оказал мне секретарь Дж. Гершвина Эдгар Картер.

Небольшая цитата о текстах песен Айры Гершвина взята мною

из театральных программ к балету „Это не имеет значения" (Who Cares?), где она шла без подписи, но автором которой, как стало мне известно, является Линкольн Кирстайн. Джордж Баланчин любезно предоставил мне все интересующие меня сведения об этом балете до того, как успешно прошла его премьера. А.Е.К. Холмс (Чепел и К°, Лондон) сообщил много интересных сведений об исторической трансляции музыки Гершвина Би-Би-Си, сделанной для Европы. Подробности об открытии Колледжа Гершвина сообщил мне Айра Гершвин из Государственного Нью-Йоркского университета в Стоуни-Брук, Лонг-Айленд. <...>

Я выражаю глубочайшую и самую большую благодарность Айре и Ли Гершвин. Несмотря на все трудности, связанные с недавно перенесенными болезнями, несмотря на усталость, они не жалели сил, читая и просматривая вновь написанный мною материал, и оказали мне неоценимую помощь во время наших встреч в Лас-Вегасе и в Беверли-Хиллз в 1969 году. Не считаясь с собственным временем, они давали мне большие интервью, в которых отвечали на нескончаемый поток вопросов. Они предоставили мне фотографии. . . и разрешили пользоваться многими важными документами, благодаря которым в этой книге появились новые, чрезвычайно интересные страницы. Без их помощи я бы не смог написать эту книгу и сказать свое последнее слово о Джордже Гершвине. И если книга не получилась, то в этом вина лишь моя.

Дейвид Юэн,
Майами, Флорида.

ОЧЕНЬ ЛИЧНОЕ

Всякий раз вспоминая, когда и при каких обстоятельствах я впервые услышал имя Джорджа Гершвина, меня охватывает странное, близкое к суеверному чувство: многое представляется мне проявлением сверхъестественных сил, знаком судьбы и предзнаменованием будущего.

Это произошло летом 1919 года. Мне было тогда двенадцать лет, и я отдыхал с родителями на горном курорте Хантер, штат Нью-Йорк. Однажды в казино, как тогда назывались залы и танцевальные площадки горных курортов, молодой человек наигрывал на фортепиано синкопированные мелодии. Я остановился послушать. „Нравится?" — спросил он, когда, проиграв несколько мелодий, обнаружил, что я все еще здесь. Я не знал, что ему ответить, потому что в те времена популярная музыка была для меня тем же, чем ересь для правоверного христианина. Не желая обидеть его, я ответил, что музыка мне очень понравилась. Тогда пианист сказал: „Эту музыку, малыш, написал молодой композитор Джордж Гершвин. Запомни это имя, потому что когда-нибудь оно станет известно всему миру".

Молодой человек, имя которого я так никогда и не узнал, оказался пророком. Летом 1919 года имя Джорджа Гершвина было известно разве что узкому кругу знатоков с Тин-Пэн-Элли[1]. Он еще не написал своей первой, сразу же ставшей популярной песни „Лебединая река" (Swanee), а его мюзикл „Ла, ла, Люсиль" (La, la, Lucille), появившийся двумя месяцами раньше и поставленный на Бродвее, еще не стал сенсацией. По правде говоря, к лету 1919 года Гершвин написал еще так мало, что успех его у широкой публики казался весьма отдаленной перспективой. Что уж говорить о мировой славе!

Но забыть это имя мне было уже не суждено. В том же году его „Лебединая река", прозвучавшая в исполнении Эла Джолсона, стала самой популярной песней сезона.

В те годы мы всей семьей обожали петь воскресными вечерами новые популярные песни, мой брат подыгрывал нам на скрипке. Ноты буквально заполонили мой дом. На многих крупными буквами было написано имя Джорджа Гершвина, автора музыки. В дальнейшем это имя стало встречаться настолько часто, что забыть его было уже невозможно.

Некоторые песни Гершвина из его мюзикла „Сплетни" (Scandals) (сейчас я уже не припомню, какие именно) мы любили петь воскресными вечерами (это были наши небольшие семейные праздники). Писа-

[1] Тин-Пэн-Элли (*букв.* Улица Луженых Кастрюль) — район в Нью-Йорке, где находились музыкальные издательства и студии музыкальной записи. — *Примеч. пер.*

тели и композиторы, такие, как Димс Тейлор, Гилберт Селдс, Карл ван Вехтен, Берил Рубинстайн, начали писать о таланте Гершвина в газетах и литературных журналах. Некоторые из этих статей и рецензий я читал и был потрясен этим фактом. Хочу напомнить, что речь идет о 20-х годах, когда было не принято, чтобы уважающий себя музыкант, известный писатель или авторитетный критик лестно отзывался об американской легкой музыке или о композиторе, работающем в этом жанре.

Мир моих музыкальных пристрастий был населен исключительно классиками. И меня совершенно не интересовало то, что в те времена коротко именовалось „джазом", но что на самом деле было миром эстрадных песен. (Средний американец имел очень смутное представление о том, что такое „настоящий джаз", а любое произведение популярной музыки — в особенности если оно было построено на синкопах или имело быстрый и четкий ритм — считалось „джазом".) Гершвина, сочинителя популярных мелодий, я ставил ничуть не выше всех остальных авторов популярных песен, относясь к американской легкой музыке со всем снисхождением и снобизмом юноши, который не может испытывать ничего другого к тому, что не вышло из-под пера композитора-классика. Слушать Гершвина, Керна или Берлина было для меня все равно что бродить где-то на задворках музыкального города, и я редко отваживался на такие прогулки.

Однако при всем моем высокомерии и аристократических амбициях я питал слабость к одному из самых „неблагородных" музыкальных жанров — мюзиклам. Честно говоря, я был просто на них помешан. Не проходило и недели, чтобы я не отправился на спектакль в „Палас" на Бродвее или в Алгамбру в Гарлеме, летом — в „Брайтон Бич" недалеко от Кони-Айленда в Бруклине. И меня совершенно не смущало, что часто я смотрел уже виденное до этого не один раз. Я был настолько очарован Патом Руни III, когда он пел и танцевал в спектакле „Дочь Рози О'Грейди" (The Daughter of Rosie O'Grady), и Норой Бэйес, когда она исполняла „Блеск луны" (Shine On Harvest Moon), и Билом Робинсоном, когда он ловко отбивал заразительную чечетку, то взбегая вверх, то спускаясь вниз по лестнице, что у меня всегда дух захватывало от восторга, хотя я видел все это уже по крайней мере раз десять.

Однажды (это было в 1923 году) на утреннем спектакле одна из очень популярных в то время актрис — не то Нора Бэйес, не то Софи Таккер — исполнила музыкальный номер, который я слышал впервые и который просто потряс меня. Никогда прежде я не слышал в американской популярной музыке столь свежей и полной темперамента мелодии, мелодии, настолько новой по своему ритму и интонациям, настолько необычной по своим интервальным переходам. Называлась эта песня „Лестница в рай" (I'll Build a Stairway to Paradise)—по первой строке припева. Через несколько дней я приобрел экземпляр нот. На обложке крупными буквами стояло имя автора — Дж. Гершвина. Не в силах сдержать своих чувств, я написал восторженное письмо, в котором выразил бурное восхищение этой песней. Стараясь продемонстрировать свою осведомленность, я выгодно сравнил ее с высокохудожественными песнями Гуго Вольфа и Рихарда Штрауса, твердо намереваясь сразить Гершвина своей музыкальной эрудицией. Я отметил, что появление

столь замечательной песни, как „Лестница в рай", знаменует собой рождение американской высокохудожественной песни. В конце письма я обратился к Гершвину с просьбой оказать мне любезность и разрешить встретиться с ним лично.

Позднее, когда он стал знаменитым и каждая минута была у него на счету, дверь его дома была всегда гостеприимно открыта для каждого, кто хотел его видеть, невзирая на причины визита. Так я был приглашен на встречу с ним в контору его издателя Т.Б. Хармса.

Слово „обаяние", к сожалению, стерлось от частого употребления, но это единственное слово, которое я могу найти, чтобы описать свое первое впечатление от встречи с Гершвином. Гершвин, несомненно, обладал огромным обаянием, не случайно, еще когда он был совсем молодым, многие всемирно известные композиторы и певцы были потрясены им и чувствовали в нем нечто совершенно непохожее на других. Было что-то особенное в его открытости (которую некоторые принимали за наивность и простодушие), в его бьющей через край энергии, в его заразительной восторженности, целеустремленности, которые проявлялись не только в том, что он говорил, но и в том, как светилось во время разговора его лицо, – все это страшно притягивало к нему людей.

Эта встреча положила начало нашей дружбе с Джорджем Гершвином. Мы так и не стали *настоящими* друзьями, в том смысле, в каком ими были его друзья Билл Дэйли, Оскар Левант и Джордж Паллей. Но мы часто встречались по разным поводам, и я, не без основания, полагаю, всегда испытывали друг к другу очень теплые чувства. Наверное, та разница в возрасте, которая нас разделяла, а с ней и разница в жизненном опыте делали невозможными более близкие отношения.

Начиная с этой первой встречи я многое узнал о Гершвине. Если мне не изменяет память, это интервью длилось довольно долго, наверное, больше часа. Гершвин рассказал мне о своих надеждах стать популярным, *настоящим,* а не просто *преуспевающим* и известным музыкантом и что жанр американской легкой музыки является очень важным даже для серьезного композитора; что эстрадная песня, написанная музыкантом, который прекрасно владеет всеми приемами композиции, может стать значительным произведением.

Это интервью, так же как и совершенно свежий взгляд Джорджа Гершвина на проблему американской популярной музыки, в сочетании с его верой в ее творческий потенциал, вдохновили меня написать статью о нем, которую я назвал „Король джаза". Между прочим, это была первая статья, за которую я получил гонорар. Я до сих пор помню первую строку. Статья начиналась так: „Хороший джаз звучит как Гершвин. Весь остальной джаз звучит как черт знает что". Таким образом, можно сказать, что моя карьера профессионального литератора, пишущего о музыке, началась с этой небольшой статьи о Гершвине.

Человек исключительно деликатный, внимательный и щедрый на похвалу, он сразу же прислал мне короткое письмо с благодарностью. К сожалению, письмо это давно потеряно, но я смутно помню кое-что из того, что в нем было написано. Я был бы не человеком, заметил он, если бы остался равнодушным к похвалам. И добавил что-то вроде:

„Когда-нибудь я надеюсь оправдать все то, что Вы обо мне написали".

С тех пор имя Гершвина встало в один ряд со святыми для меня именами Баха и Бетховена, Брамса и Вагнера, Моцарта и Шуберта, Рихарда Штрауса, Дебюсси и Стравинского. Начиная с первого исполнения в 1924 году „Рапсодии в голубых тонах" (Rhapsody in Blue) я присутствовал на всех (за небольшим исключением) мировых премьерах основных произведений Гершвина. (Билеты на эту премьеру достал мне Гершвин. Я запомнил это не случайно: в те годы на какие бы концерты я ни покупал билеты, я мог позволить себе купить лишь самые дешевые места. „Рапсодию в голубых тонах" я слушал, сидя в первых рядах партера.)

Когда через год после премьеры „Рапсодии" Гершвин исполнял свой Концерт для фортепиано с оркестром фа мажор, во время антракта — как раз перед его выходом — я находился (по его приглашению) в артистической Карнеги-холла. Убей бог, я не мог бы сейчас объяснить, почему он просил меня прийти, тем более что кроме самого Гершвина и Вальтера Дамроша, который должен был дирижировать оркестром, в комнате никого не было. Я был там недолго, так как скоро понял, что он слишком нервничает перед выходом, чтобы еще уделять внимание мне. Но все же я застал тот момент, когда Дамрош по-отечески положил руку Гершвину на плечо и сказал: „Единственное, что от тебя требуется, это сыграть концерт так, как он этого заслуживает, и все будет отлично, мой мальчик".

На следующий день я пришел к Хармсу, чтобы выразить Гершвину свой восторг по поводу премьеры. Там толпились его почитатели из всех слоев общества, шумно выражая свой восторг. Гершвин сиял. Через некоторое время я в сопровождении Гершвина вышел из оффиса и направился к лифту. Когда лифт остановился на нашем этаже, из него вышел маленький человечек. Он узнал Гершвина и обратился к нему со словами: „Мистер Гершвин, — сказал он, обрушивая на него поток слов, так как хотел высказать Гершвину все перед тем, как тот скроется в лифте. — Мистер Гершвин, не слушайте, что говорят другие. Что бы они ни говорили, вы создали шедевр". Гершвин был поражен таким неожиданным поворотом, его подвижное лицо выразило крайнее изумление, так как все утро он только и слышал, что шумные похвалы в свой адрес и, стало быть, был совершенно не готов к тому, чтобы услышать от незнакомца слова утешения. Когда лифт вернулся, Гершвин успел пробормотать: „Благодарю вас, но поверьте, что ничего, кроме хорошего, о моем концерте и не говорят".

Мне посчастливилось несколько раз встретиться с Гершвином в 1925 году. Сначала в его доме на 103-й улице, где он тогда жил со своей семьей; потом в его первых роскошных апартаментах на Риверсайд-драйв; и наконец в его еще более роскошном особняке на 72-й улице — его последнем доме в Нью-Йорке. Когда я сказал ему, что готовлю статью с анализом его работ для очень авторитетного английского музыкального журнала, он очень обрадовался, так как до сих пор ни один крупный европейский музыкальный журнал не напечатал о нем ни одной серьезной статьи. Готовя материал, я несколько раз консультировался с ним, так же как несколько лет спустя два или три раза

встречался с ним, когда писал по его просьбе статью „50 лет американской музыки".

Вспоминаются и многие другие встречи, когда мы просто разговаривали на разные темы. Во время этих встреч мы в основном говорили о музыке вообще и редко именно о музыке Гершвина – хотя не было, пожалуй, такого дня, когда во время этих встреч у него дома он не играл бы мне что-то, что он только что закончил или над чем работал в тот момент. Обладая удивительной способностью черпать из разговора со своим собеседником все, что его интересовало, он жаждал услышать впечатления о произведениях, которые я слышал, так как в те годы я не пропускал ни одной из мировых премьер, посещая концерты, организованные А. Коплендом и Р. Сешнсом, Лиги композиторов и других авангардистских групп. Гершвин был в восторге от того, в каких направлениях развивается музыка, в особенности от последних работ Шёнберга, Коуэлла, Альбана Берга, Эдгара Вареза и других. Однажды, зайдя к нему домой, я застал его сосредоточенно изучающим партитуру струнного квартета Шёнберга. Гершвин был страстным поклонником Альбана Берга задолго до того, как его музыка получила признание; он даже лично нанес ему визит в Вену в 1925 году (о чем будет рассказано ниже, в другой главе), а в 1931 году он специально поехал в Филадельфию на премьеру американской постановки оперы „Воццек", которая произвела на него неизгладимое впечатление.

Но, конечно, во время наших встреч мы много говорили и о нем самом: он вспоминал что-то из своего прошлого; говорил о своих учителях, оказавших на него самое большое влияние, а также о тех, кого совершенно презирал; о музыке, которая на него серьезно повлияла и от которой он по-прежнему сильно зависел; а также о том, что нравилось ему в его собственных произведениях и что вызывало серьезные сомнения; он рассказывал также о музыке, которую писал в тот момент или надеялся написать в будущем.

Задолго до того, как он наконец решил написать оперу по пьесе Дю-Боза Хейуарда „Порги", он долго говорил мне о своей заветной мечте написать оперу на сюжет пьесы С. Анского „Диббук" (The Dybbuk). Метрополитэн-Опера, казалось, тоже была заинтересована в этом, и Гершвин собирался отправиться в Восточную Европу, чтобы „вдохнуть" настоящей европейской музыки, прочувствовать колорит другой жизни, чтобы понять характер персонажей пьесы. Пьеса Анского была „настоена" на древнем иудейском фольклоре – сюжет для посвященных, пронизанный обычаями, обрядами и суевериями, абсолютно непонятными американцам, а следовательно, и самому Гершвину. Уже тогда мне было ясно (и до сих пор я придерживаюсь того же мнения), что это была не его тема, – я откровенно сказал ему об этом. Гершвин никогда не написал этой оперы и, спешу добавить, отнюдь не потому, что я отговорил его, а потому, что права на написание оперы были уже отданы итальянскому композитору Лодовико Рокка, чья опера „Il Dibuc" была показана в Ла Скала 24 марта 1934 года. Но я убежден, что даже если бы Гершвин начал писать эту оперу, он скоро бы пришел к выводу, что как художник он не может откликнуться на тему, столь далекую от сферы его личного опыта и интересов. К счастью, скоро он

наткнулся на пьесу Дю-Боза Хейуарда „Порги" (хотя на создание оперы ушло несколько лет); текст этого произведения идеально соответствовал музыке Гершвина, и Гершвин сразу же понял это.

Обычно во время наших встреч он много времени проводил за фортепиано, играя отрывки из того, над чем в это время работал и что находил особенно удачным. Я помню, с каким удовольствием он исполнял для меня „Торжественное вступление швейцарской армии" (The Entrance of the Swiss Army) из его музыкальной комедии „Пусть грянет оркестр" (Strike Up the Band), поставленной на Бродвее, выделяя диссонансы в партии духовых. Мне очень понравился этот отрывок – это было нечто совершенно новое и свежее для Бродвея; я даже сказал ему, что это напоминает мне Прокофьева. Он не ответил; я понял: его молчание означает,что он бы не хотел, чтобы его музыка походила на чью-то, пусть даже и такого гения, как Прокофьев. Многое из того, что теперь исполняется в его концертах, – и многое из того, что никогда не исполнялось, – он играл мне без предварительных пояснений. Ему была нужна живая реакция, непосредственное восприятие. Когда мне нравилось и я хвалил его, он сиял. Обычно более сдержанную реакцию с моей стороны он принимал спокойно (хотя это отнюдь не означало, что он соглашался со мною или собирался последовать совету, если сам не был уверен в том, что прав). Когда он впервые сыграл мне „Кубинскую увертюру" (Cuban Overture), мне очень понравился двухголосный канон. Гершвин заметил с иронией: „Подумать только – Гершвин пишет каноны!" Потом он рассказал мне, что когда-то он написал 32-тактный канонический корус, и добавил: „Если бы кто-нибудь сказал мне тогда, что это был канон, я бы рассмеялся ему в лицо. Теперь я не только могу писать каноны, но даже знаю, что это такое".

Вспоминаются и другие эпизоды. Когда я работал над своей первой книгой о Франце Шуберте, я постоянно носил с собой какие-нибудь ноты его сочинений, чтобы изучать их в метро. Как-то поздно вечером я приехал к Гершвину на Риверсайд-драйв с целой стопкой нот песен Шуберта под мышкой. Он взял их у меня и начал просматривать. „Я отдал бы все, – и он обвел рукой окружавшее нас великолепие, – если бы смог написать хотя бы одну песню так, как написаны эти". Я всегда вспоминаю это восклицание, когда слышу, как некоторые говорят или пишут, что Гершвин был эгоистом и почитал только себя.

Мне вспоминаются еще два случая, когда Гершвин „выдал себя" и стало ясно, что за внешностью честолюбивого и самоуверенного музыканта на самом деле скрывается скромный и застенчивый человек. Я как раз был у него, когда пришел посыльный с оригиналом первой пластинки „Американца в Париже" (An American in Paris). Он включил проигрыватель, послушал несколько минут, а затем вдруг резко его выключил. „Мне еще многому надо учиться", – сказал он задумчиво, хотя что именно не нравилось ему в этом сочинении, я так никогда и не узнал.

Поэтому спустя некоторое время мне было особенно приятно сообщить ему из Лондона, какой фурор произвел „Американец в Париже" в Международном обществе современных фестивалей музыки в Королевском зале в Лондоне в 1931 году. (Гершвин сохранил это пись-

мо. Несколько лет тому назад Айра сообщил мне о том, что он наткнулся на него, собирая материалы для архивов Гершвина.)

Другой случай, когда я стал свидетелем проявления с его стороны скромности и обостренной самокритичности, произошел после репетиции „Девушки из шоу" (Show Girl) в ревю Зигфелда. Когда репетиция закончилась, Гершвин попросил меня пойти с ним продлить водительские права. Он хотел услышать мое впечатление от репетиции. Мне понравилась песня „Вот ты какая" (So Are You), и я сказал ему об этом. Кроме нее на репетиции больше ничего не было, о чем бы стоило говорить. Гершвин сказал только: „И спектакль плохой! И музыка скверная!"

Я редко видел Гершвина и в тот период, когда он работал над „Порги и Бесс", и тогда, когда он был очень занят подбором исполнителей, репетициями и т. д. Но время от времени удавалось послушать отрывки из оперы, иногда в исполнении самого Гершвина, иногда на репетициях. Я расскажу два небольших эпизода, которые дают возможность глубже заглянуть в суть характера Гершвина. Несмотря на то что он был очень занят множеством разных проблем, связанных с работой над „Порги и Бесс" и ее постановкой, он нашел время, чтобы прочесть мою статью, опубликованную в известном американском музыкальном журнале. Он также не замедлил позвонить мне и выразить свой восторг по поводу одночасовой радиопередачи о его жизни и творчестве, подготовленной мной, — его звонок раздался через несколько минут после окончания передачи.

Моя последняя короткая встреча с Гершвином произошла в день премьеры оперы „Порги и Бесс" в Нью-Йорке. Опера произвела на меня неизгладимое впечатление, о чем я сказал в интервью, данном на той же неделе. Выходя из театра, я увидел Гершвина. „Ну, — спросил он, — а что думаете *вы*?" Я остановился и сказал: „Я думаю, Джордж, что перед вами будущее великого композитора". С детской непосредственностью, так характерной для него, он воскликнул: „Я тоже так думаю".

После „Порги и Бесс" Гершвин жил в Беверли-Хиллз, работая над музыкой для кинофильмов. В это время он тяжело заболел. В тот день, когда Гершвина не стало, я находился в Париже. Сидя за столиком в кафе „Флер" и потягивая аперитив, я увидел консьержку из моего отеля (отель был совсем рядом, за углом), которая бежала мне навстречу, размахивая телеграммой. Я прочел: „Наш друг Дж. Гершвин сегодня умер". Телеграмму послал Айзек Голдберг — наш общий близкий друг, о котором я расскажу подробнее в этом предисловии. С тех пор, приходя в это кафе, я всегда вспоминаю тот солнечный воскресный день — день, когда, даже не подозревая о том, что Гершвин может быть нездоров, я узнал, что его жизнь оборвалась, оборвалась в тот момент, когда он был готов покорить высочайшие вершины.

Через мое увлечение Гершвином и его музыкой я заинтересовался американской легкой музыкой — и особенно работами таких композиторов, как Берлин, Портер, Керн и Роджерс, а потом и джа-

зом, настоящим джазом, пришедшим из Нового Орлеана, Чикаго и позднее Нью-Йорка. Став свидетелем того, как успешно Гершвин примирил эти два музыкальных мира и какой огромный вклад в оба из них внес, я смог писать как о популярной музыке и джазе, так и о великих композиторах и бессмертной классике. Имея перед собой блестящий и вдохновляющий пример Гершвина, я так же, как и он, стал пытаться сблизить эти два мира музыки и, закончив очередную книгу о серьезной музыке, тут же начинал новую — либо о популярной музыке, либо о композиторе, работающем в этом жанре, либо о джазе. Я так же, как Гершвин в музыке, лелеял мечту: в своих книгах попытаться показать, что хорошая музыка может быть популярной и что популярная музыка может быть хорошей.

Если бы можно было сложить и вытянуть в одну линию все, что было мною написано о Гершвине после его смерти, и все, что было мною о нем сказано в публичных выступлениях, то получилась бы лестница, по которой можно было бы добраться до рая. Сразу же после его смерти Мерл Армитидж издал книгу памяти Гершвина, в которую вошли воспоминания его друзей и коллег, где они воздали должное его таланту. Среди них был и я. Эта книга носила простое название „Джордж Гершвин" и вышла в издательстве Лонгменс, Грин и К° в 1938 году. Но с течением времени я стал писать о Гершвине все чаще и чаще — это были статьи как для разных популярных, так и для музыкальных журналов: интерес к Гершвину после его смерти необычайно возрос, а жажда узнать как можно больше о его жизни, карьере, достижениях, со стороны широкой музыкальной общественности была поистине неутолимой. Наряду с этим я стал писать все больше и больше о популярной музыке — это книги и о композиторах, и об истории популярной музыки, об американском музыкальном театре и т.д. Продолжая писать и о композиторах-классиках, я почувствовал необходимость включить в свои книги подробные главы, посвященные Гершвину.

В 1942 году я написал биографическую книгу для юношества, которая называлась „История жизни Джорджа Гершвина" (The Story of George Gershwin). В ней я хотел рассказать о Гершвине, каким я его знал, новому поколению любителей легкой музыки и подчеркнуть одну важную вещь, которая тогда, в 1942 году, еще не была так очевидна, как сейчас: композитор, сочиняющий популярную музыку, так же как композитор, пишущий оперы и симфонии, не в меньшей степени может достичь величайших вершин. Эта тоненькая книжка была издана издательством Генри Холта (в настоящее время Холт, Райнхарт и Уинстон) в 1943 году. В это время шла вторая мировая война, и книга тотчас же была издана тиражом в полмиллиона экземпляров небольшим карманным форматом в бумажной обложке, а потом издана и распространена издательством Вооруженных сил (Armed Forces Edition) среди наших солдат. Я счастлив, что эта скромная маленькая книжка с 1943 года пользовалась большим успехом; между прочим, она существует и поныне, выдержав семнадцать переизданий (а может быть, к данному моменту — уже и восемнадцать или девятнадцать?), по-прежнему имеет ежегодный тираж, как это было в год ее первого выхода в свет.

Она была переведена на десятки языков (в том числе на китайский, японский, болгарский, вьетнамский, словацкий) и вошла в список рекомендуемой литературы многих высших учебных заведений страны. „История жизни Джорджа Гершвина" включена в справочник наиболее важных книг для юношества, выпущенных начиная с 1900 года издательством Паблишерс Уикли. Эта биография для молодежи опубликована также Ивлин Вуд Ридинг Дайнэмик Институт специальным изданием и используется ею на своих занятиях.

Но это не та книга, которую я на самом деле хотел написать. Моей заветной мечтой было написать серьезную книгу для взрослого читателя, в которой история жизни и творчества Гершвина была бы рассказана полно, точно и достоверно. За эти годы появилось огромное количество легенд о Гершвине. Я хотел раз и навсегда отделить правду от вымысла. Слишком многое из того, что я читал о Гершвине в журнальных статьях и книгах, рассказано или неточно, или совершенно неправильно, обычно создавая его искаженный образ. Я стремился дать его верный и точный портрет. Мне хотелось докопаться до „глубин" его жизни, дойти до самых корней. Я не собирался просто рассказывать о своих личных впечатлениях и встречах с Гершвином. Моя цель скорее состояла в том, чтобы собрать весь достоверный материал у тех, кто его хорошо знал, в первую очередь у членов его семьи и в особенности у Айры Гершвина и его жены Ли (Леоноры). Я хотел подержать в руках и увидеть каждый из существующих документов о Гершвине, все, что написано его рукой, — письма, дневники и другие памятные вещи, — чтобы точнее и правильнее объяснить место того или иного факта его жизни, его личности и творчества. Короче говоря, я хотел написать такую книгу, которая явилась бы хранилищем знаний о Гершвине и которую будущие музыковеды, историки, биографы и критики могли бы сделать источником информации для своих работ о Гершвине и на надежность которой они могли бы положиться.

Мое желание написать полную биографию Гершвина возникло много лет назад. Я думаю, что некоторые факты, с этим связанные, стóят того, чтобы рассказать о них подробнее. Здесь я пишу о них впервые. Примерно в 1928 году я закончил свою первую книгу о Франце Шуберте. Гершвин прочитал некоторые главы рукописи, затем еще несколько глав в гранках. Когда книга наконец была издана, он любезно написал короткий письменный отзыв, с тем чтобы я мог использовать его в дальнейшем по своему усмотрению. В это же время по контракту с издательством У.У. Нортон и К° я работал над антологией истории жизни и творчества великих композиторов, по которой можно было проследить всю историю музыки через биографии композиторов. Все они обсуждались с самыми известными исследователями творчества того или иного композитора. Идея очень увлекла Гершвина. „А когда эта книга будет закончена, — спросил он, — что вы собираетесь делать дальше?" Я посмотрел ему прямо в глаза и сказал: „Писать биографию Джорджа Гершвина".

Он отверг эту идею, ссылаясь на разные причины, настаивал на том, что еще не время писать его биографию, что время для книги о нем еще не пришло. И, кроме того, он уже дал свое согласие Александру

Вулкотту, что тот напишет его биографию, как только наступит время сделать это. В действительности же Гершвин просто мягко отказывал мне, щадя мое самолюбие.

Но оказалось, что биография Гершвина была написана вскоре после этого разговора, и отнюдь не Вулкоттом. Биографом оказался мой хороший друг Айзек Голдберг, человек потрясающей, в том числе и музыкальной, эрудиции. Задолго до того, как Голдберг стал первым биографом Гершвина, я гостил в его доме на уик-энд в Роксбери, штат Массачусетс, недалеко от Бостона. Тогда я по секрету рассказал ему о своем желании написать книгу о Джордже Гершвине (это было до того, как Гершвин отверг мое предложение). „Почему Гершвин? – поинтересовался Голдберг.– По-моему, еще слишком рано судить о том, что из него может выйти в будущем".

Но капризы судьбы непредсказуемы. Один известный литературный агент заинтересовал издателей Саймона и Шустера идеей книги о Гершвине, несколько глав из которой впервые появились в крупнейшем журнале для женщин. Вся затея сулила автору огромные деньги, или, по крайней мере, могла показаться таковой, если учесть, что это были годы кризиса (1929–1930). Это выгодное дело агент предложил Айзеку Голдбергу, так как он был автором уже нескольких известных биографий Х.Л. Менкена, Джорджа Джина Натана, Хэвлока Эллиса и Гилберта и Салливена. Гершвин прочитал и был восхищен книгой о Гилберте и Салливене, а так как его убедили в том, что книга о нем необходима, он охотно принял кандидатуру Айзека Голдберга как своего биографа (несмотря на то, что до этого времени – я в этом совершенно убежден – они никогда не встречались).

Как благородный человек, Голдберг спросил Гершвина, не заказывал ли тот кому-то другому написать свою биографию. Гершвин ответил отрицательно. „И даже Дейвиду Юэну?" И вновь отрицательный ответ Гершвина. Все еще опасаясь выдать друга – ведь я посвятил его в свои планы написать такую книгу, – Голдберг направил мне заказное письмо, в котором сообщал о сделанном ему предложении и спрашивал, не буду ли я возражать, если он примет столь лестное предложение. В это время я путешествовал по Европе. Письмо шло за мной вдогонку, пока наконец не настигло меня. До тех пор, пока я не телеграфировал Голдбергу, что я не имею ничего против, он не подписывал контракт. Его книга „Джордж Гершвин" вышла в 1931 году. Это была яркая и живая работа, в которой содержался очень глубокий анализ музыки Гершвина и американской популярной музыки в целом. Но главным ее недостатком было то (и на это не без оснований указывал Голдберг, когда мы впервые говорили о книге, которую я собирался написать), что в 1931 году было еще трудно правильно оценить творчество Гершвина. Конечно, как Голдберг, так и любой другой не мог предсказать в то время, что Гершвин сможет создать и какое влияние он окажет на развитие мировой музыки. Переиздание книги в 1958 году (с заключительными главами, написанными Эдит Гарсон) не имело успеха; несмотря на то что в 1931 году отдельные ее главы казались удачными, в 1958-м она потеряла актуальность.

После смерти Гершвина Голдберг часто говорил о том, что нуж-

но переделать книгу, пересмотреть и дополнить ее новыми материалами. Но ему было не суждено осуществить эти планы. Несколько лет спустя после его смерти позвонил Генри Саймон из издательства „Саймон и Шустер" и спросил, не смог бы я переработать и дополнить книгу, но это предложение меня не заинтересовало.

Таким образом, в течение многих лет единственной биографией Гершвина, которая охватывала всю его жизнь вплоть до последнего дня, была моя небольшая книжка для молодежи. Но она рассказывала историю жизни Гершвина не так, как это нужно было для взрослой аудитории (и для потомков). К этому времени я сгорал от нетерпения проделать всю черновую и очень кропотливую работу, необходимую для написания полной и точной книги о Гершвине, который к концу 40-х — началу 50-х годов стал единственным американским композитором, почитаемым во всем цивилизованном мире.

Сколько понадобилось переговоров, споров и уговоров в Беверли-Хиллз, для того чтобы получить благословение Айры Гершвина и его согласие мне помочь. Айра — тот человек, которого не так просто уговорить, особенно если речь идет о затратах его времени и сил и от него требуется участие в делах, не предусмотренных его личным расписанием.Но если уж он согласился помочь, то уже не может ограничиваться полумерами. С нашего первого интервью (когда мы составили список из пятидесяти или шестидесяти человек, которых предстояло опросить для того, чтобы собрать материал), когда он читал черновой вариант рукописи (он прочитал его в пять-шесть приемов, всегда интересуясь источниками той или иной информации, постоянно делая очень важные исправления, часто дополняя очень ценными сведениями) и когда просматривал корректурные гранки, и уже в конце подбирал иллюстрированный материал — всему этому Айра Гершвин отдал себя без остатка. Его авторитет и влияние открыли мне двери многих домов, которые без него так и остались бы для меня раз и навсегда закрытыми, и вдохновили на откровенный разговор многих из тех, с кем я общался и кто, безусловно, в другом случае так и не рассказал бы мне ничего.

Глава I

ОТ ГЕРШОВИЧА – К ГЕРШВИНУ

В истории жизни Джорджа Гершвина нет ничего от волнующих наше воображение историй о стремительном восхождении человека от нищеты к богатству. Многие биографы, исходя из того факта, что почти все свое детство и юность Гершвин прожил в Ист-Сайде, беднейшей части Нью-Йорка, описывали нищету, в которой он вырос. На самом деле ничего подобного никогда не было. В экранизированной биографии Гершвина искаженная картина его детства и отрочества особенно огорчила его мать. „Для уроков музыки у нас всегда были деньги, – замечает она с грустью. – Мой муж всегда зарабатывал достаточно, чтобы содержать семью".

Семья Гершвинов столько лет жила в Ист-Сайде потому, что здесь обычно находились многочисленные заведения, в которых работал отец. Отец же имел обыкновение жить поближе к месту работы. Но в большинстве своем квартиры, в которых жила семья, были большими, просторными, светлыми, а иногда и довольно дорогими.

Так как миссис Гершвин часто приходилось помогать мужу в его делах, семья, как правило, держала прислугу. Сестра Гершвина Фрэнсис не может припомнить случая, когда бы семья обходилась без помощи прислуги. Если дела отца шли сравнительно неплохо, мать вкладывала свои сбережения в бриллианты. (Паника 1893 и 1907 годов поселила в душах многих нью-йоркцев недоверие к банкам.) Когда наступали тяжелые времена, Айру посылали в ломбард заложить один из бриллиантов матери, и только один или два раза его пришлось сразу же продать. Но даже в трудные годы семья никогда не знала настоящей нужды. Мать очень разумно распоряжалась семейным бюджетом, и даже тогда, когда богатства иссякали, оставалось еще достаточно для того, чтобы не только купить самое необходимое, но даже позволить себе кое-какую роскошь. Фрэнсис вспоминает, что в один из таких тяжелых периодов ее отправили летом в лагерь на целых две недели. В карманах у детей всегда звенела мелочь, которую они могли истратить на кино или на поездку на Кони-Айленд. Они отлично помнят времена, когда родители часто ездили на скачки. Пять или шесть раз они брали с собой Айру – ему было тогда лет двенадцать-тринадцать.

Родители Гершвина были выходцами из России, из Петербурга. Его мать, Роза Брускин, выросла в зажиточной семье торговца мехами. Отец Гершвина, Морис Гершович, также был отпрыском уважаемой фамилии. Его отец, оружейник, изобрел новую модель ружья. Продав свое изобретение армии, он получил для себя и всей семьи Гершович особые привилегии. Отныне они могли работать по своему выбору и в том месте, в котором сами хотели, независимо от их еврейской национальности. Но поскольку служба в армии была обязательной, а военная карьера совсем не привлекала Мориса, он решил последовать

примеру своих родственников и друзей, многие из которых уехали в Америку.

Одним из американских родственников был его дядя (брат его матери), портной по фамилии Гринштейн. Существует целая история, которую так любят рассказывать Гершвины, о том, как Морис пытался добраться до своего дяди. Все это очень похоже на выдумку, но на самом деле все именно так и было. Морис тщательно записал адрес дяди и спрятал бумажку за ленту на шляпе. Когда пароход стал заходить в Нью-йоркскую гавань, всем пассажирам третьего и четвертого классов (Морис был одним из них) разрешили подняться на палубу, откуда было лучше видно Статую Свободы. Морис перегнулся через перила, его шляпа упала в воду, а с ней — и адрес дяди. Найти портного по фамилии Гринштейн в таком городе, как Нью-Йорк, — могло ли это озадачить такого парня, как Морис Гершович, или Мориса Гершвина[1], как записал его фамилию офицер иммиграционной службы. Сначала Морис прочесал весь восточный район Нью-Йорка, наводя справки то на идиш, то на русском. Когда эти поиски потерпели неудачу, он обрушился на другую часть Нью-Йорка — Бруклин, где жили евреи-эмигранты. И что бы вы думали? Здесь-то он и нашел дядю Гринштейна.

Что же касается матери — Розы Брускин, — она была еще подростком и поражала всех своей необыкновенной красотой, когда Морис увидел ее и влюбился еще в России. Около 1891 года Брускины эмигрировали в Америку и так же, как и многие другие эмигранты, осели в Ист-Сайде Нью-Йорка. Морис последовал за ними не только потому, что хотел уйти от военной службы в России, но и потому, что хотел заглянуть еще раз в глаза Розы и увидеть ее нежное лицо, которое не мог забыть.

Оказавшись в Америке, Морис Гершвин (так теперь звучала его фамилия) нашел работу модельера женской обуви, за которую неплохо платили. Он не терял времени даром, добивался любви Розы и вскоре покорил ее сердце. 21 июля 1895 года они сыграли свадьбу в винном погребке на Хьюстон-стрит в Ист-Сайде. Ей было девятнадцать, ему двадцать один. Семейное предание гласит, что свадебные гулянья продолжались три дня. А сам Морис долгое время упорно рассказывал всем, что среди тех, кто заходил тогда в погребок выпить за здоровье молодых, был молодой Теодор Рузвельт, верховный комиссар полицейского управления Нью-Йорка.

Гершвины поселились в небольшой квартире на Элдридж-стрит, 60, на углу Хестер-стрит, прямо над скупкой Симпсона. Здесь 6 декабря 1896 года родился Айра Гершвин. Родители называли его Изидор, и он носил это имя, пока не стал взрослым. На самом деле его настоящее имя было Израиль, о чем он узнал только в 1908 году, когда получил паспорт.

Примерно через год после рождения Айры семья переехала в Бруклин, на Снедикер-авеню, где за 15 долларов в месяц они сняли двухэтажный деревянный домик на одну семью. Они переехали в Брук-

---

[1] *Англ.* Gershvin, окончательный вариант *Gershwin*. Под этим именем композитор стал известен всему миру. — *Примеч. пер.*

лин, так как отец нашел новую работу по своей специальности с не очень большим жалованием (35 долларов в неделю), которое, однако, делало его (и он с гордостью рассказывал об этом позднее своим детям) самым состоятельным жильцом в доме. К дому примыкала узкая веранда, которую поддерживали стройные деревянные колонны. Из окон фасада были видны деревья и газоны, огороженные белым частоколом, другие окна выходили на виноградник. Пустырь возле дома служил трехлетнему Айре площадкой для игр. На первом этаже находились прихожая, столовая, кухня и комната прислуги. На втором этаже размещались три или четыре спальни, одну из которых занимал жилец, м-р Тафельстейн, сборщик налогов фирмы швейных машин „Зингер", который платил Гершвинам от одного до полутора долларов в неделю. В этом доме 26 сентября 1898 года и родился Джордж Гершвин[1].

В свидетельстве о рождении он был записан как Якоб Гершвин. Так же как и Айру, родители предпочитали звать его другим именем и для начала выбрали имя Джордж. Айра не помнит, чтобы он сам называл его как-то иначе.

С рождением еще двух детей семья могла считать себя сложившейся окончательно. Артур родился 14 марта 1900 года. Впоследствии он стал коммивояжером кинобизнеса, затем биржевым маклером. Но сердце его, как и брата Джорджа, было отдано музыке. Он написал свыше 150 песен. „Я, – говорит он, – самый известный композитор неопубликованных песен". Одна из них так понравилась Джорджу, что он исполнил ее в своей программе по радио. Артур был также автором либретто музыкальной комедии «„Леди говорит „Да!"» (The Lady Says Yes), поставленной на Бродвее в 1945 году и выдержавшей 87 представлений. Его брак оказался неудачным, он развелся с женой Джуди; у них один сын Марк Джордж.

Фрэнсис (или Фрэнки, как называли ее братья) родилась в 1906 году, в тот же день, что и Айра, – 6 декабря. Она рано проявила способности к танцам и пению, которые демонстрировала, участвуя в школьных концертах, когда ей было всего десять лет. Вскоре она стала профессиональной исполнительницей в турне с постановкой „Страна лакомств" (Daintyland) и получила за это 40 долларов в неделю – сумму, которой хватило лишь на то, чтобы оплатить счета за гостиницу и еду за себя и свою мать, сопровождавшую ее. В зрелые годы она появилась на Бродвее, участвуя в мюзиклах „Карусель" (Merry Go Round) и второй постановке „Американы" (Americana), затем была ведущей исполнительницей в ночном клубе популярного кабаре в Париже. Она была также известна как исполнительница песен брата Джорджа. Несмотря на то, что она имела небольшой, слегка с хрипотцой голос, Джордж всегда высоко отзывался о том, как она понимает его музыку, особенно манеру, в которой она передает движение ритма.

В 1930 году она вышла замуж за Леопольда Годовского-младшего, сына всемирно известного пианиста, который и сам был велико-

---

[1] В 1963 году, в честь 65-й годовщины со дня рождения Дж. Гершвина, на доме, который за эти годы претерпел значительную перестройку, была установлена бронзовая мемориальная доска. Подробнее см. об этом в „Постскриптуме".

лепным скрипачом. Сын, однако, прославился как изобретатель. Вместе с Леопольдом Маннесом он изобрел цветную фотографию, известную как кодохром. Годовские жили в поместье Уэстпорт, штат Коннектикут, и воспитали четверых детей, одна из девочек названа Джорджией — в честь своего знаменитого дяди. Недалеко от их дома компания Истмен Кодак построила для Леопольда Годовского лабораторию. Таким образом, семья Годовских получила новый, еще более удобный и элегантный дом в Уэстпорте, который выходил прямо на Лонг-Айленд-Саунд.

Так как Морис Гершвин хотел жить непременно поближе к месту работы, Гершвины постоянно кочевали с места на место. На Снедикер-авеню семья прожила всего восемь месяцев, а затем снова вернулась в Манхэттэн, в Ист-Сайд. После этого они снимали в Ист-Сайде несколько разных квартир (на Форсит-стрит недалеко от Деланси, на пересечении Второй авеню и Седьмой улицы, на Гранд-стрит, на углу Второй авеню и Четвертой улицы), прежде чем поселились на Кони-Айленд, а затем на 129-й улице Гарлема. Даже великолепная память Айры не в состоянии точно проследить все перемещения семьи с 1900 по 1917 год. Он, однако, сумел подсчитать, что к 1917 году семья сменила 28 квартир: из них двадцать пять — в Нью-Йорке и три — в Бруклине.

Мать твердой рукой правила семейной колесницей. Она была гордой и самолюбивой женщиной, а неуемное тщеславие никогда не давало ей сидеть сложа руки. Ее громадная энергия, которая часто не находила выхода, а также ее стремление достичь материального и социального благополучия, увы, не достигали цели, часто делали ее несчастной. Но она царила в семье с безраздельностью императрицы.

Иногда пишут, что Джордж „обожал свою мать". И действительно, он однажды сказал, что „она женщина того типа, о котором композиторы слагают песни о матерях, — я относился к ним всерьез". Но все-таки дело обстояло не совсем так. Унаследовав ее силу воли и целеустремленность, ее гордость и даже эгоизм, Джордж часто ссорился с ней. Став взрослым, он был прекрасным сыном, преданным, заботливым, внимательным и добрым. Но его письма говорят о том, что если он и любил кого-то (не считая брата Айры), то это был отец, а не мать. Теперь уже покойный Грегори Зилбург, его психоаналитик, говорил, что, по его мнению, если бы было по-другому, то есть если бы Гершвин любил свою мать и лишь с уважением относился к отцу, он превратился бы в безнадежного неврастеника. То, что Гершвин сумел найти себя в своем творчестве и в жизни, стало возможным только потому, что его отношение к матери и отцу было таким, а никаким другим.

Отец был очень добрым, спокойным человеком, с простым и легким характером, мягким, как воск. Отчасти под влиянием своей жены, отчасти под влиянием своего собственного стремления хорошо содержать семью, он пришел к выводу, что работа на твердом окладе не для него. Он открыл небольшой магазин канцелярских принадлежностей в Бруклине, но довольно быстро сменил его на ресторанчик в Ист-Сайде, который содержал на паях со своим зятем, Гарри Волпином. После этого он бросался от одного предприятия к другому, и всегда его зять становился компаньоном. В разное время он был владельцем

нескольких ресторанов: одного на Форсит-стрит, другого – на Бродвее, в центре города, третьего – тоже на Бродвее в районе 145-й улицы, четвертого – около отеля Мак-Алпин на пересечении 34-й улицы и Бродвея. Был даже такой момент, когда он владел четырьмя ресторанами сразу. В разное время он также был владельцем и обслуживал турецкую и русскую бани, включая бани св. Николая на Ленокс-авеню и на 111-й улице, а также бани Лафайета в центре города. Одно время он был владельцем нескольких пекарен и двух домов, где сдавались меблированные комнаты, на или недалеко от 42-й улицы; владельцем табачного магазина с бассейном возле теперешнего Центрального Вокзала, а также владельцем переплетной мастерской в Бельмонте. Однажды летом 1904 года он открыл гостиницу на 250 человек в Спринг-Вэлли, Нью-Йорк.

Несмотря на множество всяких приключений, которые происходили с ним в мире бизнеса, он на самом деле был не честолюбив, и деньги мало что значили для него. Когда дела шли хорошо, деньги текли у него сквозь пальцы как вода, если бы не жена, которая строго вела им счет. Обычно он давал в семью достаточно для того, чтобы она жила хорошо. Но были и такие периоды, когда неожиданные трюки бизнеса вдруг очень осложняли жизнь. Например, его трехнедельная деятельность на поприще переплетчика привела семью к финансовому краху. А в его отель в Спринг-Вэлли пожаловало столько родственников, что он еле унес ноги.

Очень близко к сердцу он принимал жизнь и часто выглядел в ней Дон-Кихотом, а его замечания в духе Пиквика сделали его почти легендарной фигурой. Одно время близкие друзья Джорджа и Айры поговаривали о том, чтобы сделать книгу о всех смешных случаях, которые приключились с их отцом. Книги не получилось, но так или иначе они с удовольствием рассказывали об этих случаях.

Отношение папы Гершвина к Джорджу и его музыке послужило сюжетом многих интересных и забавных происшествий. Когда Джордж писал свою „Рапсодию в голубых тонах", отец советовал ему: „Пиши ее хорошенько, Джордж, весьма вероятно, что она станет очень известной музыкой". Когда был написан „Американец в Париже", отец с гордостью заявил одному музыкальному критику: „Это очень серьезная музыка – она длится целых 20 минут". Спустя несколько лет он узнал, что Джордж не знает, как назвать свою Вторую рапсодию, на что он совершенно серьезно предложил: „Джордж, назови ее „Рапсодия в голубых тонах № 2". Потом ты сможешь написать „Рапсодию в голубых тонах № 3, № 4, № 5" – ну и так далее, как у Бетховена".

Однажды он сказал Джорджу, что ему очень понравилась одна песня в его мюзикле „Сплетни", но он не запомнил ее названия. Джордж сыграл ему самую популярную песню из этого мюзикла, которая называлась „Кто-то любит меня" (Somebody Loves Me). Отец, отрицательно покачивая головой, сказал, что это не та песня. Тогда Джордж проиграл ему все остальные песни. Среди них нужной тоже не оказалось. „Ну что ж, – воскликнул Джордж, – наверное, она из другого спектакля. Я сыграл тебе все, что там было". Пока он это говорил, пальцы сами собой бегали по клавишам, и прозвучало несколько аккордов из

„Кто-то любит меня". „Вот она! Вот она!"— закричал отец в страшном волнении. А потом с нескрываемым возмущением добавил: „Почему ты мне сразу ее не сыграл?"

Ему нравились и другие песни Джорджа, одна из которых называлась „Обнимаю тебя" (Embraceable You). Он обычно говорил про нее так: „Ну, эта самая песня про меня. . .", потому что в ней была такая строчка: „Подойди скорее к папочке, подойди скорее к папочке — подойди же!" И когда бы ни звучала „Обнимаю тебя", он весь расцветал, как будто она была и вправду о нем и звучала в его честь.

Его мнение о многих вещах, не только о музыке Джорджа, было в такой же степени сугубо личным. Однажды Джордж рассматривал репродукции знаменитых картин, намереваясь купить один или два подлинника. Папа Гершвин наблюдал за ним, а потом спросил: зачем тратить такие огромные деньги для того, чтобы это купить. „Это может быть очень хорошим помещением капитала", — объяснил Джордж. „Одна из таких картин, которая сейчас стоит 7500 долларов, в один прекрасный день будет стоить 50 тысяч". Такое соблазнительное помещение капитала могло заинтересовать папу Гершвина. Он выбрал одну из репродукций — это была картина Ренуара с изображением двух женщин, — чтобы получше ее рассмотреть. „50 тысяч долларов", — бормотал он все время, пока ее рассматривал. Потом в поисках логического объяснения такого взлета цен он спросил, указывая поочередно то на одну, то на другую женщину: „Но все-таки, кто она *такая?*"

Однажды вечером кто-то из детей предложил, чтобы отец повел мать в кино. „Не могу, — ответил он тут же. — Я иду играть в карты". Тогда ему напомнили, что в карты он уже играл накануне вечером. „Да, но в карты я играю регулярно, каждую неделю". А позавчера? „М-р Джаспер был в городе, и я *не мог* с ним сыграть", — объяснил Гершвин-старший. А позапозавчера? „Ну, это же был турнир", — продолжал он свои объяснения. Ну а позапозапозавчера? В ответ он рявкнул сердито: „По центу за вист! Разве это *игра*?!"

Когда он узнал, что над теорией относительности Эйнштейн думал двадцать пять лет, а для ее записи понадобилось всего три страницы, он спросил: „У него что же, был такой мелкий почерк?" Однажды он рассказал мне об одной статье о Джордже, которая незадолго до этого появилась в печати. Он знал, что это была очень важная статья, хотя не мог вспомнить ни фамилии автора, ни названия журнала, а лишь то, что журнал стоил 25 центов (в то время редко какой из журналов стоил больше 25 центов). Когда только-только появилось радио, он пытался уговорить Джорджа купить репродуктор, так как кто-то из знакомых семьи уже его приобрел. Он с восторгом рассказывал о чудесах этого изобретения. „Ты только подумай, они ловят даже Кубу. И не только Кубу, даже Англию!" — „Неужели Англию?" — недоверчиво заметил Джордж. И Гершвин-старший моментально парировал: „Но Кубу — *гарантирую*!"

Как-то раз, превысив скорость, он был остановлен полицейским. Попросив права и пытаясь правильно прочесть фамилию владельца, полицейский спросил: „Как фамилия? Гершвин?" На что Гершвин-старший с готовностью ответил: „Да, я отец Джорджа Гершвина". — И

добавил с гордостью: „Вы, конечно, знаете моего сына — Джорджа Гершвина?" Легкий акцент превратил „Джорджа" в „джаджа"[1] (это и решило исход дела). Полицейский, совершенно потрясенный таким поворотом событий, тотчас же вернул права (и книжку талонов) и со словами „в следующий раз не нарушайте" отпустил его на все четыре стороны, что лишний раз подтвердило веру Гершвина-старшего в необыкновенную важность персоны его знаменитого сына.

Умер папаша Гершвин согласно медицинскому заключению от „хронической лейкемии лимфатических узлов и сердечной недостаточности" в клинике Ленокс-Хилл, в Нью-Йорке 14 мая 1932 года в возрасте 58 лет. (Тот, кто составлял свидетельство о смерти, ошибочно указал место смерти отель Бродмур, где Гершвин-старший жил и откуда его доставили в больницу.) Миссис Гершвин пережила не только своего мужа, но и своего сына Джорджа. Она умерла от сердечного приступа в своей квартире в Нью-Йорке на Сентрал-Парк-Уэст, дом 25, 16 декабря 1948 года, на семьдесят втором году жизни, спустя почти двенадцать лет после смерти Джорджа. На пять лет пережила его даже бабушка по материнской линии.

---

[1] Judge (*англ.*) – судья. – *Примеч. пер.*

Глава II

КОГДА ОНИ БЫЛИ СОВСЕМ ЮНЫМИ

Свое детство Джордж и Айра провели в Ист-Сайде. Родные братья, они были полной противоположностью друг другу. Айра весь в отца – уравновешенный, углубленный в себя, дисциплинированный и спокойный, мягкий по натуре, наделенный своеобразным чувством юмора. В детстве его любимым занятием стало чтение. «Самая первая книга, которую я прочел, не считая школьных учебников, – вспоминает он, – был дешевенький роман из жизни „Дикого Запада». Потом он стал „глотать" эти дешевые романчики один за другим („Бесстрашный Фрэд" и „Рискуй и имей", „Дети свободы"). Он брал их в библиотеке, которая находилась с обратной стороны прачечной на Брум-стрит, за один-два цента за штуку и „проглатывал", а то и по две-три в день. В доме Гершвинов книги не жаловали, поэтому, едва завидев мать, Айра спешил спрятать их подальше. Но истинное наслаждение от чтения он испытал впервые, когда в 1906 году наткнулся на роман А.Конан-Дойля „Этюд в багровых тонах". Он перечитывал его трижды. С того момента толстые книги в твердых обложках сменили „страсти-мордасти" дешевых романов, на смену Конан-Дойлю пришел О'Генри, позже – Мопассан, Джон Коллиер, Амброуз Бирс[1]. С 1909 года и в последующие несколько лет он методично вел запись всех прочитанных книг. В 1909 году список насчитывал десять книг, в 1910 – пятнадцать. К 1911 году список занимал три четверти страницы, а к 1912-му он уже занял целых две страницы. Пристрастие Айры к чтению – а вкус его становился все более утонченным – переросло в настоящую страсть.

Еще он любил рисовать, был страстным поклонником кинематографа и театралом. Театры, которые он посещал, находились поблизости: театр „Юник", синематограф на Гранд-стрит, первый кинотеатр, появившийся в Ист-Сайде; театр на Гранд-стрит, в котором шли сенсационные мелодрамы Оуэна Дейвиса и другие спектакли; а также варьете на Юнион-Сквер. Он до сих пор отчетливо помнит свое первое посещение Театра комедии на Третьей авеню недалеко от 129-й улицы; в его памяти сохранилось не то, как в зале нарочно выключали свет, а то, как один из певцов исполнял „Подожди, пока не взойдет солнце, Нелли (Wait Till the Sun Shines, Nellie).

Каждую неделю Айра получал от матери 25 центов – свое недельное жалование за то, что ежедневно после школы несколько часов торговал водой в одном из отцовских ресторанов; но этих денег не хватало на книги и театры. Часто субботними вечерами мать и еще несколько родственников играли в покер. Отдельный банк предназначался специально

[1] Дж. Коллиер, А. Бирс – известные американские писатели конца XIX – начала XX века, авторы многочисленных рассказов и новелл. – *Примеч. пер.*

для того, чтобы оплачивать закуски и прохладительные напитки. В обязанности Айры входило закупать деликатесы и напитки для игроков, а сдачу, обычно около доллара, разрешалось оставлять себе.

Его брат Джордж был совсем не похож на Айру. Его бы воля, он бы никогда и не притронулся к книгам, даже к тем, которые читали все соседские мальчишки. Больше всего он любил дворовые игры: „кошки-мышки", хоккей и в мяч, в каждой из которых он был необыкновенно ловок. Среди мальчишек Форсит-стрит он лучше всех катался на роликовых коньках, а в уличных драках умел постоять за себя.

Характером он был в мать: такой же трезвый ум, такой же непоседливый, напористый, самоуверенный. Неудивительно, что он постоянно попадал в какие-нибудь истории. В школе он часто получал нагоняй за невыполненное домашнее задание, за плохое поведение, за то, что был заводилой во всех шалостях и проказах. Три или четыре раза Айре пришлось идти в школу № 20, что находилась на пересечении Ривингтон-стрит и Форсит-стрит, и разбираться с мисс Смит, классной дамой 6-а, в котором учился Джордж. Когда Джордж перешел в 25-ю школу— на пересечении Первой авеню и Второй улицы, — дела пошли чуть лучше. Но и там его успехи оставляли желать лучшего. Его отметки были так „высоки", что их с трудом хватало, чтобы перевести его в следующий класс. После окончания школы в 1912 году мать отправила его в Высшее Коммерческое училище учиться на бухгалтера.

Успехи Айры в школе были несравненно лучше. В 1909 году, когда ему исполнилось 13 лет, в ресторане Зейтлана устроили обед на 200 персон, по 2 доллара на каждого, по случаю его вступления в совершеннолетие. А в 1910-м он закончил школу № 20 с довольно высоким средним баллом, который позволил ему поступить в Таунсенд-Харрис-Холл. Это высшее учебное заведение, филиал Нью-йоркского городского колледжа, требовало от своих студентов очень высокой успеваемости, так как обычную учебную программу, рассчитанную на четыре года, ученики проходили за три. Мать хотела, чтобы Айра стал учителем.

По правде говоря, странно, что родители Айры отмечали его день рождения по еврейскому обычаю. И хотя никто из Гершвинов никогда не отрицал и не скрывал своего происхождения, нельзя сказать, что они строго придерживались тех правил и обычаев, которые предписывались их религией. Родители потеряли всякий интерес к празднованию Бар Мицва — еврейского обряда совершеннолетия,. когда настала очередь Джорджа получать по этому случаю подарки — бесчисленные наборы авторучек и пятидолларовые золотые монеты.

По неписаным законам улицы, того, кто занимался музыкой, мальчишки награждали презрительной кличкой „девчонка" или „маменькин сынок". И Джордж был с ними солидарен. В детстве музыка мало что для него значила, так как в доме она почти не звучала. Несколько поколений Брускиных и Гершовичей так и не произвели на свет ни одного музыканта. Да и родители Джорджа не отличались особой музыкальностью.

Отец Джорджа неплохо пел, иногда ходил в оперу. Когда ему хотелось что-нибудь исполнить самому, он делал это разными, весьма необычными способами: то дул в расческу, на которую была положена

полоска папиросной бумаги, то выстукивал на зубах какой-нибудь мотив английской булавкой, то голосом изображал корнет-а-пистон. Джордж знал все популярные песни, самой любимой из которых была „Обними меня, дорогая" (Put Your Arms Around Me, Honey). В его репертуаре была и так называемая „школьная" классика: „Лох Ломонд", „Анни Лори" и „Потерянный аккорд".

Несмотря на то что он с презрением взирал на малышей, которых заставляли заниматься музыкой, и из всей музыки его, казалось, интересовали только эстрадные песенки, — серьезная музыка все же находила отклик в его душе всякий раз, когда он где-нибудь слышал ее. Ему было лет шесть, когда, играя на 125-й улице, он остановился у дешевого музыкального салончика, откуда доносились звуки музыкального автомата. Звучала „Мелодия" фа мажор Антона Рубинштейна. „Мелодия взлетала и замирала, и это настолько поразило меня, что я слушал, затаив дыхание. До сих пор, как только я слышу эту музыку, я вижу, как я маленький, босой, в широких штанах, стою и жадно ловлю потоком льющиеся звуки".

Как-то вскоре после этого случая, катаясь на роликах в Гарлеме, он услышал звуки джаз-оркестра, доносящиеся из Клуба Барона Уилкинза, где постоянно выступал Джим Юроп со своим оркестром. Волнующие ритмы и резкая пронзительная музыка произвели на него настолько сильное впечатление, что он запомнил этот день навсегда. Он как-то сказал одному из своих друзей, что его любовь к негритянским танцевальным ритмам, блюзам и спиричуэлс зародилась в те годы; такие его пьесы, как „135-я улица" (135th Street) и некоторые части „Порги и Бесс", написаны под впечатлением музыки Джима Юропа.

Вспоминаются и другие эпизоды из жизни, связанные с музыкой. Когда ему было лет семь или восемь, он побывал на двух бесплатных концертах в Восточной части Бродвея, которые были организованы Обществом просвещения. Очарованный голосом соседской девочки, он воспылал к ней первой детской любовью. Продолжались походы в салон, где стоял музыкальный автомат. Достаточно было бросить в него всего одну монетку, и из гуттаперчевого раструба начинала звучать мелодия.

Но самое замечательное из всех „музыкальных" приключений произошло с Джорджем, когда ему было десять лет. Однажды он играл в мяч во дворе 25-й школы. Из открытого окна доносились звуки скрипки, исполнявшей „Юмореску" Дворжака. Это выступал на школьном концерте его товарищ, восьмилетний вундеркинд Макси Розенцвейг. С 1916 года Макси Розенцвейг, ныне Макс Розен, имел головокружительный успех на всех подмостках мира. Много лет спустя Гершвин так расскажет об этом эпизоде: „Для меня это было озарением. Внезапно я понял, что такое красота. Я решил познакомиться с этим мальчиком. В тот день прождал его возле школы с трех до половины пятого, чтобы хоть кивнуть ему издалека. Дождь лил как из ведра, и я промок до нитки. Но, увы, он не появился. Тогда я решил пойти посмотреть, нет ли его в школе. Оказалось, что Макси давным-давно ушел; должно быть, он вышел с другой стороны, там, где входили учителя. Я узнал, где он живет. Промокший так, что с меня текло, потащился к нему домой и бес-

церемонно представился как поклонник его таланта. Но Макси не было дома. Я же так позабавил его домашних, что они захотели нас познакомить. Мы сразу подружились и стали неразлучны; каждый из нас, как истинный Жан Кристоф, щедро изливал на другого свою детскую любовь. И хотя мы жили всего в квартале друг от друга, писали друг другу письма, если не виделись неделю".

Макси открыл Джорджу мир настоящей музыки. Он играл ему разные произведения, рассказывал о великих композиторах, объяснял значение отдельных частей музыкального сочинения. Это разожгло любопытство Гершвина, и на Седьмой улице, в доме своего друга, у которого было фортепиано, начались первые пробы самостоятельной игры. Сначала он попытался правой рукой воспроизводить знакомые мелодии, в то время как левая тщетно старалась изобрести какой-нибудь подходящий фон. Затем он попробовал сочинять свои собственные мелодии. Одну из них он сыграл Макси. Тот сказал откровенно и вполне определенно: „Музыканта из тебя не получится, Джордж. Это уж точно".

В 1910 году в квартире Гершвинов между Второй авеню и Седьмой улицей, которая находилась над музыкальным магазином Саула Бирнса, появилось фортепиано. Так как недавно сестра Розы приобрела пианино, Роза тоже загорелась идеей иметь инструмент у себя в доме. Когда она думала о том, кто из семьи будет на нем играть, она скорее всего имела в виду Айру, а не Джорджа, так как с 1908 года он время от времени брал уроки музыки у своей тети Кейт Вольпин. Как только пианино было торжественно установлено в гостиной, Джордж буквально набросился на него и удивил всю семью, сыграв то, что он уже сумел подобрать на чужом фортепиано. Но несмотря на это, мать хотела, чтобы музыке учился Айра. По словам тетушки, Айра имел прекрасные музыкальные способности и тонкую, восприимчивую душу, но его успехи по части освоения сборника упражнений Бейера были более чем скромными. Заподозрив, что виной тому слабые педагогические способности тетки, которая души не чаяла в своем племяннике, мама решила нанять другого педагога. И вот тут-то — кстати, это произошло довольно скоро после появления в доме пианино, — освоив всего 32 страницы из Бейера, Айра решил на этом закончить свое музыкальное образование.

Первым учителем Джорджа была некая мисс Грин, которая, получая пятьдесят центов за урок, твердо вела его сквозь премудрости этюдов Бейера. С самого начала Джордж проявил неслыханное для него усердие и рвение. Теперь его видели только за фортепиано, иногда он занимался, но чаще импровизировал и сочинял. Он инстинктивно догадывался, что на уроках мисс Грин, формальных и неинтересных, он не найдет того, к чему так настойчиво и нетерпеливо стремился в своем желании постичь тайны музыки.

Сменилось три учителя, но ни один из них не сумел дать ему того, что он хотел. Двое из них, как и мисс Грин, были американцами. Третий, по фамилии Голдфарб, пользовался большим уважением в округе, так как был автором опубликованного сочинения „Марш Теодора Рузвельта", которое он всегда и повсюду носил с собой. Это давало ему право брать за каждый свой урок по полтора доллара. М-р Голдфарб

носил роскошные длинные усы и имел барственный вид. Его подход к занятиям был, мягко говоря, оригинальным: не слишком утомляя себя гаммами, этюдами или хотя бы несложными пьесами известных композиторов, он сосредоточил все внимание на попурри на темы из опер, которые сам же сочинял. На такой диете он держал своего ученика.

Когда музыка начала вытеснять другие интересы и занятия, Джордж стал искать такие источники, которые смогли бы утолить его музыкальный „голод", потребность найти свое место в этом искусстве. Одним из них стало посещение концертов Бетховенского оркестра. Так назывался школьный ансамбль средней школы № 63, которым руководил Генри Левкович. Пианистом в оркестре был Джек Миллер, но, видимо, Гершвин выступал с ним в одном-двух номерах. (На фотографии, помещенной в журнале „Уорлд", запечатлен момент выступления оркестра, за фортепиано — Гершвин.) Видя, с каким энтузиазмом Джордж относится к занятиям, Миллер в 1912 году привел его в студию глубокоуважаемого им композитора и пианиста Чарльза Хамбитцера. Джордж сыграл Хамбитцеру увертюру к „Вильгельму Теллю", как учил его Голдфарб — в несколько преувеличенной манере, чересчур напористо и отрывисто. „Слушай, — обратился к нему Хамбитцер, — давай подкараулим того, кто научил тебя так играть, и дадим ему по голове, но только запустим в него не яблоком, а чем-нибудь потяжелее".

Позже Хамбитцер скажет, что его сразу же привлек в этом мальчике серьезный вид. Хамбитцер предложил заниматься с ним бесплатно. Он сыграл очень важную, возможно, даже решающую роль в становлении музыкального таланта Гершвина.

Чарльз Хамбитцер приехал в Нью-Йорк в 1908 году из Милуоки, где у его отца был музыкальный магазин. Он родился 12 сентября 1878 года в 70 милях от Милуоки, в Белойте. Всестороннее музыкальное образование он получил у Жюля Альберта Джана, одного из самых великолепных музыкальных педагогов Среднего Запада, и Хьюго Кауна, музыканта, приехавшего из Германии. Они преподавали гармонию, контрапункт, теорию и оркестровку. Хамбитцер усваивал все без труда. Еще ребенком он играл на фортепиано, скрипке и виолончели, хотя никто в семье не знал, где и как он этому научился. В короткий срок он изучил теорию музыки и овладел виртуозной техникой игры на фортепиано. Окончив консерваторию в Висконсине, он стал дирижировать оркестром театральной труппы Артура Френда в театре „Пабст".

Каун убедил Хамбитцера поехать в Нью-Йорк. Тот последовал его совету и, приехав туда, открыл фортепианную студию в районе Морнингсайд-Парка, где стал настолько известен, что за короткий период его студию начали посещать 70 учеников. Одновременно он играл в оркестре из тридцати двух инструментов под управлением Джозефа Кнехта, который ежедневно давал двух-четырехчасовые концерты в отеле Уолдорф-Астория. В этих концертах исполнялись не только популярные и полуклассические произведения, но и великолепные образцы симфонической музыки. Газета „Нью-Йорк Таймс" не раз включала эти кон-

церты в список важнейших музыкальных событий, происшедших в городе.

Хамбитцер солировал в наиболее значительных фортепианных концертах, а один из скрипачей помнит его выступления в качестве солиста в концертах для скрипки и виолончели. Однако старые программки концертов оркестра Уолдорф-Астория это не подтверждают.

Хамбитцер принадлежал к тому редкому типу музыкантов, для которых способность выразить в музыке любые оттенки чувств была так же естественна, как способность дышать. Он мог „высказываться" кроме рояля, скрипки и виолончели еще примерно на шести инструментах. Он мог быстро читать с листа сложный фортепианный клавир. Помимо феноменальной способности читать прямо с листа, у него была прекрасная память и поразительный слух. Талантливый исполнитель современной музыки, он одним из первых в Америке выступил перед широкой аудиторией с фортепианными произведениями Шенберга. Он сочинял и классическую и популярную музыку. В серьезном жанре он написал несколько симфонических поэм и сюиту „Двенадцатая ночь", которая прозвучала в постановке Созерна и Марлоу. Некоторые из его произведений исполнялись оркестром Уолдорф-Астория, а сюита прозвучала в исполнении Бетховенского симфонического оркестра. В тот год, когда к нему пришел учиться Гершвин, Хамбитцер закончил музыку к оперетте „Любовное пари" (The Love Wager) с Фритци Шефф в главной роли, гастроли которой около года шли по всей стране. Позже он написал еще одну оперетту, которая, однако, так и не была поставлена, а также несколько популярных песен.

Хамбитцер не прилагал никаких усилий к тому, чтобы опубликовать свои произведения. Отчасти это объяснялось тем, что он был совершенно непрактичным человеком, отчасти же тем, что он начисто был лишен каких бы то ни было амбиций; он не гнался ни за состоянием, ни за личной славой. Но главная причина состояла в постоянной неудовлетворенности своим творчеством. Стоило ему закончить одно сочинение, как он тут же откладывал его в сторону, забывал о нем и принимался за что-нибудь новое. А те его вещи, которые исполнялись, специально заказывались ему. Все остальное пылилось в шкафах и на полках, без всякой попытки с его стороны сделать их достоянием публики. После его смерти многие рукописи таинственно исчезли. Вероятнее всего, он сам их уничтожил.

Трагедии и творческие разочарования преследовали его на протяжении всей жизни. Его брак с девушкой из Милуоки, на которой он женился, когда ему было 22 года, оказался несчастливым, и, прожив всего четыре года, они разошлись. В 1905 году он страстно влюбился и женился на девушке из городка Уокеша; в Нью-Йорке, куда они переехали, она заболела туберкулезом. Однажды, вернувшись в свою студию (было это в 1914 году), он нашел ее лежащей в постели — она была мертва. Она умерла от легочного кровотечения. Семья ее родителей в Уокеше удочерила их дочь Митци, где она живет и по сей день. Ее муж — хирург, у них трое детей. После смерти горячо любимой жены, чтобы как-то забыться и уйти от воспоминаний, он с головой окунулся в работу. Со

страстностью фанатика он работал как педагог, композитор и исполнитель, совершенно пренебрегая своим здоровьем. Такое отношение к себе сильно подорвало его силы и значительно ускорило его смерть. Он умер от туберкулеза в 1918 году в возрасте 37 лет, пережив свою жену на четыре года.

Он встретился на пути Гершвина как раз тогда, когда был ему очень нужен. Он указал ему цель и направление, он дал ему прочную основу и привил прекрасные профессиональные навыки. Он вливал в него силы и вдохновение. Фортепианная техника Гершвина значительно выросла, оттачиваясь в постоянных упражнениях, в работе над этюдами. Перед ним открылся огромный, удивительный мир великих произведений Баха, Бетховена, Шопена, Листа и таких современных композиторов, как Дебюсси и Равель, что особенно примечательно, если иметь в виду год — 1913-й. В первую очередь Хамбитцер хотел научить Гершвина в совершенстве владеть техникой игры на фортепиано, но при этом смог дать ему представление о том, что такое гармония, теория и инструментовка. „Я был без ума от него", — признавался Гершвин. Он обошел весь квартал в поисках учеников для студии и набрал десять человек. Уже став известным композитором, Гершвин никогда не забывал, чем он обязан своему учителю.

Очевидно, Хамбитцер с самого начала разглядел скрытые способности Джорджа Гершвина. Он писал своей сестре: „У меня появился новый ученик, который, несомненно, оставит свой след в музыке. Без сомнения, этот мальчик — гений; он буквально помешан на музыке, ему не терпится начать урок. Он забывает о времени". Чуть позже другой своей сестре он писал: „У малыша есть талант. Я надеюсь, что смогу из него кое-что сделать".

Пламенная любовь учителя к музыке, его страсть передались и ученику. Гершвин купил толстую серую тетрадь, которой обычно пользуются бухгалтеры и счетоводы, и аккуратно вклеивал туда портреты великих композиторов и исполнителей — он вырезал их из газет и журналов. Туда же он вкладывал программки концертов, которые он посещал, так как теперь он стал их завсегдатаем. „Я слушал не только ушами, но всеми нервами, всем умом, всем сердцем. Я слушал с такой искренностью, что был весь пропитан музыкой. Потом я шел домой и слушал памятью. Я садился за пианино и повторял все мелодии". Между 1912 и 1913 годами он был на концертах Нью-йоркского Филармонического оркестра, Нью-йоркского симфонического общества, Оркестра Бетховена, Русского симфонического оркестра, а также слушал выступления таких виртуозов, как Лео Орнштейн, в то время считавшийся *enfant terrible*[1] современной музыки, Леопольд Годовский, выступления своего друга Макси Розенцвейга. Он также посещал и более скромные по своему значению концерты (проходящие в небольших залах типа Уонамейкерз энд Купер Юнион). И, конечно, он бывал на концертах в Уолдорф-Астория, где как солист выступал Хамбитцер;

[1] Enfant terrible *(франц.)* — здесь: пугало, притча во языцех. — *Примеч. пер.*

в программке за 13 апреля 1913 года стоит имя его учителя — он солировал в Концерте ре минор Рубинштейна; дирижер Джозеф Кнехт. Эта тетрадь Дж. Гершвина с фотографиями, программками, вырезками из газет, рассказывающими о композиторах и исполнителях, находится сейчас в собрании Дж. Гершвина в Библиотеке Конгресса города Вашингтона.

Вскоре Гершвин начал выступать как исполнитель перед широкой аудиторией. В Коммерческом училище, куда он поступил в 1912 году, он играл в оркестре. Летом 1913 года за пять долларов в неделю он работал тапером в одном из курортных мест штата Нью-Йорк в горах Кэтскил.

Он продолжает писать музыку, в основном эстрадные песни. Примерно в 1913 году он написал свою первую песню — балладу „С тех пор как я нашел тебя"(Since I Found You), которая так и не была опубликована. Спустя много лет он с удовольствием вспоминал, что в самый разгар работы над этой песней дело вдруг застопорилось, так как он не знал, как перейти из соль мажора в фа мажор. Его вторым опусом стали „Грезы в ритме рэга" (Ragging the Traumerei),очевидно, созданные под влиянием появившейся за несколько лет до этого обработки Ирвинга Берлина „Весенней песни" Мендельсона в стиле рэгтайм. Его третья вещь, также не опубликованная, была исполнена перед зрителями 21 марта 1914 года. Клуб Финли — так называлось литературное общество, к которому принадлежал Айра, — проводил свой ежегодный развлекательный вечер в здании Кристадора-хаус на 147-й авеню Б. Так как Айра входил в комиссию по организации вечера, он вставил в музыкальную программу под № 3 и 5 выступление Джорджа. В пятом номере Джордж аккомпанировал нескольким певцам, а в третьем выступал соло. В программке нет ни названия произведения, ни его автора — там всего четыре слова: „Исполняет на фортепиано Джордж Гершвин", но сыгранное им в тот вечер произведение было танго для фортепиано, а его автором — сам Гершвин, пожелавший из скромности остаться инкогнито.

Его интерес скорее к популярной, нежели к серьезной музыке, имел значение для первых самостоятельных шагов на композиторском поприще. Это говорит о том, что с самого начала ему было ясно, какой путь он изберет. И как ни старался Хамбитцер посадить Джорджа на строгую „классическую диету", соблазн „попробовать свои излюбленные сочинения и ароматные блюда" оказывался сильнее. В своем письме к сестре, в котором Хамбитцер назвал Джорджа „гением", у него есть любопытное высказывание: „Он хочет заниматься всей этой современной штуковиной, джазом и прочим. Но я пока ему этого не разрешаю. Сначала я должен убедиться, что он хорошо усвоил основы классической музыки".

Уроки в студии были целиком отданы изучению сочинений композиторов-классиков, но уж в остальное время он безраздельно принадлежал музыкальному миру Тин-Пэн-Элли. Уже в 1913 году он был страстным поклонником музыки Ирвинга Берлина, особенно его „Рэгтаймового оркестра Александра" (Alexander's Ragtime Band),по которому все тогда буквально сходили с ума. Он снова и снова пытался убедить

своего учителя в том, что хорошая легкая музыка тоже необходима и имеет право на существование, что американский композитор должен использовать в ней свой национальный материал. Но Джордж не мог переубедить своего учителя. Хамбитцер был непоколебим и не скрывал этого. Но как всегда, Гершвин знал, что делает, и поэтому никто, даже глубоко почитаемый им учитель, не мог поколебать его уверенности в своей правоте.

Теперь он думал только об одном: как получить работу в Тин-Пэн-Элли. А это означало, что он должен уйти из коммерческого училища, что отнюдь не приветствовалось его матушкой. Хотя к этому времени она уже убедилась, что никакого бухгалтера из Джорджа не получится, в ее голове начали смутно возникать новые идеи пристроить его куда-нибудь в пушной бизнес. Но одно она заявила твердо: она не переживет, если сын ее станет музыкантом. Эта профессия, по ее мнению, не сулит ничего, кроме неопределенности, если не полного краха. Но все было бесполезно, его решение было окончательным и бесповоротным. После того как все высказали друг другу все, что хотели, мать сдалась. Отец пожимал плечами, видя желание сына и какие планы он строит, так как считал, что дети должны сами решать свою судьбу.

Бен Блум, друг их семьи, который работал рекламным песенным агентом („плаггером") в очень крупном издательстве Джерома Х. Ремика, представил Джорджа Моузу Гамблу, первоклассному рекламному агенту и менеджеру. Гамблу понравилось, как он играет, и в мае 1914 года он предложил ему место штатного пианиста с жалованием пятнадцать долларов в неделю. И хотя лепта его пока была невелика, успехи незначительны, но Гершвин уже творил историю в жанре популярной музыки. Ему еще не было и шестнадцати лет, он был самым молодым и самым неопытным аккомпаниатором из всех, кого Ремик когда-либо брал на это место.

Глава III

ДИТЯ ТИН-ПЭН-ЭЛЛИ

Фирма Джерома Х. Ремика, первоначально возникшая в Детройте и называвшаяся тогда Уитни-Уорнер Компани, поднялась к вершине успеха благодаря таким широкоизвестным песням, как „Креольские красавицы"(Creolle Belles) и „Гайавата" (Hiawatha). В 1894 году компания Уитни-Уорнер совместно с дочерней фирмой Джерома Х. Ремика перевела свои основные конторы на Юнион-Сквер: недалеко от 14-й улицы и Четвертой авеню. Этот ход был сделан в расчете на то, что здесь, на Юнион-Сквер — центре развлечений города, песни можно было выгодно продать и успешно рекламировать, создать на них спрос. Первый большой успех фирме Джерома Х. Ремика после их переезда в Нью-Йорк принесла песня „Душистый букет маргариток" (Sweet Bunch of Daisies). Эта незатейливая вещица получила широкую известность, прозвучав в эстрадном представлении в исполнении Филлиса Аллена.

К концу XIX и в первые годы XX века театры и рестораны начали строиться ближе к центру к северу от Юнион-Сквер. После этого большинство основных музыкальных издательств последовали примеру Джерома Х. Ремика и сосредоточились преимущественно на 28-й улице, что находилась между Пятой авеню и Бродвеем, и откуда было рукой подать до новых театров и ресторанов. Здесь оказались Броден и Шлэм, приехавшие из Сан-Франциско, и издательство Чарльза К. Харриса из Милуоки. Сюда же с Юнион-Сквер переехали издательства Стерна и Маркса, Шапиро-Бернштейн, М. Уитмарк и Сыновья. Среди тех, кто открыл свои оффисы на 28-й улице, были и новички вроде Гарри Тилцера, и умудренные опытом дельцы вроде Пола Дрессера, которые обосновались здесь в надежде вернуть утраченную известность и былой успех.

В 1902 году Джером Х. Ремик и фирма Уитни-Уорнер приобрели четырехэтажное здание на 28-й улице, недалеко от редакции театрального журнала „Клиппер". Спустя год 28-я улица стала называться Тин-Пэн-Элли. Название придумал Монро Розенфелд. Он имел сразу несколько профессий и был известен в Нью-Йорке как человек очень влиятельный. Он писал рассказы, статьи для газет, составлял рекламные объявления, а в песенном бизнесе был новичком — делал аранжировки, обработки и сочинял.

Однажды, это было примерно в 1903 году, он пришел на 28-ю улицу, чтобы собрать материал для серии статей о песенном бизнесе для журнала „Нью-Йорк геральд". Он зашел в контору Гарри фон Тилцера. В кабинете у Тилцера стоял старый, разбитый инструмент, издававший металлические, дребезжащие звуки, похожие на звуки ударяющихся друг о друга жестяных кастрюль. Услышав эту „музыку", Розенфелд назвал ее „музыкой луженых кастрюль". А еще через несколько минут с его легкой руки весь песенный бизнес вообще и 28-я улица

в частности получили название Тин-Пэн-Элли, или Улица Луженых Кастрюль. С тех пор в течение вот уже многих лет Тин-Пэн-Элли и американская популярная музыка являются синонимами.

К тому времени, когда в 1914 году Тин-Пэн-Элли приняла Гершвина в члены своего братства, фирма Джерома Х. Ремика превратилась в одно из самых крупных музыкальных издательств благодаря появлению целого ряда шлягеров. Некоторые из них разошлись тиражом более миллиона экземпляров. Это „В тени старой яблони" (In the Shade of the Old Apple Tree), 1905; „Мне все равно" (I Don't Care) – „визитная карточка" Эвы Тангуэй (1905); „Чайнатаун, мой Чайнатаун"[1] (Chinatown, My Chinatown), 1906, „Не заходи, луна" (Shine On, Harvest Moon) – коронная песня Норы Бэйес (1908), а также песни 1914 года: „Надень свою старую серую шляпку" (Put on Your Old Gray Bonnet) и „Ребекка с фермы Санибрук" (Rebecca of the Sunnybrook Farm).

Гершвин был взят на должность тапера, но по сути выполнял работу песенного агента, или плаггера[2]. С его помощью устанавливался мгновенный контакт между издателем и исполнителем, через которого песня должна была обрести популярность. Торговля песнями была в Тин-Пэн-Элли целой наукой, которая требовала умения и знаний, и от такого плаггера в большой степени зависели дальнейшая судьба песни и ее успех. В его задачу входило рекламировать песню, исполнять и играть везде, где есть слушатели: в театрах, ресторанах, дансингах, музыкальных салонах и магазинах. От его обаяния, связей, его таланта коммерсанта зависело, насколько успешно он сможет пристраивать песни в музыкальные шоу, для исполнения в музыкальных комедиях и бурлесках, руководителям оркестров, играющих в дансингах и ресторанах, театральным менеджерам, ресторанным певцам и владельцам нотных магазинов.

Самый простой способ пристроить песню состоял в том, чтобы ее исполнила какая-нибудь театральная „звезда". Многие соглашались на это, но включали песню в свои спектакли лишь за приличные деньги. Еще до того как появились радио, телевидение, звуковое кино, многочисленные пластинки, музыкальные автоматы и дискжокеи, на Тин-Пэн-Элли изобрели и другие столь же эффективные способы найти путь если не к сердцу, то к уху своей многочисленной аудитории. В 1903 году один электрик из Бруклина изобрел кинослайды. Плаггеры включали показ слайдов в программы местных кинотеатров, затем усаживали в зрительном зале певца, который исполнял песню, в то время как на экране высвечивались ее слова и соответствующие иллюстрации к ним. Плаггеры работали таким образом и в эстрадных театрах. Когда певец заканчивал песню, плаггер поднимался со своего места в зрительном зале и начинал петь припев, повторяя его по нескольку раз до тех пор, пока он навечно не отпечатывался в сознании и памяти слушателей.

В издательстве Ремика Гершвин работал у Моуза Гамбла, непревзойденного мастера своего дела. Он начал свою карьеру в жанре популяр-

---

[1] Китайский квартал в Нью-Йорке. – *Примеч. пер.*

[2] Plugger *(англ.)* – музыкант, чаще всего пианист, рекламирующий новые песни, проигрывая их перед публикой. – *Примеч. пер.*

ной музыки, когда ему было семнадцать лет. Тогда он играл на фортепиано популярные песни в музыкальном магазине Цинциннати. В 90-х годах Гамбл приехал в Нью-Йорк, где за пятнадцать долларов в неделю устроился работать штатным пианистом в издательство Шапиро-Бернштейна. Вот как я рассказывал о нем в своей книге „Жизнь и смерть Тин-Пэн-Элли"[1]:

> Он обходил все многолюдные места, начиная с Кони-Айленда в Бруклине до 125-й улицы Манхэттена, и исполнял песни, которые хотел продать. Он приобрел здесь массу знакомых; умело используя свое личное обаяние и красноречие, он уговаривал актеров исполнить рекламируемые им песни. Работая штатным пианистом у Шапиро-Бернштейна, Гамбл демонстрировал песни для таких эстрадных звезд, как Джордж М. Коэн, Нора Бэйес, а также Вебер и Филдз. Постепенно от демонстрации песен он перешел к их рекламе. Иногда, разъезжая по городским улицам, он усаживался в конку и громко распевал свои песни толпам на улице. Вначале его излюбленным местом был Кони-Айленд. С вечера до утра он обходил там все дансинги, рестораны, кафешантаны и бары, пристраивая свой „товар". Не раз он ночевал прямо на берегу, чтобы с самого утра быть на репетиции, во время которой имел больше шансов уговорить певца взяться за исполнение одной из его песен. Действуя в одиночку, он обеспечил грандиозный успех песне Джина Шварца „Беделия" (Bedelia), которая разошлась тиражом в три миллиона экземпляров. Так он стал одним из самых влиятельных рекламных агентов на 28-й улице. Затем он перешел в музыкальное издательство Ремика. . . где проработал около двадцати лет. Самой крупной его удачей там стала песня Эгберта ван Элстейна „В тени старой яблони", которую он буквально вернул из небытия и вознес до небывалых высот лучшей песни 1905 года. Гамбл „открыл" Эву Тангуэй, исполнившую „Мне все равно", что не только способствовало грандиозному успеху песни, но и сделало саму исполнительницу „звездой" эстрады. В 10-х годах с его легкой руки счастливо сложилась судьба таких „фаворитов" публики, как „О, моя красавица" (Oh, You Beautiful Doll) и „Я пускаю мыльные пузыри" (I'm Forever Blowing Bubbles). Прежде чем его жизнь внезапно оборвалась во время съемок на студии „20 век — Фокс" в 1947 году, он очень активно и успешно рекламировал старые песни Тин-Пэн-Элли. Будучи членом Учредительной компании музыкальных издательств, он с необыкновенным успехом вовлекал кинорежиссеров, звезд театра, кино и радио в дело возрождения старых, всеми любимых, но, увы, забытых песен.

Возглавляя отдел песенной рекламы в издательстве Ремика, Гамбл имел в своем распоряжении целую группу пианистов, одним из которых был Гершвин. Каждый пианист занимал свою небольшую комнату.

---

[1] *The Life and Death of Tin Pan Alley,* by David Ewen. New York: Funk and Wagnalls Co., Inc., 1964.

Ежедневно, подобно пленнику, он проводил по восемь-десять часов за роялем, барабаня по клавишам новые песни для певцов, наведывавшихся к Ремику в поисках новых номеров.

«Часто приходили негры и просили меня сыграть им „Бог вернул мне тебя" (God Send You Back to Me) поочередно во всех семи тональностях. За спиной толпились хористки, дыша мне прямо в затылок. Для одних посетителей я был грязью под ногами. Другие же были со мной очень любезны», — вспоминал Гершвин.

Одним из самых обаятельных посетителей был Фрэд Астер, который тогда вместе со своей сестрой Аделью совершал гастроли с танцевальной и песенной программой. В автобиографии „Steps in Time"[1] Фрэд Астер вспоминает:

> Джордж работал у Ремика пианистом-демонстратором. Мы сразу же подружились. Ему очень нравилось, как я играю на фортепиано, и он часто просил меня поиграть для него. Мои сокрушительные удары левой рукой по клавишам приводили его в восторг. Он часто меня останавливал и просил: „Постой, Фрэдди, сыграй-ка это еще разок". Я сказал Джорджу, что я и моя сестра мечтаем сыграть в музыкальной комедии. А он в свою очередь мечтал ее написать. Однажды он сказал: „Вот было бы здорово, если бы я написал мюзикл, а ты бы в нем сыграл!"

Позднее, вспоминая этот разговор, Гершвин сказал: „Тогда мы говорили об этом со смехом, но все так и получилось на самом деле". А пока и Фрэд Астер и Гершвин могли лишь только мечтать о совместной работе.

В 1919 году, вскоре после того как на Бродвее была поставлена его первая музыкальная комедия, он узнал, что пианист, играющий на репетициях оперетты „Яблоневый цвет", в которой участвовали Астеры, заболел. Гершвин бросился в театр, чтобы его заменить. Где-то в середине номера, который он репетировал, Фрэд Астер вдруг увидел Джорджа за фортепиано и остолбенел. Джордж крикнул ему: „Эй, Фрэдди, что, не ожидал меня здесь увидеть? Теперь мы будем делать это шоу вместе!" Астер тоже по-прежнему лелеял мечту появиться в мюзикле Гершвина. Когда в 1922 году к нему обратился Алекс А. Ааронс (постановщик первого шоу Гершвина на Бродвее) с предложением сыграть главную роль в мюзикле „Ради всего святого" (For Goodness Sake), „меня очень расстроило то обстоятельство, что музыку к нему будет писать не Джордж Гершвин", — вспоминает Астер в своей биографии. (Но впоследствии оказалось, что в спектакль были в конце концов вставлены две песни Гершвина.) К большому удовольствию обоих они все-таки стали работать вместе, но произошло это не скоро — и это отдельная история.

Кроме Астера, еще одним завсегдатаем комнатки Гершвина у Ремика был корреспондент из театрального журнала „Клиппер" Макс Эйбрамсон. Он был настолько потрясен игрой Гершвина, что называл его не иначе как „гений" и делал все возможное, чтобы помочь ему

---

[1] *Steps in Time,* by Fred Astaire. New York: Harper and Brothers, 1959.

выдвинуться. Еще заходил молодой поэт Ирвинг Сизар, писавший тексты песен. Пытаясь продать свои тексты или уговорить кого-нибудь из штатных композиторов написать к ним музыку, Сизар часто захаживал к Ремику. Но помимо этого его влекло сюда желание услышать игру Гершвина. „Его ритмы действовали на меня, как удары кузнечного молота. Его гармонии намного опережали время. Никогда раньше я не слышал, чтобы популярную музыку исполняли в такой манере".

Иногда Гамбл отправлял Гершвина в кафе, рестораны, музыкальные магазины, где он должен был играть песни Ремика или аккомпанировать певцам, которые их исполняли. Один из таких выходов привел его в нотный отдел небольшого дешевого магазинчика в Атлантик-Сити, штат Нью-Джерси. Ночью, когда магазин был закрыт, Гершвин обходил музыкальные салуны, бары, ресторанчики, чтобы поиграть для их посетителей песни Ремика и, если удастся, пристроить их. (Шикарные бары и рестораны были вотчиной плаггеров, рекламирующих произведения уже известных композиторов.)

Здесь, в Атлантик-Сити, Гершвин познакомился с Гарри Руби, автором многих популярных песен и одним из близких его друзей. В это время Руби, так же как и Гершвин, был скромным и незаметным рекламным агентом в музыкальном издательстве Гарри фон Тилцера, и так же как Гершвин, Руби приехал в Атлантик-Сити, чтобы днем рекламировать песни в дешевом магазине, а ночью — в музыкальных салунах и кинотеатрах.

Далеко за полночь, когда рабочий день наконец заканчивался, все они собирались в ресторане Чайлда недалеко от магазина, торгующего фонографами. „Я прекрасно помню, с каким энтузиазмом, с каким бешеным интересом Джордж относился ко всему, что касалось дела, которым мы занимались", — рассказывает Гарри Руби. „Иногда, когда он несколько высокопарно говорил о художественном назначении популярной музыки, мы считали, что он преувеличивает ее роль. Пределом художественного совершенства для нас был шлягер, который расходился миллионным тиражом, и мы просто не понимали тогда, о чем он говорит". Но так же как и Сизар, Руби был совершенно потрясен игрой Гершвина. „Это не шло ни в какое сравнение с тем, как играли все мы. Только сейчас я понимаю, что это был совсем другой, не похожий на наш музыкальный мир, и тогда он не был нам до конца ясен, хотя инстинктивно мы откликались на него. И еще я уверен, что все мы тогда ему немножко завидовали".

Изо дня в день, часами Гершвин просиживал за фортепиано, исполняя песни, сходившие с конвейера Ремика. Он играл также мелодии и других музыкальных издательств, когда подрабатывал в Кэтскил-Маунтинз летом 1914—1915 годов и в 1916—1917 году в театре на Пятой авеню. Все это была халтура, так как эта музыка в лучшем случае оказывалась совершенно заурядной, суррогатом. И если в то время он не потерял веру в скрытые возможности американской популярной музыки, то лишь потому, что даже тогда среди композиторов Тин-Пэн-Элли нашлось два человека, которые доказали всем, что для того, чтобы иметь успех, песня вовсе не должна делаться по шаблону. Этими людьми были композиторы Ирвинг Берлин и Джером Керн.

Ирвинг Берлин уже тогда был крупной фигурой в Тин-Пэн-Элли. Мальчиком он был уличным музыкантом в Бауэри[1], песенным плаггером в музыкальном издательстве Гарри фон Тилцера, в мюзик-холле Тони Пастора на Юнион-Сквер и поющим официантом в питейных заведениях Бауэри. Он начал писать песни в 1907 году, когда, работая в кафе Пелема, написал и опубликовал свой первый текст песен „Мари из солнечной Италии" (Marie from Sunny Italy) на музыку Ника Майклсона, который был в этом кафе пианистом. Берлин продолжал писать тексты песен, пока наконец спустя два года его песня „Сейди Саломи, иди домой" (Sadie Salome Go Home) не разошлась тиражом 200 000 экземпляров. (Это была сатира на оперные арии и одна из первых песен Берлина на идиш.) Позднее, работая в штате издательства Тэда Снайдера, он начал писать музыку на его тексты. Несмотря на те ограничения, которые законы Тин-Пэн-Элли накладывали на композиторов, в 1911 году он написал зажигательную и динамичную песню „Рэгтаймовый оркестр Александра" (Alexander's Ragtime Band), которая, прозвучав в исполнении Эммы Кэрус, а также Этель Ливи и Софи Таккер, буквально захлестнула всю страну, вызвав повальное увлечение мелодиями в стиле рэгтайм и массовые выходы на танцплощадки. Появление других мелодий в стиле рэгтайм (особенно песен „Этот таинственный рэг" — That Mysterious Rag и „Все делают это"- Everybody's Doin'It) сделало Берлина „королем рэгтайма", а о его выступлении в лондонском театре „Ипподром" в 1913 году кричали все афиши. В этом же году открылась новая грань его творческого дарования. Смерть его молодой жены от брюшного тифа во время их медового месяца на Кубе вдохновила его на создание первой баллады „Когда я потерял тебя" (When I Lost You). Она прибавила ему популярности, разойдясь за короткий срок двухмиллионным тиражом. Когда же песни Ирвинга Берлина зазвучали в „Ревю Зигфелда", в „Мимолетном шоу 1912" и еще в одном-двух мюзиклах, он смог пойти дальше, написав в 1914 году музыку для Бродвейской постановки мюзикла „Смотрите под ноги" (Watch Your Step) с Верноном и Айрин Касл, из которой потом пришли такие песни, как „Синкопированный шаг" (Syncopated Walk) и „Сыграй простую мелодию" (Play a Simple Melody).

В том же 1914 году на Бродвее громко зазвучало имя Джерома Керна. Это был год его первого сценического успеха — мюзикла „Девушка из Юты" (The Girl from Utah). Центральная песня этого мюзикла „Они мне не поверили" (They Didn't Believe Me) собрала невиданный тираж в два миллиона экземпляров и стала первой песней Керна, которой суждено было войти в фонд американской песенной классики.

Керну исполнилось 18 лет, когда его первая песня принесла ему доход. В 1903 году в Лондоне он написал песню „М-р Чемберлен" (Mr. Chamberlain) на слова П. Дж. Вудхауса (совместно они работали

[1] Улица в Нью-Йорке, квартал низкопробных кабаков и бездомных бродяг. — *Примеч. пер.*

впервые), которая стала популярной в английских мюзик-холлах в исполнении Сэймура Хикса. (Героем этой песни был известный государственный деятель Англии начала 90-х годов; его сын Невилл перед началом второй мировой войны стал премьер-министром Англии.) Через год, возвратясь в Соединенные Штаты, Керн пришел в издательство Хармса и попросил разрешения встретиться с главой издательства Максом Дрейфусом. Он хотел, чтобы Дрейфус начал издавать его песни, которые он теперь писал одну за другой. Песни Дрейфус не принял, но зато охотно предложил ему работу коммивояжера. Керн согласился. Дрейфус хотел, чтобы Керн увидел и узнал изнутри, как работает „механизм" Тин-Пэн-Элли. Кроме того, к парню следовало присмотреться получше. Первой песней Керна, которую Дрейфус наконец согласился опубликовать в 1905 году, была „Нравится ли тебе обниматься со мной?" (How'd You Like to Spoon with Me?). Она была впервые исполнена Джорджией Кейн, Виктором Морли и женским хором в Бродвейском мюзикле „Граф и девушка" (The Earl and the Girl). С тех пор песни Керна все чаще и чаще стали включать в Бродвейские постановки — почти 100 из них прозвучало в 30 мюзиклах на Бродвее в период с 1905 по 1912 год. В 1912 году он написал свой первый мюзикл „Красная юбка" (The Red Petticoat), поставленный на Бродвее, который закончился полным провалом. Прошло два года, он написал еще три мюзикла, пока, наконец, создав свою „Они не поверили мне" и еще несколько таких же заразительных песен в „Девушке из Юты", он не убедил продюсеров, что он-то им и нужен.

Гершвин знал наизусть и играл „Рэгтаймовый оркестр Александра" еще мальчиком и, чтобы продемонстрировать Хамбитцеру положительные стороны популярной музыки, всегда исполнял именно эту вещь. В Тин-Пэн-Элли Гершвин услышал другие мелодии Берлина в стиле рэгтайм и его первую балладу. Его восхищение мэтром превзошло все границы. Спустя много лет он писал: „Ирвинг Берлин — величайший американский песенный композитор. . . Это американский Франц Шуберт", хотя он чувствовал это уже в 1914 году.

Впервые Гершвин услышал его музыку на свадьбе своей тетушки Кэйт в Гранд-Сентрал-отеле в 1914 году. Оркестр играл такую волнующую по своей мелодичности и гармонии музыку, что Гершвин бросился к эстраде узнать, что это за вещь и кто ее автор. Это была мелодия Керна „Ты здесь и я здесь" (You're Here and I'm Here) из мюзикла „Муж, который смеется" (The Laughing Husband). Потом оркестр заиграл „Они не поверили мне", и Гершвин понял, что он нашел образец для подражания, а с ним и вдохновение. „Я следил за всем, что он (Керн) писал и изучал каждую его песню. Своими откровенно подражательными вещами я воздал ему должное, а многое из того, что было написано мною в тот период, звучало так, словно было написано самим Керном".

Гершвин в то время уже писал популярные песни. Позднее некоторые из них вошли в музыкальные постановки, но в то время, когда они были написаны, Гершвин все еще продолжал быть поденщиком у Ремика, и они не привлекали издателей. В одной из этих песен — она называлась „Никто, кроме тебя" (Nobody But You) — было столько чарую-

щего обаяния от Джерома Керна, что сразу становилось ясно, что без влияния Керна здесь не обошлось. В 1919 году Гершвин вставил эту песню в свой первый мюзикл „Ла, ла Люсиль", поставленный на Бродвее. Когда Гершвин показал эту и несколько других мелодий, на которые потом были написаны тексты и которые были вставлены в разные шоу, Моузу Гамблу, тот не взял ее. „Вам платят за то, чтобы вы играли, а не песни писали, – сказал он. – У нас полно тех, кто это делает для нас по контракту".

Свои песни Гершвин показал также Ирвингу Берлину, ставшему совладельцем издательства Уотерсон, Берлин и Снайдер. Берлину песни нравились, он хвалил их и предсказывал Гершвину большое будущее, однако не предлагал взять хотя бы одну из них для своей фирмы. Авторы мюзикла „В ожидании Роберта Э. Ли" (Waiting for the Robert E. Lee), ставшего классикой рэгтайма, Луи Мьюир и Л. Вулф тоже не скупились на похвалы.

Но в 1916 году имя Джорджа Гершвина наконец появилось на титульном листе партитуры. Это были ноты песни „Что хочу – не получаю, получивши – не хочу" (When You Want 'Em You Can't Get 'Em) на слова Мюррея Рота, с которым он познакомился в Тин-Пэн-Элли и который впоследствии начал работать администратором кинобизнеса. Песню услышала Софи Таккер. Ей понравились синкопированный ритм, мелодия и текст, где были и юмор и непосредственность разговорной речи, и она предложила ее Гарри фон Тилцеру, тут же ее опубликовавшему. Рот немедленно продал свой текст за пятнадцать долларов. Джордж предпочел „ставить" на проценты от продажи и в конечном счете заработал на этом пять долларов, да и те были получены раньше в качестве аванса. Один из этих, теперь уже редких экземпляров нот находится у Айры.

Вскоре за первой опубликованной песней была написана вторая, вошедшая в мюзикл. Гершвин и Рот написали „Мою беглянку" (My Runaway Girl) – песню, которая, по их мнению, годилась для спектакля в Уинтер-Гарден. Они показали ее некоему м-ру Симмонсу в конторе Шуберта, тот в свою очередь отправил их Зигмунду Ромбергу, в то время работавшему у Шуберта. Его блестящая карьера одного из самых популярных создателей американского мюзикла была еще впереди, но к 1916 году (всего за два года) он написал музыку к десяти шубертовским мюзиклам, в том числе к двум „Мимолетным шоу" и к шести постановкам в Уинтер-Гарден. Таким образом, к этому времени в театральных кругах он был лицом влиятельным.

Гершвин сыграл Ромбергу „Мою беглянку" и еще несколько своих песен. Хотя ни одной из них Ромберг не принял, но оценил талант Гершвина настолько, что предложил ему совместную работу над новыми постановками в Уинтер-Гарден. Вдохновленный такой перспективой, Гершвин продолжал приносить Ромбергу свои песни. И вот одну из них – „Как становятся звездами" (Making of a Girl) – Ромберг выбрал и включил в „Мимолетное шоу 1916". Харолд Аттеридж, писавший тексты почти ко всем мюзиклам Ромберга, написал слова. Премьера „Мимолетного шоу" состоялась 22 июня 1916 года в Уинтер-Гарден. Песня Гершвина затерялась среди четырнадцати ромберговских песен и осталась неза-

меченной. Несмотря на это, она была опубликована у Дж. Ширмера. Таким образом, дебют Гершвина в театре принес ему небогатый улов – всего около семи долларов.

Но 1916 год был знаменателен для Гершвина еще одним дебютом. Вместе с Уиллом Доналдсоном он написал инструментальную пьесу в стиле популярной музыки – рэгтайм для фортепиано „Пульс Риальто"[1] (Rialto Ripples), который был опубликован у Ремика (а записан лишь сорок лет спустя). Чисто формальные приемы этой пьесы, ее неестественные синкопы и совершенно посредственная мелодия, расцвеченная как бы звучащей рябью триолей, не сделали ее выдающимся явлением американской популярной музыки. Нет, она не стала откровением даже для 1916 года. С большим успехом рэгтаймы для фортепиано до этого писали такие композиторы, как Бен Харни и Скотт Джоплин, автор „Рэгтайма кленового листа" (The Maple Leaf Rag). Одним из известных композиторов, пишущих такую синкопированную музыку для фортепиано, был в те годы Феликс Арндт, автор „Нолы" (Nola), которую Винсент Лопес великолепно использовал в радиопередачах в качестве своих позывных. Влиянию музыки Арндта на творчество Гершвина никогда не отводилось должного места. Гершвин часто заглядывал к Арндту в студию, которая находилась в Эоловом Зале на 42-й улице, где композитор часами играл ему свои произведения. Возможно, в эти часы общения у Гершвина возникла идея создать „Пульс Риальто". Но как бы то ни было, рэгтаймы Арндта для фортепиано, тщательно изученные и видоизмененные Гершвином, несомненно сыграли немаловажную роль в формировании его собственного стиля при создании произведений для фортепиано.

В январе 1916 года благодаря Арндту Гершвин записал фортепианные ролики, вначале для фирмы „Перфекшен", а затем для „Юниверсал". Первоначально за шесть записей он получил 25 долларов, а затем несколько больше. В течение 1916 года он записывал около тридцати песен и другой музыки в день, иногда под своей собственной фамилией, а иногда под псевдонимами Берт Уинн, Фрэд Мэрта и Джеймс Бейкер.

Отношение Гершвина к песням Берлина и Керна, а также к фортепианной музыке Арндта говорит о многом. Оно отражает его стремление учиться сочинять, подражая и ассимилируя творчество других композиторов. Он понимал: для того, чтобы писать настоящую популярную музыку, ему необходимо приобретать опыт, отличный от того, который он мог получить в Тин-Пэн-Элли. Поэтому он начал искать другие пути. Рассказывают, что в отведенной ему комнате у Ремика он начал однажды разучивать одну из прелюдий и фуг из „Хорошо темперированного клавира" Баха. Кто-то из его коллег спросил: „Джордж, ты занимаешься, чтобы выступать с концертами?" – „Нет,

[1] Риальто – район Бродвея и примыкающих улиц – от 40-й до 50-й, где сосредоточены театры и другие зрелищные предприятия Нью-Йорка. – *Примеч. пер.*

я занимаюсь, чтобы стать великим композитором и писать песни", – ответил Гершвин.

Он продолжал посещать концерты, стараясь всегда найти для себя в музыке великих мастеров такие гармонические, мелодические и ритмические построения, которые он мог бы с успехом использовать в своем творчестве. Он также продолжал свои занятия музыкой. До 1918 года, года смерти Хамбитцера, Гершвин по-прежнему занимался на фортепиано с ним. Параллельно он изучал гармонию, теорию и оркестровку у Эдварда Киленьи.

Киленьи родился в Венгрии, учился музыке сначала у Пьетро Масканьи в Риме, а затем в консерватории в Кельне. 22-летним юношей он приехал в Соединенные Штаты, поступил в Колумбийский университет; написанная им дипломная работа позволила ему получить так называемую стипендию Мозенталя и заняться по окончании университета научными исследованиями. При поступлении в университет Киленьи, чтобы материально поддержать себя, играл на скрипке в оркестре Уолдорф-Астория, в котором Хамбитцер был пианистом. Много лет спустя Киленьи стал широко известен как дирижер оркестров нью-йоркских кинотеатров, а также как композитор и музыкальный постановщик, работающий для различных киностудий Голливуда. Его сын, названный в честь отца Эдвардом, стал известным пианистом и преподавателем.

Как-то в 1915 году Хамбитцер подошел к Киленьи и попросил его взять к себе в ученики по классу гармонии и теории Гершвина. „Этот юноша не только талантлив, – сказал Хамбитцер, – он по-настоящему влюблен в музыку и по-настоящему хочет учиться. Скромность, с которой он приходит на мои уроки, уважение и благодарность, с которыми он выслушивает все советы и рекомендации, – все это взволновало и необычайно тронуло меня. Он хочет серьезно изучать гармонию, и в связи с этим я сразу же подумал о тебе".

Киленьи стал вторым из двух самых главных учителей Гершвина, хотя были и другие педагоги, занятия с которыми тоже были очень полезны. Но сам Гершвин всегда считал, что именно Хамбитцер и Киленьи сыграли самую главную роль в становлении его музыкального таланта, и до конца своих дней чувствовал себя перед ними в неоплатном долгу. С Киленьи Гершвин занимался в общей сложности пять лет, но и потом, когда занятия прекратились, он время от времени разыскивал своего учителя, чтобы спросить у него совета.

В течение первых восьми месяцев Гершвин занимался два раза в неделю. Киленьи хорошо помнит свое первое впечатление от нового ученика. Это был серьезный, тихий, слегка застенчивый молодой человек, с выражением какой-то грусти на лице. Гершвин почти ничего не знал о теории музыки, и Киленьи начал с самых азов. Потом пошли уроки по полифонии, транспонированию, модуляции и инструментовке. Через три года Киленьи стал приглашать на эти уроки музыкантов из оркестра для того, чтобы они сыграли и продемонстрировали его ученику некоторые основные элементы исполнения партий на наиболее важных инструментах симфонического оркестра. На следующий год Киленьи показал Гершвину, как делается аналитический разбор музыкальных произведений, таких как Восьмая симфония Бетховена или его

же „Весенняя соната", для того, чтобы проникнуть в творческую лабораторию композитора, понять, как и почему он применял те или иные приемы, увидеть технику употребления гармоний и т.д. Так Гершвин детально изучил многие известные произведения Гайдна, Дебюсси и Рихарда Штрауса.

До сих пор сохранились тетради Гершвина. Из них прекрасно видно, как точно и грамотно велись записи, в какой безукоризненной чистоте они содержались. Из них также видно, что, узнав какие-то основные правила, Гершвин часто пытался разработать свои собственные идеи, но в направлении прямо противоположном общепринятому. И в этом он всегда находил поддержку своего учителя. Хотя Киленьи и настаивал на том, что сначала необходимо изучить все существующие стили, он очень терпимо и даже снисходительно относился к тому, что его ученик старался нарушать их.

Киленьи также с сочувствием и пониманием относился к карьере Гершвина в Тин-Пэн-Элли. Более поздние учителя Гершвина и другие музыканты относились к этому иначе: они считали, что он должен полностью посвятить себя сочинению серьезной музыки. Более того, Киленьи хорошо понимал (и сказал об этом в 1919 году), что популярная музыка может оказаться кратчайшим путем к пониманию Гершвином своих более серьезных задач. „Ты столкнешься с теми же трудностями, с которыми сталкиваются все американские композиторы, пытаясь добиться того, чтобы их произведения исполнялись, — говорил ему Киленьи, и это тогда, когда американцев вообще исполняли очень редко. — Если ты добьешься успеха как сочинитель популярной музыки, ты станешь известным, это приблизит тебя к твоей цели, потому что тогда дирижеры будут приходить к тебе и заказывать серьезную музыку тоже".

Прошло восемь месяцев, и занятия с Киленьи стали не такими регулярными. Множество разных дел, по которым Гершвин обязан был бывать в Нью-Йорке и в других местах, делало невозможным соблюдать раз и навсегда установленный график занятий. Но как только очередное задание было выполнено, Гершвин тут же спешил за следующим. Иногда он приносил на занятия с Киленьи кое-что из законченного им мюзикла, чтобы выслушать критические замечания и сделать разбор вещи в целом. Иногда он приносил чужие оркестровки своих вещей для того, чтобы разобрать их со своим учителем и посмотреть, нельзя ли их улучшить. „Он обладает потрясающей способностью истинного гения все впитывать в себя, а затем использовать все, что он узнал, в своей собственной музыке", — говорил Киленьи[1].

---

[1] Эдвард Киленьи умер в городе Таллахасси, штат Флорида, 15 августа 1968 года. За два года до смерти он снялся в документальном фильме о Джордже Гершвине (сделанном Би-Би-Си для показа по английскому телевидению), в котором он поделился своими воспоминаниями о времени их совместных занятий.

Глава IV

ЮНОШЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АЙРЫ

Пока Джордж колотил по клавишам в своей комнатке-ячейке на Тин-Пэн-Элли и публиковал свои первые песни, а одну из них даже услышал с подмостков Бродвейского театра, Айра не вылезал из-за стола: то он делал иллюстрации, то писал короткие эпиграммы, то куски причудливой юмористической прозы; иногда стихи и наконец даже тексты песен.

Поступив в Таунсенд-Харрис-Холл, он начал выпускать небольшую газету (объемом в одну страницу), для которой сам же писал заметки, сам их редактировал и сам иллюстрировал. Она называлась „Лист" (и писалась не на листе бумаги, а на картонке, которую обычно вкладывали в прачечной в выстиранные рубашки). Айра аккуратно выпускал ее каждую неделю в течение 26 недель для своего двоюродного брата. Подражая брату, Джордж тоже стал выпускать свою газету „Веселый музыкант". Но после первого же номера потерял к ней всякий интерес. Вскоре Айра приобрел более широкую аудиторию почитателей своего творческого таланта, став художественным редактором студенческой газеты „Академический вестник" (Academic Herald), для которой рисовал карикатуры и придумывал красочные и затейливые заголовки для некоторых разделов. Он также начал вести в ней колонку под названием „Много шума".

Несмотря на страсть к чтению, живой ум и художественные способности, в школе он не блистал. Ему пришлось остаться в Таунсенд-Харрис-Холл еще на один семестр, чтобы сдать задолженность по двум предметам. И только в феврале 1914 года он поступил в Нью-йоркский городской колледж. Здесь его успехи вряд ли были лучше. Перейдя на второй курс, он все еще изучал математику за первый. „Кажется, остался единственный путь получить диплом, — рассказывал Айра, — это пробыть здесь настолько долго, чтобы можно было добыть его по праву скваттера"[1].

Он проучился в колледже только два года. В это время он вместе с Эрвином Харбургом (впоследствии знаменитым поэтом-песенником и одним из его близких друзей, известным многим по прозвищу „Йипп") вел постоянную колонку под названием „В горле у горгульи"[2] в студенческом еженедельнике „Кампус". Айра писал также и для другого студенческого издания — „Шапка и колокольчики", выходящего раз в месяц, где подписывал свои стихи „Герш". Вот одно из них, появившееся в номере от 16 июня 1916 года:

---

[1] Лицо, самовольно захватывающее чужую землю или поселяющееся в чужом доме; 2) квартиронаниматель, отказывающийся уезжать. — *Примеч. пер.*

[2] В готической архитектуре — рыльце водосточной трубы в виде фантастической фигуры. — *Примеч. пер.*

Когда-нибудь осатанею,
Возьму – и подвиг совершу.
Пробей, мой час, пробей скорее,
А, впрочем, нет – я не спешу[1].

Айре особенно нравились слова „я не спешу" в последней строке, и он всегда держал их в голове. И когда он начал писать тексты для песен и добиваться здесь кое-каких успехов, он записал эту строчку в блокнот, чтобы вставить ее потом в какой-нибудь текст. Такая возможность появилась, правда, это произошло через четырнадцать лет после того как он ее придумал, в песне „Я не спешу" (Bidin' My Time) в мюзикле „Повеса" (Girl Crazy).

Небольшие стишки, маленькие заметки стали появляться в разных коммерческих рекламных изданиях. Впервые это произошло 26 сентября 1914 года, когда в нью-йоркской газете „Ивнинг Мэйл" в колонке Эдсона появился такой шутливый афоризм: „Юмор бродяг – комедия для олухов"[2]. Затем он занялся стихосложением, пробуя экспериментировать в разных формах французского стиха: триолеты, виланеллы, рондо. Одно из своих стихотворений „Рондо Розы" (Rondeau to Rosie) он продал за три доллара в нью-йоркский журнал „Сан":

Куда пойти повеселиться,
Заботы бремя сбросить с плеч –
Такое место знает Рози,
Там могут мертвого развлечь.

Там люстры блещут, пол сверкает,
Танцуют пары, все в огнях,
Официанты Рози знают:
Моргнет – они несут вина![3]
Ох, Рози! Это все она!

А без нее, без дивной Рози
Давным-давно бы я пропал,
Не знал бы, что такое радость,
Веселых песен не слагал.

Я подарю ей все улыбки,
Все песни, что я сочиню,
За вдохновения мгновенья
Ее одну благодарю[4].

(Спустя несколько лет Бадди де Силва предложил Айре попробовать вместе переделать это рондо в песню, но, слава богу, из этого ничего не вышло.)

Другие стихи и небольшие фрагменты прозы появились в двух самых популярных разделах нью-йоркских газет: „Всегда в хорошем настроении", который вел Ф.П.А., и „Солнечный диск" Дона Маркиза.

Проучившись два года в Нью-йоркском колледже, Айра, чтобы иметь возможность что-то заработать на жизнь, перевелся на вечернее отделение. Он даже подумывал заняться медициной и даже пошел учиться на вечерний факультет Колумбийского университета. Но, провалившись после первого же семестра на экзамене по химии, он понял, – так же, как должна была примириться с этим и его мать, – что свое призвание он должен искать не на университетских лекциях. Какое-то время он работал кассиром в Грэйт-Эмпайер-Шоуз, владельцем которого

[1] Перевод Л. Киржнер.

[2] Здесь игра слов – „bum comedy" можно перевести как „шутки в дурном вкусе". – *Примеч. пер.*

[3] Подразумевается, что действие происходит во времена „сухого закона", когда федеральным законодательством США в стране были запрещены производство и продажа спиртных напитков. – *Примеч. пер.*

[4] Перевод Л. Киржнер.

был его двоюродный брат Морис Лагович. Потом он устроился помощником фотографа, а затем в отдел доставки универсального магазина Алтмана.

Но желание писать по-прежнему жило в нем, искало выхода. В сентябре 1916 года он придумал и начал выпускать свой собственный журнал под названием „Ваш личный Босуэлл" – откровенное подражание ведущему колонки Ф.П.А., который раз в неделю рассказывал о том, что он сумел сделать за неделю, в своей колонке под рубрикой „Наш собственный Самьюэл Пэпис", написанной в стиле известного автора дневников XVII века Самьюэла Пэписа. „Журнал Айры, – читаем, мы в книге „Жизнь Гершвина", – открывает нам человека, чья робость и неуверенность в себе ищут защиту в иронии, а смех над собой служит надежным щитом". Так же как инкогнито Ф.П.А., подражающий стилю Самьюэла Пэписа, Айра усвоил стилизованную манеру XVII века. Например, в одной из статей он писал: „В глубочайшем удовлетворении я изволил надеть зеленоватый ворсистый двубортный просторный домотканый новый костюм английского покроя". Читаем там же: „Все номера были смесью стиля Уолта Уитмена и репортерского стиля с их диалогами, как будто выхваченными из жизни". К началу 1917 года Айра выглядел эдаким красавчиком Браммелем с неизменной сигаретой в зубах [1]. А так как Айра был заядлым театралом и любителем эстрадных представлений, в журнале появлялось множество заметок об актерах, пересказывались сюжеты увиденных фильмов. Он тщательно описывал события общественной жизни, бегло комментировал основные политические события дня и даже сообщал о том, что заключил с другом пари (он поспорил с другом на пять долларов – очень солидная сумма для Айры в те годы), что на президентских выборах победит Вудро Вильсон. В конце говорится, что Айра проиграл пари и вынужден был заплатить, так как в ночь на 7 ноября 1916 года было объявлено о том, что на выборах победил Чарлз Эванс Хьюз. Когда же на следующих выборах хозяином Белого дома стал Вильсон, Айра неслыханно разбогател, выиграв в результате десять долларов.

В 1917 году Айра сделал первые шаги как поэт-песенник. В мае он написал слова своей первой песни (скорее это была пародия на песни 90-х годов прошлого века): „Вы можете выбросить весь рис, когда голодны, но, ради бога, друзья, не выбрасывайте свою обувь". Дон Маркиз напечатал ее в своей колонке в „Сан". Но особенно знаменателен тот факт, что в этом году Айра впервые написал слова для двух или трех мелодий своего брата, одна из которых называлась „Когда можно потанцевать"(When There's a Chance to Dance). Однако судьба этих песен была короткой: они не были ни исполнены, ни изданы.

В 1917 году Айра Гершвин устроился работать кассиром в банях Лафайетта, владельцами которых были его отец и дядя. Три этажа над банями занимали гостиничные номера, в одном из которых жил Пол

---

[1] Джордж Браммель (1778–1840) – английский денди, законодатель мод лондонского общества, приближенный принца-регента, будущего короля Георга IV. Выражение „красавчик Браммель" стало нарицательным, означает „законодатель моды". – *Примеч. пер.*

Поттер. Поттер работал первым помощником театрального режиссера Чарлза Фрохмана. Он поставил на Бродвее „Шляпу" (Trilby), и его коллеги преклонялись перед его поистине уникальной способностью до мельчайших подробностей помнить сюжет практически любой когда-либо написанной пьесы. Однажды Айра показал Поттеру одну из своих театральных реприз — небольшой сценический скетч „Погребальная урна". Поттеру она понравилась, и он решил послать ее в журнал „Законодатели мод" (Smart Set), который издавался Менкеном и Джорджем Натаном. Скетч приняли, и в 1918 году он был опубликован в февральском номере под псевдонимом „Брускин Гершвин". Вот эта миниатюра:

Погребальная урна

Он садился перед нею, зачарованный, мысленно вознося хвалу Господу. В такие минуты им овладевало возвышенное и жуткое чувство. . . безотчетный восторг перед красотой происходящего. В минуты благоговения перед нею он чувствовал в себе новые силы, его душа наполнялась верой в вечную молодость и счастье. Такой преданности ищущей души воплощенному здесь идеалу мир еще не знал. . .

Но однажды рака упала и разбилась на тысячи острых неровных осколков.

С посеревшим лицом, объятый смертельным ужасом, он едва успел пробормотать: „Боже! Семь лет! И все прахом!"

За это Айра получил гонорар в один доллар. Бадди де Силва, в то время уже известный поэт-песенник, сказал Гершвину, что он бы предпочел получить чек на один доллар от Менкена и Натана, чем несколько тысяч от Ремика. „Это было очень мило с его стороны, — сухо замечает Айра, — но тем не менее это не помешало ему оставить после своей смерти несколько миллионов".

Пока Айра сочинял „Погребальную урну" и ждал ее публикации, он, наконец, нашел литературную работу. В ноябре 1917 года Джордж узнал по своим каналам, что в журнале „Клиппер" открылась вакансия театрального критика. Айра подал заявление на имя Пола Свайнхарта, редактора журнала, и, к своему большому удивлению, был принят. Его первое задание состояло в том, чтобы подготовить материал о некоторых театральных миниатюрах, которые играли в театре „Одюбон" после показа кинофильма, например, „Ванда и тюлени", „Русские трубадуры" и т. д. Страстного поклонника эстрадных шоу, привыкшего платить за билет, возможность бесплатно посещать все представления, не могла оставить равнодушным. Айра подготовил около шести обзоров. И хотя не получил за них ни гроша, сам факт, что он является театральным критиком в „Клиппере", дал ему почувствовать сладость первого успеха.

Глава V

ГОДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО УЧЕНИЧЕСТВА

Проработав у Ремика более двух лет, Гершвин понял, что жизнью в Тин-Пэн-Элли он сыт по горло. Тесная комнатка, отведенная ему в издательстве, в которой он часами не вылезал из-за фортепиано, стала ему окончательно мала: она сковывала его интересы и устремления. Теперь, когда одна из его песен прозвучала в Бродвейском ревю, он все чаще стал задумываться о том, чтобы написать для театра. Джордж хорошо понимал, что работа в театре может дать молодому композитору более широкие возможности для развития его таланта, чем рутина музыкальных издательств Тин-Пэн-Элли. И так же как раньше он искал пути попасть в Тин-Пэн-Элли, где он мог бы постигать премудрости песенной „науки", так теперь он жаждал попасть на Бродвей — этот „университет", который открыл бы перед ним дорогу к карьере композитора и способствовал формированию собственного стиля.

17 марта 1917 года он объявил Моузу Гамблу, что больше не хочет работать у Ремика, и стал искать другую работу. Один из его друзей, негритянский аранжировщик Уилл Водери, подыскал ему место аккомпаниатора в Городском театре Фокса на 14-й улице с жалованием в 25 долларов в неделю. Репертуар Городского театра составляли всевозможные эстрадные шоу, которые шли там ежедневно одно за другим. Во время одного, так называемого вечернего перерыва оркестранты отправились ужинать, и представление продолжалось в сопровождении фортепиано. Новая работа Гершвина, которую до него выполнял Чико Маркс, в этом и заключалась. Вначале все шло хорошо, тем более, что некоторые песни, звучавшие в шоу, были ему хорошо знакомы, так как пришли от Ремика. И вдруг в середине представления зазвучала совсем новая, незнакомая песня, которую он должен был сыграть прямо с листа. Пропустив несколько фраз, он начал спешить. Внезапно он обнаружил, что играет одно, а певец исполняет совсем другое. Актер пытался сделать вид, что ничего не произошло, и как-то поправить положение: с кислой миной он отпускал в сторону пианиста недовольные замечания по поводу его музыкальных способностей, громко хохотал, стараясь вызвать ответную реакцию и актеров и зрителей. От стыда и унижения Гершвин готов был сквозь землю провалиться и больше не мог сыграть ни одной ноты. Представление продолжалось без музыки. Гершвин выскочил из-за фортепиано и, на ходу бросив кассиру, что больше у них не работает, поспешил скрыться, даже не взяв свое дневное жалованье. „Этот случай надолго оставил в моей душе неприятный осадок",— вспоминал он.

Следующая работа впервые тесно свела его с Джеромом Керном. В это время Керн и Виктор Херберт совместно работали над музыкой к новому шоу „Мисс 1917" (Miss 1917) по сценарию П. Дж. Вудхауса и Гая Болтона, который ставили Зигфелд и Диллингем. За 35 долларов в

неделю Гершвин должен был аккомпанировать во время репетиций, работать с хором, ансамблем и солистами. В перерывах он развлекал актеров и остальных членов труппы своими импровизациями. Его игра произвела на всех огромное впечатление. А директор труппы Гарри Аскин, услышав, как Гершвин играет, настолько уверовал в его талант, что вскоре привлек к нему внимание издательства Макса Дрейфуса – крупнейшего в Тин-Пэн-Элли. Спустя три года Джордж Уайт, один из танцоров, участвовавших тогда в шоу, подыскивая композитора для своего нового мюзикла „Сплетни", вспомнил о великолепном музыкальном даровании Гершвина.

Но самое большое впечатление Гершвин произвел на Джерома Керна, который тогда узнал о его необыкновенном таланте импровизатора и аранжировщика. Керн впервые услышал Гершвина во время одного из импровизированных концертов после репетиции и был настолько потрясен, что на следующий день привел с собой на репетицию свою жену Эву, чтобы она тоже могла послушать „этого молодого человека, который, несомненно, достигнет больших успехов". В начале 1918 года, когда репетиции „Мисс 1917" закончились, Керн устроил Гершвина аккомпаниатором на репетиции своего нового мюзикла „Спи, мой малыш" (Rock-a-bye Baby). Их совместная работа и тесное общение в Нью-Йорке и во время пробных прогонов спектаклей в загородных театрах положили начало крепкой искренней дружбе. Керн заверил Гершвина в том, что если тот задумает написать для Бродвея мюзикл, он будет всегда рад помочь ему советом, делом, своим влиянием и авторитетом в музыкальных кругах.

Но вернемся к „Мисс 1917". В создании этого шоу принимал участие „весь цвет" музыкального театрального мира: кроме Зигфелда, Диллингема, Керна, Херберта, Вудхауса, Болтона и Нэда Уэйберна, – каждый из которых был известной фигурой на Бродвее, – над ним работали художник-постановщик Джозеф Эрбан и хореограф Адольф Бом. В шоу были заняты такие „звезды", как Вивьен Сигал, Вэн и Шенк, Лилиан Тэшмен, Лью Филдз, Айрин Касл, Энн Пеннингтон, Джордж Уайт, Марион Дейвис и Пегги Хопкинс. Но, как это ни парадоксально, несмотря на такой блестящий ансамбль, шоу „Мисс 1917" потерпело провал, продержавшись на сцене чуть больше месяца.

По воскресеньям ведущие актеры, занятые в „Мисс 1917", принимали участие в вечерних концертах в театре Сенчури. На одном из таких концертов, 18 ноября 1917 года, Вивьен Сигал исполнила две песни Гершвина: „Ты, только ты" (You – oo Just You) и «В поцелуе есть нечто большее, чем просто „целую"» (There's More to the Kiss than the X-X-X).

Песня „Ты, только ты" очень понравилась представителю фирмы Ремика, присутствовавшему на концерте, и он решил ее опубликовать. Так в 1918 году эта песня Гершвина с фотографией Вивьен Сигал на обложке появилась в каталогах фирмы Ремика. Эта публикация впервые поставила рядом имена композитора Дж. Гершвина и автора слов Ирвинга Сизара. Старше Гершвина на три года, Сизар получил университетское образование в привилегированных частных школах и в Нью-йоркском городском колледже. Он знал Генри Форда, который в 1915

году взял его стенографом на свой „Корабль Мира". Генри Форд отправился в Европу с утопической миссией положить конец первой мировой войне. Когда война была окончена более естественным для нее путем — Германия была разгромлена, — Форд настоял на том, чтобы Сизар поработал механиком на его автомобильном заводе. Он хотел, чтобы юноша приобрел необходимые навыки и умения в этой области и возглавил в будущем отделение его фирмы за рубежом. На заводе Сизар выполнял черновую работу: он стоял на конвейере и закладывал смазку в заднюю ось. Но уже тогда он страстно мечтал писать песни. Все свободное время он проводил, кружа около Тин-Пэн-Элли, пытаясь продать тексты своих будущих песен.

Впервые Сизар встретился с Гершвином у Ремика. Отныне он стал заглядывать туда постоянно, но уже не для того, чтобы продать свои стихи, а чтобы послушать Гершвина. Вскоре они стали работать вместе. Их первая опубликованная песня „Ты, только ты" была исполнена Аделью Роуленд в „Хитчи-Ку 1918" (Hitchy-Koo of 1918). Две следующие песни, опубликованные в 1918 году, прозвучали в мюзиклах годом позже: „В поцелуе есть нечто большее, чем просто „целую" — в мюзикле „Доброе утро, судья" (Good Morning Judge), и „Ла, ла, Люсиль" (в последующей постановке песня стала называться „Поцелуй — это не просто звук" — There's More to the Kiss then the Sound) и „Я был так молод" (I Was So Young). Исполненная Чарлзом и Молли Кинг в мюзикле „Доброе утро, судья", эта песня принесла Джорджу первый большой успех.

Однажды Гершвин пришел к Сизару на завод, и пока тот стоял на конвейере, они обсуждали идеи своих будущих песен. Мимо медленно проплыли штук десять задних осей, в которые так и не была вложена смазка. Бригадир решил перевести его в контору, где он сможет принести меньше вреда. Но до тех пор, пока к ним обоим не пришел первый успех, Сизар не решался уйти от Форда и полностью заняться любимым делом.

Они стали не только соавторами, но и очень близкими друзьями. Воскресные вечера они, как правило, проводили в клубе, который собирался в ресторане на пересечении 16-й улицы и Пятой авеню. Гершвин садился за фортепиано, а Сизар пел и импровизировал к великому удовольствию своих друзей. Они часто вместе ходили в театр (в основном на мюзиклы Керна), через служебный ход на 56-й улице незаметно пробирались на концерты в Карнеги-холл или играли в бильярд на Бродвее.

В это же время близкими друзьями Гершвина стали Герман и Лу Пейли, двоюродные братья Макса Эйбрамсона. Герман учился вместе с обоими учителями Гершвина — Хамбитцером и Киленьи, и к тому времени, как Гершвин с ним познакомился, был уже известным композитором, автором таких шлягеров, как „Билли" (Billy) и „Я слышу призывные звуки укулеле" (I Can Hear the Ukuleles Calling Me). Убежденные в незаурядном таланте Гершвина, Герман Пейли и Макс Эйбрамсон часто приводили его в дом Пейли. Там Джордж познакомился с братом Германа, Лу, учителем по профессии, человеком книжным, образованность и эрудиция которого приводили Джорджа в восхищение, а также с невестой Лу — Эмили Струнски. Когда Лу и Эмили поженились,

Джордж стал часто бывать у них субботними вечерами. Вместе с Бадди де Силва, Ховардом Дицем, Мори Рискиндом, Джо Мейером, Ирвингом Сизаром, Граучо Марксом и другими гостями они обсуждали прочитанное, разыгрывали домашние спектакли или играли в шарады. Иногда Джордж брал с собой Айру. Там Айра познакомился с энергичной и очаровательной сестрой Эмили — Леонорой, или Ли, как все ее называли и как отныне я буду называть ее здесь, и которая в середине 20-х годов стала его женой.

Струнские были родом из Сан-Франциско, где 3 октября 1900 года и родилась Ли. Они были людьми состоятельными. Однако землетрясение, случившееся в Сан-Франциско, не только обратило в прах все их состояние, но и перенесло их из Калифорнии в Нью-Йорк. Отец Ли, Альберт Струнски, имевший свое дело, купил в центре города землю и построил гостиницу. К тому времени, когда Ли и Айра встретились, семья Струнских вновь процветала.

В семье Струнских было две дочери — Ли и Эмили, сын Инглиш и две племянницы — Лилиан и Элен, которых родители фактически удочерили и воспитали как родных. От другой ветви рода Струнских происходит замечательный журналист Симеон Струнски, который с 1906 года по 1920 год работал в газете „Нью-Йорк Пост", а с 1924 года до самой смерти был фельетонистом и членом редколлегии „Нью-Йорк Таймс". Он и отец Ли были двоюродными братьями. Культура вливалась в семью ближайших родственников не только через Симеона, — частого гостя в их доме, но и через отца, который чрезвычайно высоко ценил все, что имело отношение к культуре. Еще более замечательным членом семейства была мать. Маша, так ее звали, сочетала в себе постоянную жажду материального благоденствия и успеха для себя, своего мужа и своих детей с необычайной способностью наслаждаться жизнью и ее благами. Жизнь в ее представлении была рогом изобилия, который нужно было во что бы то ни стало отыскать, а потом „пить и пить до дна". Маша знала, где его искать — и в лучшие, и в худшие времена, — умели это и ее дети. И особенно Ли.

Среди всех пяти детей Ли была самой непоседливой. Видно, ей по наследству передалось необыкновенное жизнелюбие матери. Бьющая через край энергия, искрящаяся жизнерадостность и лучащийся от нее свет были характерны для нее как в зрелые годы, так и тогда, когда из ребенка она стала превращаться в изящную молодую женщину. Она сочетала в себе много талантов, которыми ее щедро одарила природа, — физическую привлекательность, внутренний огонь и энергию с любовью к искусству, с тем, что она получила на уроках в различных художественных и хореографических школах. Ей льстила дружба со многими молодыми людьми, в число которых входило несколько „неудачников", но она никогда по-настоящему не влюблялась, пока сама не назначила свидания Айре. Даже теперь она не знает, как это произошло. Но это произошло. Любовь к Айре захватила ее не сразу. После их первой встречи они расстались на целый год, так как Ли с матерью отправились путешествовать в Европу. Семьи Струнских и Гершвинов дружили, и после возвращения из Европы Ли стала часто бывать в доме Гершвинов. По природе сдержанный и молчаливый, старавшийся избегать шумных сбо-

рищ, Айра был не тот человек, с которым после нескольких случайных встреч можно было затеять любовную интрижку. Понадобилось время, прежде чем его официальные отношения с Ли переросли стадию формального обмена любезностями. Ли с уверенностью может сказать, что она влюбилась в Айру раньше, чем он в нее; более того, она совсем не скрывает, что в конце концов сама сделала ему предложение.

Свою исключительную привязанность к Лу и Эмили Пейли Гершвин сохранил на всю жизнь. Иногда он говорил, что Эмили была женщиной такого типа, на которой он хотел бы жениться. В доме Пейли завязалась еще одна сердечная дружба, которую Джордж пронес через всю свою жизнь. Это была дружба с Джорджем Паллеем, братом Макса Эйбрамсона и двоюродным братом Лу Пейли. Паллей был младше Гершвина на два года и работал биржевым маклером. В 1918 году он очень выгодно сменил работу клерка с окладом 25 долларов в неделю на биржу и в результате получил на несколько сот тысяч долларов ценных бумаг. Он чувствовал вкус к жизни, и молодой и еще неопытный Джордж испытывал к нему зависть и восхищение. Их тянуло друг к другу. В конце 1918 года они провели вместе много вечеров, обходя ночные клубы, развлекая хористок и соря деньгами. Со временем их дружба стала более глубокой. В конце концов Паллей стал одним из немногих, кому Гершвин доверял все самое сокровенное.

Рядом с ним и Джордж почувствовал вкус к веселым сборищам, ночной жизни ресторанов в обществе красивых женщин, которыми он был постоянно окружен. Но и теперь, как и прежде, на первом месте для него была музыка. Один его приятель вспоминает, что на одной из вечеринок на коленях у Гершвина сидела красивая девушка. Когда кто-то неожиданно попросил его что-нибудь сыграть, он, забыв обо всем, настолько быстро поднялся с места, что девушка от неожиданности упала на пол. С таким же нетерпением и страстью он продвигался вперед и как композитор. Его единственной и заветной мечтой было достичь высот Берлина и Керна. „Он шел вперед с таким напором, – скажет о нем его коллега, – и с такой скоростью, что оставил нас всех далеко позади. Мы не хотели, да и не могли угнаться за ним".

Он играл свою музыку любому, кто хотел его слушать. Так, в 1918 году он играл Зигмунду Спейту, музыкальному критику нью-йоркской „Ивнинг Мэйл". Спустя 25 лет Спейт так расскажет об этом на страницах „Геральд Трибюн":

> За фортепиано на один из старых стульев с бахромой сел какой-то молодой человек. Он начал играть, демонстрируя хорошую технику и прекрасное музыкальное чутье. Но так как почти каждый день мои уши привыкли слышать виртуозное исполнение, подобное этому, я не пустился в пляс от восторга.

Потом Гершвин сыграл несколько серьезных вещей собственного сочинения – несколько новеллетт и токкату, слабое подражание Шуману и Листу. И снова это не произвело никакого впечатления. Наконец Гершвин сыграл несколько своих известных мелодий. Спейт пишет:

Я встал со своего места и сказал: „Послушайте, если вы хотите знать мое мнение, я бы посоветовал вам писать пока легкую музыку и оставить на время работу над серьезными вещами".

Гершвин был постоянно начеку, когда дело касалось любой возможности расти как композитору. Однажды Ирвинг Берлин обратился к нему с заманчивым предложением. Незадолго до того Берлин был потрясен тем, как быстро и грамотно Гершвин записал под диктовку один из его рэгтаймов и тем, насколько богаче и ярче они зазвучали в новых гармониях Гершвина. В интервью, которое он дал уже после смерти Гершвина, Ирвинг Берлин сказал, что ему никогда не забыть того, как неузнаваемо изменилась его песня в волшебной аранжировке Гершвина: „Это была совсем другая песня". По сей день ноты с аранжировкой этой вещи хранятся в доме Берлина как бесценная реликвия.

Берлину был очень нужен аранжировщик и музыкальный секретарь, и если бы подходящий человек нашелся, он был готов хорошо ему платить (около ста долларов в неделю). „Соглашайтесь — и место ваше, — сказал он Гершвину. — Но мне кажется, что вы не согласитесь. Вы слишком талантливы, чтобы быть просто аранжировщиком и секретарем. Если вы будете работать для меня, вы начнете сочинять в моем стиле и потеряете свой. Вы рождены, чтобы создать великие произведения".

Гершвин понял всю глубину слов Берлина, и ему хватило мужества отказаться от предложения и денег, которые в то время были для него целым состоянием. Он стал ждать своего часа. А пока этот час не пробил, он работал аккомпаниатором у Луи Дрессера, гастролировавшего по стране с театром варьете. Свои гастроли они начали в театре „Риверсайд" в Нью-Йорке, а затем выступали в других театрах Нью-Йорка, Бостона, Балтимора и Вашингтона. На их представлении в Вашингтоне присутствовал президент Вудро Вильсон. После окончания гастролей Гершвин аккомпанировал на репетициях вышеупомянутого мюзикла „Спи, мой малыш" и „Ревю Зигфелда 1918".

Возможность продвинуться на пути к заветной цели появилась значительно раньше, чем он мог этого ожидать. Харри Аскин рассказал о Гершвине Максу Дрейфусу. Дрейфус был могущественной фигурой в мире музыкальной индустрии. Возглавляя музыкальное издательство Т.Б. Хармса и обладая великолепной музыкальностью и интуицией, он обнаружил много скрытых талантов и столько же песенных шедевров. Дрейфус пробился в Тин-Пэн-Элли из низов, работая на первых порах курьером для фирмы Хоули и Хавиленд. Затем он подвизался плаггером, рекламным агентом, аранжировщиком, младшим администратором. Его первым большим успехом как издателя стала баллада Пола Дрессера „Только скажи им, что ты видел меня" (Just Tell Them That You Saw Me), которая вышла в издательстве Хоули и Хавиленда в 1895 году; она разошлась миллионным тиражом, а ее начальная строка стала крылатой. В начале 1900-х годов он работал в издательстве Тома и Элика Хармса сначала аранжировщиком, затем плаггером, после этого композитором и, наконец, стал одним из его руководителей. Его задача состояла в том, чтобы искать интересные

вещи у малоизвестных композиторов и на следующее утро делать их известными всей Америке, как это было с Рудольфом Фримлем, которому Дрейфус в 1911 году дал задание написать музыку для „Светлячка" (The Firefly). Он же помог „открыть" Керна.

Впервые Гершвин встретился с Дрейфусом в 1918 году. Позднее Дрейфус скажет, что, когда Гершвин пришел к нему в контору, он знал только то, что рассказывал о нем Аскин. Тогда Дрейфус не знал ни одной опубликованной песни Гершвина. Но уже во время их первой встречи он был приятно поражен искренностью и убежденностью, с которыми Гершвин пытался объяснить, какие именно песни он бы хотел писать. „Он был тот человек, на которого хотелось сделать ставку, – и я решился". Первоначально Дрейфус предложил Гершвину 35 долларов в неделю. У него не было четких обязанностей и определенных присутственных дней. Продолжать писать песни и представлять их на суд Дрейфуса – вот все, что от него требовалось. Любая песня, которую Дрейфус решит опубликовать, должна была приносить дополнительно к его жалованью авторский гонорар в виде трех процентов с каждого экземпляра. На таких условиях Гершвин начал сотрудничать с музыкальным издательством Хармса, щедро вознаграждавшим его за то, что он делал. Первая песня Гершвина, опубликованная Дрейфусом в сентябре 1918 года, называлась „Этот самый замечательный кто-то" (Some Wonderful Sort of Someone). Дрейфус почувствовал свежесть и новизну ее мелодии, увидел, как технически необычно она была сделана: корус заканчивался продолжительной секвенцией. С этого времени в течение более чем десяти лет Хармс был единственным издателем произведений Гершвина.

После смерти Гершвина Дрейфус решительно отвергал, что Гершвина „открыл" он, а также и то, что он, публикуя его песни, помог ему пробиться и сделать карьеру. „Человек такого таланта, как Гершвин, не нуждался в том, чтобы кто-то пробивал ему дорогу", – говорил мне Дрейфус. В подтверждение этого Дрейфус добавил: „Это делал за него его талант". Хотя всем хорошо известна скромность Дрейфуса и его постоянное желание оставаться в тени, не вызывает никаких сомнений, что с самого первого дня, как Гершвин начал у него работать, тихо, незаметно и часто каким-то загадочным образом он словно приводил в движение какой-то тайный механизм.

Однажды, это было в 1918 году, продюсер Перкинс предложил Дрейфусу поставить ревю с Джо Куком в главной роли, с эффектным велосипедным номером, негритянским оркестром из 25 инструментов Джима Юропа и со множеством других блестящих номеров. Идея показалась Дрейфусу интересной. Он выдал Перкинсу аванс, а также предложил оплатить все оркестровки. Когда Перкинс рассказал ему о своих дальнейших планах и сообщил, что ему нужно еще пять музыкальных номеров, Дрейфус предложил Гершвина. Тексты написал сам Перкинс (лишь один или два были написаны при участии Айры Гершвина).

Это ревю, которое называлось „В половине девятого" (Half-Past Eight), было поставлено в стиле „комедии ошибок". Оно шло в театре „Эмпайр" в городе Сиракьюз, штат Нью-Йорк. А так как Пер-

кинс не смог оплатить стоимости разрекламированного состава кордебалета, пришлось прибегнуть к помощи мужской половины труппы: вот они появляются на сцене – одеты в китайские пижамы, лица закрыты большими зонтами. Прибегнув к этой хитрости, он пытался выдать их за „девушек-участниц". На премьере, состоявшейся 9 декабря 1918 года, „обман" мог бы остаться незамеченным, если бы не досадная помеха: три зонта „заело" и истинный пол „участниц" кордебалета – безжалостно раскрыт. „В половине девятого" не стоит и гроша ломаного..." – писал журнал „Варайети".

В среду, накануне утреннего спектакля, один из главных исполнителей, чувствуя неминуемый провал, поспешил скрыться, и в программе образовалась жуткая брешь, которую необходимо было срочно чем-то заполнить. Режиссер уговорил Гершвина выйти на сцену и что-нибудь сыграть. Робко и неуверенно Гершвин вышел на сцену и исполнил импровизацию на тему своих песен. Никто в зале никогда не слышал ни одной из них. Это был один из тех редких случаев, когда его игра не произвела никакого впечатления, и публика осталась совершенно равнодушной к его музыке.

Последний раз спектакль „В половине девятого" сыграли в пятницу вечером. И участь его была решена. За участие в нем Гершвин так никогда и не получил обещанный гонорар (около 1500 долларов). Кое-как он наскреб денег, чтобы вернуться домой.

Предпринятая им в 1918 году другая попытка выйти на сцену оказалась не лучше первой. Однажды Нора Бэйес – „поющая звезда", участница „Ревю Зигфелда" и других мюзиклов услышала песню Гершвина „Этот самый замечательный кто-то" и решила включить ее в мюзикл под названием „Сначала дамы!" (Ladies First), в котором она исполняла главную роль. (Впоследствии эта песня в исполнении Адели Роуленд прозвучала в мюзикле „Женщина в красном" (The Lady in Red). Но внезапно во время репетиции в середине представления все действие застопорилось, так как мисс Бэйес, полная твердой решимости затмить собою всех и вся, завладела всеобщим вниманием и своим дрожащим и хриплым голосом стала исполнять все номера из своей программы, полностью завладев сценой. Для этой части программы ей требовался аккомпаниатор; когда труппа отправилась с этим спектаклем в шестинедельные гастроли, она пригласила участвовать в мюзикле Гершвина. Во время гастролей в программу были включены другие песни Гершвина, в том числе „Настоящая американская народная песня" (The Real American Folk Song). Это была первая песня, написанная на стихи Айры и вошедшая в спектакль, – не так уж плохо для начинающего поэта, даже если кроме морального удовлетворения и большой чести участвовать в нем, другого капитала это не принесло – за все спектакли Айра не получил ни гроша.

Впервые Нора Бэйес исполнила эту песню в театре „Трент" в Трентоне, штат Нью-Джерси, и песня так ей понравилась, что она исполняла ее на протяжении всех восьми недель гастролей. 24 октября 1918 года мюзикл „Сначала дамы!" пошел в Нью-Йорке, Но, к сожалению, к этому времени Нора больше не выступала с этим номером.

Из Барселоны в деревню шагая,
Крестьянин старинный мотив напевает.
Средь улиц Неаполя итальянец
Поет про неба Италии глянец.
Это душа народа поет,
И ветер ту песню по свету несет.
Народа творенье –
В ней грусть и веселье.

Но нет на свете мне песни милей,
Чем песня Америки моей.

Припев:

Настоящая песня американская
Обжигает, как виски, куда там шампанскому!
Ритмом вздернуто сердце,
Тоске места нет.
Разве шутке под силу
Подобный эффект?
Наша песня не в шутку,
Наша песня всерьез.
Потеснитесь, герр Вагнер,
И вы, мсье Берлиоз.
Ведь у песни народной
Ритм и склад есть природный,
Под нее усидеть ты
На месте попробуй!
Америки юность
В ритме этом живет,
В ритме этом надеется,
В ритме этом поет.
Народная песня американская
Обжигает, как виски,
Куда там шампанскому![1]

Вот для этих стихов, порой написанных очень искусно, а порой просто профессионально, Гершвин написал отличную музыку, где хор на словах „Наша песня не в шутку. . .” делает стремительную модуляцию из фа мажора в си-бемоль мажор.

Дальнейшая судьба этой песни такова: не сумев достичь Нью-Йорка, она так и не прозвучала на Бродвее. И больше не звучала нигде. Прошло почти сорок лет со дня ее премьеры, прежде чем она была опубликована и записана на пластинку, – но даже и тогда она не произвела особого впечатления. Многие страстные поклонники Гершвина до сих пор даже и не подозревают о ее существовании.

Когда мюзикл „Сначала дамы!” играли в Питтсбурге, среди тех, кто находился в зрительном зале, был еще совсем юный Оскар Левант. Левант, естественно, никогда не слышал о Гершвине. Поэтому сначала все его внимание было сосредоточено на зажигательных песнях Норы Бэйес. Вскоре он поймал себя на том, что жадно прислушивается к аккомпанементу. В своей книге „Немного невежества” (A Smattering

[1] Перевод О. Пискунова и Т. Гувернюк.

of Ignorance) он писал: „Мне никогда не приходилось слышать такого живого, незаученного, совершенно свободного и изобретательного исполнения, при том, что нисколько не нарушалась архитектоника всего сочинения".

Во время этих гастролей Гершвин писал Максу Эйбрамсону из Кливленда:

> Болдуин Слоун (автор мюзикла „Сначала дамы!") сообщил мне о том, что он получил гонорар в 400 долларов из Трентона и Питтсбурга. Вот это да! Почему это написал не я, и не он делал лишь вставные номера? Он получает три процента от общего дохода... Я думаю, что в программке у мисс Бэйес указано мое имя как автора вставных номеров. Если это так, я буду ей очень обязан, так как для меня страшно важно сейчас попасть в избранный круг композиторов в Нью-Йорке... А если говорить серьезно, я собираюсь писать мюзикл. Вопреки тому, что сказал мне Дж. К. [Джером Керн]. И наши гастроли, и Б. Слоун, и его гонорары — все это внушает мне уверенность в своих силах и вдохновляет. Я собираюсь начать работу над ним как только вернусь в Нью-Йорк.

Отношения между Гершвином и Норой Бэйес не складывались. Его „творческий" подход к аккомпанементу ей не нравился. Особенно раздражали ее импровизированные контрапункты к основной теме, новая ритмическая трактовка фразы или неожиданные переходы в другую тональность. Однажды Гершвин наотрез отказался изменить по ее просьбе что-либо в одной из своих песен. После этого работать вместе они не могли. Когда самоуверенная дама гордо заявила, что даже Берлин и Керн вносили изменения в свои песни по ее просьбе, Гершвин сказал: „Мне нравится песня в том виде, как она есть".

В начале 1920 года Джордж Гершвин узнал, что Элен Форд, звезде шоу „Лавка для влюбленных" (The Sweetheart Shop), нужна еще одна песня для ее роли в этом спектакле. Джордж посоветовал Айре попробовать написать текст. Айра в тот же вечер написал „В ожидании восхода солнца" (Waiting for the Sun to Come Out) в стиле, популярном тогда как у любителей музыкальной комедии, так и у обитателей Тин-Пэн-Элли. Прежде чем Джордж вручил готовую песню Эдгару Мак-Грегору, продюсеру „Лавки для влюбленных", Айра выбрал себе псевдоним „Артур Фрэнсис", состоящий из имен его младшего брата, Артура, и младшей сестры, Фрэнсис. К идее писать под псевдонимом он пришел, не желая извлекать выгоду из растущей популярности брата. Он решил собственными силами сделать себе имя в музыкальном бизнесе.

Когда Джордж сыграл песню Мак-Грегору, тот явно заинтересовался и пожелал узнать, кто такой Артур Фрэнсис. „Он всего лишь студент колледжа, но чертовски талантлив", — сообщил Джордж. Мак-Грегор купил песню за 250 долларов и включил ее в шоу. Постановка имела успех в Чикаго, где она шла в течение трех месяцев. Однако в Нью-Йорке она провалилась. Дела пошли так плохо, что через две недели Мак-Грегору пришлось ее снять. Обещанные 250 долларов так и не бы-

ли выплачены. Для Джорджа потеря была невелика, потому что, как он сказал Мак-Грегору, он уже „достаточно зарабатывал". „Но бедняга студент, он так талантлив и так нуждается в деньгах", – убеждал Джордж продюсера. В результате Мак-Грегор выписал чек на 125 долларов на имя Артура Фрэнсиса.

„В ожидании восхода солнца" – первая опубликованная песня Айры Гершвина. Помимо 125 долларов, полученных от Мак-Грегора, он заработал 723 доллара 40 центов от продажи нот с текстом этой песни и 445 долларов от продажи грампластинок.

Таким образом, Айра Гершвин, хотя и под псевдонимом Артур Фрэнсис, стал, наконец, профессиональным сочинителем песенных текстов.

И НАКОНЕЦ: ПЕРВАЯ ПЕСНЯ, ЕЕ БОЛЬШОЙ УСПЕХ И ПЕРВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ НА БРОДВЕЕ

Если 1918 год не принес с собой ничего, кроме разочарований, то 1919-й стал поворотным моментом в карьере Гершвина. Первые песни нашли приют в Бродвейских постановках, таких как „Сначала дамы!", „Женщина в красном" и „Доброе утро, судья". Были написаны новые песни, появившиеся в ревю Морриса Геста „Полуночная суматоха" (The Morris Gest Midnight Whirl), спектакле „Синдбад" (Sinbad) и знаменитом шоу театра „Капитол".

Однако более важной задачей, чем песни, Гершвин считал написать музыку к первому бродвейскому мюзиклу.

В 1919 году Алекс А.Ааронс, молодой начинающий продюсер, предложил Гершвину написать музыку к спектаклю „Ла, ла, Люсиль". В то время Ааронсу исполнилось двадцать восемь лет, он владел ставшей позднее знаменитой фирмой готового платья Финчли. Его отец, Алфред Е. Ааронс, был генеральным директором фирмы „Кло и Эрлангер" и довольно известным композитором. Алекс родился и вырос в Филадельфии, где и получил некоторое музыкальное образование. Обладая музыкальным вкусом и чутьем ко всему новому, он особенно ценил оригинальность и новаторский эксперимент в музыке. Меняющиеся тональности и хроматические гармонии в песне Гершвина „Этот самый замечательный кто-то", новый подход к жанру популярной песни в „Кое-что о любви" (Something About Love) с ее длинными секвенциями; неожиданные хроматические ходы на словах «В поцелуе есть нечто большее, чем просто „целую", протяженность мелодической линии в песне „Я был так молод", где мелодия припева тянется двадцать четыре такта вместо привычных тридцати двух, – все это было настолько необычно и революционно, что не могло не вызвать восхищения у молодого Ааронса.

Ааронс знал по меньшей мере двадцать песен Гершвина и все двадцать высоко ценил. Со временем между ним и композитором установилось некое взаимопонимание. Когда он хотел упомянуть какую-нибудь песню Гершвина, он делал это довольно своеобразно, так как многие из мелодий не имели текста, а следовательно, и названий. Иногда он выстукивал ритм на плече Гершвина, в другой раз прибегал к субъективно-описательному определению типа: „мелодия, пахнущая луком" или „та, что напоминает мне паром на Стэйтен-Айленд". Как ни странно, почти всегда Гершвин знал, какую песню Ааронс имеет в виду!

Когда в 1919 году Ааронс задумал полностью переключиться на театр и собирался поставить „Ла, ла, Люсиль", он решил привлечь относительно малоопытного и малоизвестного Гершвина. Из практических соображений отец Ааронса предпочитал Виктора Херберта. Но молодой Ааронс настоял на своем, и музыка была заказана Гершвину.

Действие книги Фреда Джексона, написанной в жанре „фарса с му-

зыкой", происходит главным образом в спальне. Джон Смит, дантист, должен получить два миллиона долларов в наследство от тетки в случае, если он разведется с женой, Люсиль, которая до замужества была хористкой в театре. Опытный юрист советует ему развестись, чтобы получить наследство, а затем снова жениться на Люсиль. Большинство событий разворачивается в гостиничном номере для новобрачных в Филадельфии, где Джон Смит встречается с корреспондентом, на самом деле уборщицей отеля, нанятой Люсиль, чтобы скомпрометировать его. Так как в отеле зарегистрировано ни больше ни меньше, как тридцать восемь постоятельцев под именем Джон Смит, к тому же соседний номер для новобрачных занят молодой парой, мистер и миссис Джон Смит, происходит страшная неразбериха, в которую оказываются вовлечены многие ничего не подозревающие разъяренные гости отеля.

Впервые мюзикл был поставлен в Атлантик-Сити и Бостоне с Джоном Э. Хаззардом в роли дантиста и Джанет Вили в роли Люсиль. „Ла, ла, Люсиль" – первый мюзикл, сыгранный 26 мая 1919 года в недавно открытом Театре Генри Миллера. Постановка пользовалась успехом, которому не смогла помешать даже летняя жара. Было показано рекордное число спектаклей – свыше ста, прежде чем театр был вынужден снять пьесу из-за забастовки актеров.

В музыкальной партитуре Гершвина более десяти номеров. Три из них написаны раньше: „Десять заповедей любви" (The Ten Commandments of Love) из шоу „В половине девятого"; «В поцелуе есть нечто большее, чем просто „целую"» (соавтор Ирвинг Сизар), который теперь назывался „Поцелуй – это не просто звук" и „Никто, кроме тебя", написанный в дни обивания порогов Тин-Пэн-Элли. Все остальные музыкальные номера – на стихи Артура Джексона и Бадди де Силва – были новыми, из них шесть изданы Хармсом. Музыкальный язык отличается функциональной ясностью, однако даже лучшие из номеров показывают лишь профессиональное мастерство автора. Наибольший успех выпал на долю песни „Никто, кроме тебя", хотя „Ти-удл ам-бам-боу" (Tee-Oodle Um-Bum Bo) с ее живым пульсирующим ритмом и номер „Отныне и навсегда" (From Now On) также понравились публике.

Единственным неприятным моментом, связанным с мюзиклом, было охлаждение отношений между Гершвином и Керном. Керн, обещавший как-то помочь Гершвину в случае, если тот задумает написать мюзикл, почувствовал себя задетым, так как Джордж не воспользовался его предложением. Гершвин же не смог этого сделать, так как Ааронс, бывший в ссоре с Керном, наложил решительное вето на эту идею. Отношения между Керном и Гершвином восстановились лишь в 1922 году. В то время Керн подумывал о том, чтобы оставить работу в театре. Ум и благородство музыканта оказались сильнее предрассудков. Он намеревался передать Гершвину все предложенные ему контракты. В конце концов Керн не ушел из театра и сам написал музыку ко всем законтрактованным спектаклям. Но любовь Керна к Гершвину, как и восхищение его талантом, остались неизменными, и „оскорбление" было забыто. Они остались близкими друзьями, высоко ценившими талант и достижения друг друга.

24 октября 1919 года в Нью-Йорке на углу Бродвея и 51-й улицы открылся новый большой кинотеатр под названием „Капитолий". К первой неделе работы „Капитолия" было приурочено пышное шоу, предварявшее показ художественного фильма. Нэд Уэйберн, инициатор спектакля, включил в него две новые песни Гершвина: „Летим на Луну" (Come to the Moon) на слова Лу Пейли и Неда Уэйберна, и „Лебединую реку".

Мысль написать „Лебединую реку" родилась за завтраком в ресторане Динти Мура. Ирвинг Сизар и Гершвин встретились, чтобы обсудить кое-какие свежие идеи, касающиеся песен. Сизар предложил написать уан-степ в стиле модного тогда боевика „Индустан". „Перенесем действие в Америку", — предложил Сизар. «Как у Стивена Фостера в песне „Лебединая река"» — подхватил Гершвин. Идея Гершвина понравилась. Они продолжали обсуждать ее, пока она не приняла отчетливые очертания в автобусе по дороге на квартиру Гершвина, находившуюся тогда на 144-й Западной улице, дом 520, в районе Нью-Йорка, называемом Вашингтонские Высоты. Когда они добрались до места, композитор и автор текста в основном уже имели четкое представление о будущей песне. Они сели за рояль в гостиной, чтобы уточнить конкретные детали.

В это время в соседней комнате, отделенной от гостиной висящими в виде бус портьерами, сражались в покер. Игра была в самом разгаре. Сначала игроки были раздосадованы звуками рояля, сопровождаемыми пением Сизара. Один из картежников крикнул: „Почему бы вам не заняться этим в другое время?" Но по мере того как песня обретала узнаваемую, ярко индивидуальную форму — все это заняло менее получаса — и после того как Гершвин повторил ее полностью несколько раз, игроки в покер явно заинтересовались. Игра была тут же прекращена. Папа Гершвин сымпровизировал аккомпанемент при помощи папиросной бумаги и расчески.

„Лебединая река" — одна из песен, предложенных Гершвином Нэду Уэйберну для шоу в „Капитолии", и Уэйберн взял ее без колебаний. Насколько она пришлась ему по душе, видно из того, что он не пожалел расходов на ее сценическое оформление. После исполнения песни шестьдесят танцовщиц кордебалета, украшенных светящимися электрическими лампочками, прикрепленными к балетным туфелькам, станцевали под ритмический аккомпанемент мелодии Гершвина на фоне затемненной сцены. Песни сыграл популярный оркестр Артура Прайора в джазовой обработке.

Реакция зала была самое большее чуть теплой. Гершвин и Сизар слонялись в холле театра, наблюдая за ходом продажи нот с музыкой к спектаклю. К их ужасу покупателей почти не было. Не лучше обстояли дела и в музыкальных магазинах. Макс Дрейфус пытался утешать Гершвина, говоря, что, несмотря на коммерческий провал, песня хороша, и заслуга в этом как композитора, так и издателя. Сизар настолько пал духом, что в конце концов решил продать все права на текст песни за 200 долларов, но Гершвин убедил его не делать этого.

История с „Лебединой рекой" могла бы так и завершиться неудачей в „Капитолии", если бы ею не заинтересовался сам Эл Джолсон, в то время одна из крупнейших звезд на небосклоне Бродвея. Незадолго

до этого Джолсон познакомился с Гершвином в Атлантик-Сити, штат Нью-Джерси, когда там шли пробные спектакли мюзикла „Ла, ла, Люсиль". Их познакомил Чарлз Превин, дирижер гершвиновского шоу. Некоторое время спустя на вечеринке, которую давал Джолсон в Нью-Йорке, присутствовал приглашенный хозяином Гершвин. Он произвел на певца благоприятное впечатление. Гершвин сыграл несколько своих песен. Когда он исполнил „Лебединую реку", Джолсон схватил ноты и сказал, что хочет включить ее в один из своих концертов и, возможно, в одно из шоу, идущих в театре Уинтер-Гарден. Самым убедительным доказательством энтузиазма Джолсона было то, что он не попытался склонить Гершвина к взятке, – в чем он слыл большим мастером еще до того, как сам термин появился на свет. Он также не настаивал на том, чтобы его имя как соавтора Гершвина поставили на титульном листе, тем самым давая ему право на часть авторских гонораров, что обычно было непременным условием включения песни в его репертуар. На сей раз песня имела успех. Когда Джолсон впервые спел ее в театре Уинтер Гарден на вечернем воскресном концерте, зал взорвался шквалом аплодисментов. Успех песни побудил его включить ее в оперетту „Синдбад", музыку к которой написал Зигмунд Ромберг. Песня пошла, распространяясь по всей стране, как эпидемия. В течение года было продано более двух миллионов грамзаписей и миллион экземпляров нот. В первый же год Джолсон и Гершвин заработали каждый примерно по 10000 долларов в качестве гонорара. В те времена это было целое состояние.

Песня стала популярной и в Европе: в Лондоне благодаря Лэдди Клиффу, а в Париже – Гарри Пилсеру. Она дошла до Константинополя, где в 1920 году русский музыкант Владимир Дукельский – позднее прославившийся в США как автор популярной музыки под именем Вернон Дюк – купил ноты песни и „пришел в настоящий экстаз", как он писал в автобиографии „Паспорт в Париж"[1]. „Смелость и широта мелодического дыхания, новизна ритмического рисунка и особенно его синкопическая „походка" ошеломили меня, и я стал поклонником так называемого „раннего джаза". И преданным поклонником Гершвина, – могли бы сказать мы.

Четверть века спустя после первого концертного исполнения „Лебединой реки" песня все еще была достаточно популярна, чтобы обратить на себя внимание звукового кино: сначала она прозвучала в экранизации биографии Гершвина „Рапсодия в голубых тонах", позднее – в фильме „История Джолсона" и затем – в фильме „Родилась звезда", киноварианте биографии Джуди Гарланд.

„Лебединая река" написана в стиле так называемых песен американского юга, идущих с конвейера Тин-Пэн-Элли, – сентиментальная мелодия с упругим, живым ритмом. Но были и существенные отличия. Привлекает контраст настроений при переходе из фа минора в первой строфе в фа мажор припева и использование ре-бекара вместо ре-бемоля в девятом и двадцать пятом тактах, что придает мелодической линии неожиданную новизну. Новаторское включение 16-тактового „трио" после припева оказалось попыткой прорыва сквозь ограничивающие

[1] Little, Brown, 1955.

рамки 32-тактового построения формы, обязательного атрибута популярной песни. Кроме того, никогда раньше в каденции популярной песни не использовался уменьшенный септаккорд.

Стоит упомянуть два произведения, написанных Гершвином в том же 1919 году. Первое из них – национальный гимн „Страна моя" (O Land of Mine) на слова Майкла Э. Рурка, более известного как Херберт Рейнолдс, автора слов многих песен Джерома Керна, представленный на конкурс, финансируемый Нью-Йоркским журналом „Америкен". Первый приз составлял 5000 долларов. Гимн был опубликован анонимно в „Америкен" 2 марта 1919 года. Жюри, в которое вошли Джон Филип Суза, Джон Мак-Кормак, Ирвинг Берлин, Джозеф Странски и Джон Голден, присудило гимну Гершвина самый маленький приз в 50 долларов.

Тогда же он написал струнный квартет под названием „Колыбельная" (Lullaby), изданный лишь в 1968 году. „Колыбельная" свидетельствует о заметном прогрессе в том, что касается музыкальной формы, со вкусом сделанной гармонизации и элегантности в понимании струнных. Основная мелодия, которая сразу же появляется у первых скрипок, – это печальная тема в стиле блюз, позднее использованная Гершвином в „Кто-нибудь видел Джо" (Has Anyone Seen Joe) в мюзикле „135-я улица" (135th Street). Почти через полвека после того, как она была написана, „Колыбельная" привлекла внимание Джульярдского струнного квартета, который обнаружил рукопись в Библиотеке Американского конгресса в Вашингтоне, округ Колумбия. Ее запоздалая премьера (в исполнении квартета) состоялась в столице США 19 октября 1967 года.

С этим квартетом связан известный анекдот о Гершвине. В 1923 году будущий композитор в течение нескольких месяцев изучал гармонию в классе Рубина Голдмарка. Нельзя сказать, что занятия приносили Гершвину особое удовлетворение, так как традиционно формальный подход Голдмарка шел вразрез со стремлением Гершвина к экспериментированию. Однажды Джордж показал профессору „Колыбельную", написанную им за четыре года до этого. Голдмарк похвалил своего ученика: „Хорошо, очень хорошо. Теперь я вижу, что вам, наконец, пошли на пользу мои занятия по гармонии".

РОДОНАЧАЛЬНИК УТОНЧЕННОГО ДЖАЗА

Джордж Уайт (по рождению Джордж Вайц) мальчиком работал посыльным в компании Уэстерн-Юнион. Впервые он почувствовал интерес к танцам, очутившись по делам фирмы в танцевальном салоне Пигги Донован на Канал-стрит. Он разучил несколько танцевальных движений и за несколько центов развлекал обитателей Бауэри и многочисленных клиентов расположенных в этом районе салунов. Позднее он стал выступать в бурлеске в паре с Бенни Райаном, а затем и в мюзиклах. Первая значительная музыкальная комедия, в которой он принял участие, была „Эхо" (The Echo), поставленная в 1910 году на музыку Димса Тейлора, в то время еще не известного ни как композитор, ни как музыкальный критик. Одаренный танцор, наделенный сценическим обаянием и незаурядной внешностью, Джордж Уайт вскоре стал выступать в крупнейших постановках на Бродвее. Его номер „Танцующая индейка" в знаменитом „Мимолетном шоу 1914 года" был одной из главных приманок этой постановки. В „Ревю Зигфелда 1915 года" он выступил вместе с Энн Пеннингтон, а в рекламной афише шоу „Мисс 1917" его имя стояло на одном из первых мест, несмотря на то, что в нем выступало немало звезд.

Примерно в 1919 году он решил стать продюсером. Его целью, в частности, было побить Зигфелда по всем статьям, в том числе превзойти его в постановочном размахе и богатстве декораций, костюмов и даже привлекательности хористок.

2 июня состоялась премьера его спектакля „Сплетни 1919 года" (Scandals of 1919) с участием самого Уайта, Энн Пеннингтон, Лу Холца, Иветт Руджел и Она Мансон. За исключением танцевальных номеров Энн Пеннингтон первые представления шоу ничем особенным не отличались. Сценарий и тексты песен Артура Джексона и Джона Уайта с музыкой Ричарда Уайтинга оказались настолько рутинными, что Артур Хорнблоу жаловался в журнале „Тиэтр Магазин": „Раз уж пришлось ухлопать столько денег на постановку, можно было бы потратить несколько долларов на хорошего сценариста".

Все же Зигфелд, по-видимому, увидел в „Сплетнях" серьезного конкурента для своих ревю. Вскоре после премьеры „Сплетен" он предложил Уайту и Пеннингтон участвовать в ревю за три тысячи долларов в неделю. Уайт ответил контрпредложением: семь тысяч долларов в неделю Зигфелду и его жене Билли Берк за участие в его шоу.

В последующих постановках Уайт показал себя опасным соперником Зигфелда. Знаменитая процессия привлекательных статисток, спускающихся на сцену по извилистой лестнице, живой занавес, составленный из полуобнаженных танцовщиц, яркие декорации и костюмы, великолепные световые эффекты – все это было в духе Зигфелда.

В отличие от Зигфелда, предпочитавшего приглашать звезд сце-

ны и профессионалов высокого класса со стороны, Джордж Уайт полагался на менее известных артистов, в талант которых он верил, чтобы потом сделать их звездами. Будучи неудовлетворенным музыкой Ричарда Уайтинга к постановке 1919 года, для второй редакции „Сплетен", осуществленной в 1920 году, он рискнул пригласить в качестве композитора Джорджа Гершвина, хотя к тому времени за ним числились лишь один песенный боевик и одна музыкальная комедия. Нужно заметить, однако, что именно Гершвин первым предложил свои услуги Уайту, а не наоборот. Гершвин специально приехал в Детройт, где в то время находился Уайт, с предложением написать музыку к его шоу. Уайт охотно согласился: он все еще помнил игру Гершвина на рояле в период их совместной работы над „Мисс 1917".

В денежном отношении эта работа мало что давала композитору. Уайт платил ему лишь пятьдесят долларов в неделю. В дальнейшем его ставка поднялась до семидесяти пяти, затем до ста двадцати пяти долларов в неделю, плюс гонорары за печатные издания партитуры. Но, вне сомнения, „Сплетни" могли стать хорошей рекламой для композитора, и Гершвин был очень рад такой возможности.

Гершвин написал партитуру к пяти постановкам мюзикла, включая „Сплетни 1924 года". Для первого спектакля он написал свой первый блюз „Пустые мечты" (Idle Dreams), а для второго – два первоклассных (но не более того) номера – „Южные острова" (South Sea Isles) и „Плывя по течению" (Drifting Along With the Tide). Последний отличался структурным равновесием и симметричными подъемами и спадами мелодической линии. К первым двум постановкам тексты песен написаны Артуром Джексоном, авторы трех последних – Э. Рей Гец, Бадди де Силва и Баллард Мак-Доналд.

Многие из сорока пяти песен для пяти постановок „Сплетен" не дают настоящего представления о творческих возможностях Гершвина. Некоторые из них вполне заслуженно забыты. Другие время от времени можно услышать. Однако в них явно не хватает того, к чему привыкли более искушенные любители музыки, воспитанные на его лучших образцах. В некоторых песнях того времени привлекают отдельные интересные детали, указывающие на очевидное желание композитора найти новые средства музыкальной выразительности. Две более поздние песни – свежие и оригинальные – являются истинно „гершвиновскими". Это „Лестница в рай" (Stairway to Paradise) из постановки 1922 года, которую Карл ван Вехтен в свое время назвал „самой совершенной джазовой пьесой, когда-либо написанной", и „Кто-то любит меня" в незабываемом исполнении Уинни Лайтнер.

Источником первой из них послужил написанный Айрой специально для Джорджа песенный текст под названием „Каждый день новый танец" (A New Step Every Day). Строчка из этой песни: „Я построю лестницу, ведущую в рай" – понравилась Бадди де Силва, так как он считал, что ее можно использовать для новой постановки „Сплетен". «Разумеется, – признавался Айра, – мне было чрезвычайно лестно получить возможность написать что-нибудь для мюзикла „Сплетни"». На следующий день в квартире де Силва в Гринвич-Виллидж Джордж, Айра и сам де Силва работали до двух часов ночи над новым номером. На фоне белых деко-

раций доминирующим элементом сцены стали сверкающие белизной ступеньки лестницы, по которой под аккомпанемент исполняемой песни двигались вверх и вниз одетые в черные костюмы участники кордебалета. Особенно интригующими были мелодические ходы, характер которых соответствовал движению танцоров по лестнице: пять ступенек вверх, пять – вниз. Но более всего мелодии привлекали оригинальным использованием пониженной третьей и седьмой ступеней, острыми энгармоническими модуляциями и необычной акцентуацией, а также тем, что вся строфа укладывалась в 24 такта.

Айра Гершвин был убежден, что такая непривычно сложная песня, намного опередившая свое время, обречена на коммерческий неуспех. Но он ошибся. Песня завоевала популярность, а ее ноты раскупались настолько хорошо, что полученные гонорары достигли трех с половиной тысяч долларов, суммы, по его словам, „достаточной, чтобы продержаться целый год".

Притягательность песни „Кто-то любит меня" прежде всего в ее мелодии. В ней Гершвин продемонстрировал такое богатство лирических красок, которое стало с тех пор отличительным знаком его лучших песен. Неожиданное понижение третьей ступени в мелодии также является характерной чертой музыкального языка композитора. Очарованию песни способствовала и необычная, „таинственная" гармония.

„Кто-то любит меня" вошла в число наиболее популярных песен Гершвина после его „Лебединой реки". В Париже, где она впервые была исполнена в Мулен-Руж певицей Лулу Хегоборн, ей сопутствовал невиданный успех. Однако что касается постановки „Сплетен", то честолюбивые устремления Гершвина были направлены не на песенные боевики, а прежде всего на то, чтобы добиться успеха в небольшой одноактной опере. Хотя на этот раз его опера и потерпела настоящее фиаско, тем не менее был заложен фундамент будущих творческих побед.

Какое-то время Бадди де Силва и Гершвин обдумывали возможность написания негритянской оперы. В 1922 году они решили осуществить свой замысел, включив ее в шоу „Сплетни". Опера была написана с лихорадочной быстротой за пять дней. Первое ее прослушивание на квартире де Силва произвело глубокое впечатление на всех присутствовавших там. Ферд Грофе́ сказал: „Произведение поразило меня своей оригинальностью. Это было новое слово в американской музыке". Пол Уайтмен, в тот год дирижировавший своим оркестром в постановке „Сплетен", а позднее ставший первым дирижером новой оперы, был также крайне взволнован. Энтузиазм создателей оперы возрос после пробной постановки новой версии „Сплетен" в городе Нью-Хэйвен, где местный критик писал: „Этой опере будут подражать и через сто лет".

Оперу назвали „Тяжелый понедельник" (Blue Monday). Для Гершвина эта работа была желанной целью, к которой он добирался в течение нескольких лет; она явилась осуществлением его самых честолюбивых устремлений – расширить свой творческий диапазон и выйти на новые музыкальные рубежи. Репетиции потребовали большого напряжения, так как было неимоверно трудно заставить певцов, не имеющих оперной подготовки, передать замысел композитора с точностью, которой Гершвин от них требовал. Но еще мучительнее было ожидание приговора прессы и

публики. Перед самой премьерой у Гершвина начались неприятности с желудком. Впоследствии болезнь переросла в хроническую. Так как врачи не смогли определить причину болезни, Гершвин называл свой недуг „приступами композиторского желудка".

В оркестровке Уилла Водери и при участии певцов Ричарда Болда, Лестера Аллена, Джека Мак-Гауэна и Колетты Райан, опера „Тяжелый понедельник" открывала второй акт спектакля в театре „Глоб" 29 августа 1922 года, то есть в день премьеры музыкального шоу „Сплетни 1922". В музыкальном прологе оперы, который пел Джон Мак-Гауэн, ставший позднее либреттистом музыкальных комедий, объяснялось, что сюжет посвящается „женской интуиции, оказавшейся не на высоте". Действие происходит в полуподвальном кафе на авеню Ленокс в районе 135-й улицы. Джо и Том — два соперника, добивающиеся любви прекрасной Вай. Джо хочет навестить свою мать, но, стесняясь показаться сентиментальным, придумывает версию о том, что едет в деловую командировку. Том убеждает Вай, что у Джо свидание с другой женщиной. В ярости она стреляет в Джо и лишь после этого узнает правду.

Либретто было довольно пустым. Если не знать о серьезности намерений де Силва, можно было заподозрить его в ироническом отношении к оперным либретто вообще. К тому же музыка Гершвина была не настолько яркой, чтобы вывезти оперу и компенсировать слабость литературной первоосновы. У Гершвина не было опыта в создании такого рода произведений, его опера по сути представляет собой ряд популярных песен и джазовых речитативов, драматургически не связанных между собой. Некоторые из песен явно удались: „Блюз тяжелого понедельника" (Blue Monday Blues), ария „Кто-нибудь видел Джо" и спиричуэл „Еду к матери" (I'm Going to See My Mother). Гершвин успешно использует джаз для создания юмористических эффектов, например, в сцене посещения салуна его завсегдатаями. Однако весь этот материал не стал органической частью драматургического целого, а элементы джаза, интересные сами по себе, — не более чем эффектные и талантливые вставки. В музыке нет драматического напряжения, она не создает нужной атмосферы в спектакле, а речитативы слишком искусственны и высокопарны.

Многим зрителям опера понравилась. Джордж Уайт, однако, остался неудовлетворен. Он с самого начала категорически противился ее включению в шоу, но вынужден был временно отступить ввиду явного и неподдельного энтузиазма ее создателей. Лишь за три недели до Бродвейской премьеры „Сплетен" он дал, наконец, свое согласие. Для написания всей оперы в распоряжении Гершвина и де Силва оставались всего пять дней.

Будучи на премьере „Сплетен", Джордж Уайт все более убеждался, что с самого начала был прав. „Тяжелый понедельник" оказался неподходящим материалом для ревю. Мрачный сюжет оперы, ее атмосфера и соответствующие декорации как бы отвлекали зрителя, делая его неспособным к восприятию следующих за оперой веселых и легких по настроению номеров. По этой причине Уайт решил снять оперу с программы сразу же после премьеры. Чарлз Дарнтон, обозреватель журнала „Уорлд", одобрил это решение, написав, что опера является „самой ужас-

ной, глупой и невероятной музыкальной пьесой из жизни негров, когда-либо созданной для сцены". Большинство театральных критиков даже не упомянули о ней (музыкальные критики на премьере не присутствовали). Но некоторым обозревателям опера понравилась, например, Чарлзу Пайку Сойеру из „Нью-Йорк Пост". «Это было, – писал он, – немного похоже на „Богему" Пуччини, которую завершала бы „Песнь любви" из „Тристана", „Богему" в стиле бурлеска, но прекрасно спетую и сыгранную». Самый восторженный отклик принадлежал критику с инициалами У.С. (W.S.). Он назвал произведение „первой истинно американской оперой... в которой, наконец, есть подлинный сюжет из американской жизни, чья музыка выдержана в народном духе, с элементами джаза в нужных местах; а также использованы блюз, сентиментальная песня, и, что особенно важно, речитативы исполняются в новом свободном ритме стиля рэгтайм. Конечно, не все еще в опере на одинаково высоком уровне, но в ней мы видим первый проблеск нового музыкального искусства Америки".

Со времени своего первого исполнения в ревю „Сплетни",„Тяжелый понедельник" ставился еще несколько раз. Уайтмен настоял на новом названии „135-я улица" (под которым опера дошла до наших дней). Она была поставлена в Карнеги-холл на концерте оркестра Пола Уайтмена 29 декабря 1925 года. Главные партии исполняли Чарлз Харт, Блоссом Сили, Джек Мак-Гауэн и Бенни Филдс. Уайтмен возобновил постановку в 1936 году в Карнеги-холл с Блоссом Сили и Бенни Филдсом в главных ролях, в новой оркестровке Ферда Грофе. Отрывок из „135-й улицы" позже вошел в экранизированную биографию Гершвина „Рапсодия в голубых тонах". 29 марта 1953 года опера впервые была показана по телевидению в программе „Омнибус" в постановке Валери Беттис.

Все же нельзя сказать, что повторные постановки открыли для оперы новые перспективы. В 1953 году, как и в 1922-м, „135-я улица" была не более, чем ученическим произведением.

В период между 1920 и 1923 годом Гершвин активно работал в других театральных постановках. Отдельные наиболее удачные песни появились в шоу „Карнавал Эда Уинна" (Ed Wynn's Carnival), „Лавка для влюбленных" с участием Элен Форд, „Дир Мейбл" (Dere Mabel) и „Бродвейские зарисовки 1920 года" (Broadway Brevities of 1920). И все это – в 1920 году. В 1921-м он написал прекрасные мелодии к шоу „Круглый дурак" (The Perfect Fool) с участием Эда Уинна и „Опасная девица" (A Dangerous Maid), „пьесе с песнями" с Винтоном Фридли в главной роли (который через несколько лет стал сопостановщиком мюзиклов Гершвина). Это шоу продержалось пять недель и закончило свое существование в Филадельфии. В 1922 году некоторые произведения Гершвина были включены в ревю „Ради всего святого" (For Goodness Sake) с Фрэдом и Адель Астер в главных ролях (осуществилась мечта композитора – знаменитые Астеры в шоу с его музыкой); „Пряности 1922 года" (Spice of 1922), „Французская кукла" (The French Doll) с Айрин Бордони в главной роли и „Танцующая девушка" (The Dancing Girl), большая часть музыки к которой была написана Зигмундом Ром-

бергом. В том же году Гершвин написал несколько музыкальных номеров для ревю „Наша Нелл" (Our Nell). В 1923-м песни Гершвина прозвучали в ревю „Радуга" (The Rainbow) в Лондоне и „Маленькая мисс Синяя Борода" (Little Miss Bluebeard) в Нью-Йорке с Айрин Бордони в главной роли, а также в музыкальном шоу „Остроты 1923 года" (Nifties of 1923).

Большинство песен в этих непохожих друг на друга мюзиклах — всего лишь так называемая хорошо организованная конвейерная продукция. Некоторые из них заслуживают упоминания. „Мы приятели" (We're Pals) на слова Ирвинга Сизара, которую Луис Беннисон пел для своей собаки, — сентиментальная безделушка, принесшая успех мюзиклу „Дир Мейбл". Песни „Невинное дитя" (Innocent Ingenue Baby) из шоу „Наша Нелл" и „Еще раз" (Do It Again) из „Французской куклы", которой исполнение Айрин Бордони придало истинно французскую пикантность, отличались виртуозной техникой композиторского письма, захватывающим ритмом и необычной акцентировкой. Мисс Бордони привнесла также пикантный привкус в исполнение песни „Ни да, ни нет" (I Won't Say I Will, But I Won't Say I Won't) на слова Бадди де Силва и Айры Гершвина (все еще под псевдонимом Артур Фрэнсис) в мюзикле „Маленькая мисс Синяя Борода". Песня „Больше никто" (No One Else) из мюзикла „Круглый дурак" поражала оригинальностью своих модуляций. „Балетные туфельки" (Dancing Shoes) из „Опасной девицы" интересны неожиданными синкопами, а песня „Надвигается дождь" (Some Rain Must Fall) из того же мюзикла запомнилась своими хроматизмами. Обаяние песни „Тра-ля-ля" (Tra-la-la) из шоу „Ради всего святого" на слова Артура Фрэнсиса — в ее беззаботности, великолепно переданной композитором. (После смерти Гершвина она прозвучала в фильме „Американец в Париже".)

Главной чертой многочисленных, написанных для разных постановок песен того периода был поиск новых музыкальных средств, новой техники письма, что выделяло их из поточной продукции Тин-Пэн-Элли. Уже тогда, в 1922 — 1923 годах, некоторые серьезные музыканты и критики заметили, что благодаря Гершвину в популярной музыке появились принципиально новые и значительные произведения.

Берил Рубинстайн, концертирующий пианист и преподаватель Кливлендского музыкального института, поразил газетного репортера, заявив, что Гершвин „великий композитор". Судя по номерам газет, вышедших 6 сентября 1922 года, он сказал следующее:

> В этом молодом человеке есть искра гениальности, о чем свидетельствуют его наиболее серьезные работы . . . Этот юный американский композитор обладает подлинной оригинальностью. . . Его стиль и серьезность усилий с определенностью показывают, что он не только автор популярной музыки, но один из по-настоящему крупных представителей музыкального искусства нашей страны. . . Я верю, что не далек тот день, когда Америка почтит признанием талант Гершвина. . . и, когда речь пойдет об американских композиторах, имя Гершвина будет одним из первых в списке.

Во время интервью, данного мне Рубинстайном в 1939 году для книги о современных музыкантах, над которой я тогда работал, я напомнил ему о его оценке Гершвина в то время, когда молодой композитор не написал еще ни одного серьезного произведения. Вот что он сказал:

> В то время, в 1922 году, я еще не мог знать, как далеко тот пойдет. Тогда я понимал только то, что по сравнению с популярной музыкой того периода песни Гершвина представляли собой уникальную попытку обогатить этот жанр новыми музыкальными находками, расширить его рамки. Песни Гершвина того периода настолько выделялись на фоне громадного большинства серой продукции, что трудно было не заметить их ценности и значения тому, кто хоть в какой-то степени интересовался состоянием нашей музыки. Но меньше всего я мог предполагать тогда, что композитор, написавший песню „Еще раз", когда-нибудь напишет произведение такого масштаба, как „Порги и Бесс".

Берил Рубинстайн был не единственным, кто заметил Гершвина. Серьезный литературный журнал „Циферблат" (The Dial) поместил в августе 1923 года статью Гилберта Селдеса, называемого в театральных кругах „апостолом семи животворных искусств". В этой статье Селдес писал: „Тонкость чувств, я бы даже сказал, какая-то мечтательность — черты, которые он [Гершвин] единственный принес в джазовую музыку. Его постоянно меняющиеся ритм и необычно расставленные акценты, фразировка и колорит — результат безупречного вкуса".

Было бы неверно думать, что своим признанием Гершвин был обязан исключительно прессе. 1 ноября 1923 года в Эоловом зале состоялся концерт певицы Эвы Готье. Песни, включенные в программу, делились на шесть групп. Пять из них были посвящены произведениям таких композиторов, как Беллини, Пёрселл, Бёрд, Шёнберг (чья „Песня деревянного голубя" из цикла „Песни Гурре" в Америке в тот вечер исполнялась впервые), Блисс, Мийо, Барток и Хиндемит. Одна из групп песен, третья, сделала ее концерт для Америки событием исторического значения. С несравненным мужеством и независимостью подлинного пионера она целиком посвятила это отделение американской популярной музыке. В эту группу песен вошли „Рэгтаймовый оркестр Александра" Ирвинга Берлина, „Песнь сирены" (The Siren's Song) Джерома Керна, „Утро в Каролине" (Carolina in the Morning) Уолтера Доналдсона и три песни Гершвина — „Лестница в рай", „Невинное дитя" и „Лебединая река". Для исполнения этих песен постоянный аккомпаниатор Готье Макс Джафф уступил место Гершвину. «На сцене вновь появилась певица в сопровождении высокого темноволосого молодого человека, в котором не было ничего от ледяного самообладания тех, для кого играть на сцене Эолового зала было давно привычным делом, — писал Димс Тейлор в журнале „Уорлд". — Под мышкой он держал кипу нот в ужасных черно-желтых переплетах. Зал позволил себе немного расслабиться, — по-видимому, им предстояло услышать нечто весьма забавное. . . Юный Гершвин начал выделывать невообразимые и захватывающие ритмические и контрапунктические трюки в аккомпанементе. В одном месте он вызвал восторг слушателей тем, с какой неожиданной изобретательно-

стью „вписал" целую фразу из „Шехеразады" Римского-Корсакова в мелодию „Лестницы в рай"».

На критика Тейлора произвело впечатление высокое музыкальное качество песен. „Все они были необычайно хороши. Это было не просто легкое развлечение, а настоящая музыка. . . Все они представляли интерес с точки зрения богатства мелодических тем, их музыкального развития, характерной гармонии, строгого, классически сурового равновесия формы, тонкого ритмического рисунка. Короче говоря, им присущи все те качества, которые отличают по-настоящему искреннюю и интересную музыку". Песни вызвали такие овации, что их пришлось повторить на бис. Песня „Еще раз" вызвала бурю аплодисментов, и публика потребовала исполнить ее на бис.

Так 1 ноября состоялось первое выступление Гершвина — пианиста и композитора — на сцене одного из крупнейших концертных залов страны. „Это было одно из самых памятных событий в истории американской музыки", — писал Карл ван Вехтен о концерте в письме к другу Готье. Эти слова с равным успехом можно отнести и к первому приобщению Гершвина к концертной эстраде. Далее Ван Вехтен с уверенностью предсказал, что „через два года эту музыку будет играть Нью-Йоркский филармонический оркестр". По-видимому, он испытал немалое удовлетворение, когда через два года, почти день в день, ему довелось присутствовать на премьере фортепианного концерта Гершвина в Карнеги-холл. Правда, аккомпанировал не Филармонический оркестр, а соперничающий с ним оркестр Симфонического общества Нью-Йорка под управлением Вальтера Дамроша.

Концерт Готье был повторен в конце января в Бостоне. Х.Т. Паркер в газете „Ивнинг Транскрипт" писал о восторге, испытанном им от игры Гершвина: „Он разнообразил их [песни] перекрестными ритмами, вплетая в музыкальную ткань гибкий, пружинящий контрапункт, делая неожиданные паузы и акценты, выдерживая каденции и наделяя ярким музыкальным характером те места песен, в которых солировал рояль. . . Гершвин — родоначальник эры современного утонченного джаза".

После концерта Эвы Готье в Нью-Йорке Мэри Опдик (ныне г-жа Джон де Уитт Пелц, бывший редактор „Оперных новостей") устроила вечер в честь Гершвина и Готье. К тому времени Гершвин уже не был новичком в кругу избранных и знаменитостей, светская жизнь которых протекала преимущественно в районе фешенебельных домов Пятой авеню и Пятой улицы, наиболее известными из которых были дома Жюля Гланзера, Мэри Хойт Уайборг и ее сестры, г-жи Сидней Фиш.

Впервые он познакомился с миром американской художественной элиты в 1921 году, когда Дороти Кларк, пианистка из империи Зигфелда, привела его и Винсента Юманса в дом Гланзера на 417 Парк-авеню. Гланзер, вице-президент фирмы Картнер, расположенной на фешенебельной Пятой авеню, был известен своими роскошными воскресными вечерами, на которые приглашались светила шоу-бизнеса и завязывались знакомства с представителями американской светской элиты.

Во время своего первого визита к Гланзеру Гершвин, по словам хозяина дома, „выглядел крайне наивно и неуклюже, ни малейшего следа какого-либо лоска. Да что там, мне даже пришлось как-то отвести его в сторонку, чтобы сказать, что при знакомстве с дамой следует вынимать сигару изо рта". Но Джорж быстро „обтесался". Вскоре он чувствовал себя так же свободно и естественно на Парк-авеню, как и на Бродвее.

Гершвин подружился с Гланзером и стал частым гостем на его воскресных вечерах, где он познакомился со знаменитой французской эстрадной певицей Мистангетт, шансонье Морисом Шевалье, боксером Жоржем Карпантье, Чарлзом Чаплином, лордом и леди Луис Маунтбэттен, Дугласом Фэрбенксом, Мэри Пикфорд, Беатрис Лилли, скрипачом Яшей Хейфецом и многими другими звездами Бродвея и Голливуда, Парижа и Лондона. На одном из вечеров у Гланзера, в 1922 году, он сыграл песню „Еще раз", после чего к нему подошла Айрин Бордони и попросила его согласия на включение песни в программу своего ближайшего шоу. („Я должен иметь этот шортов песнья" — так звучала ее просьба.) Там же, у Гланзера, в 1924 году на вечере в честь звезд знаменитого „Лондонского ревю Шарло́" (Charlot's Revue of London), в то время появившегося на Бродвее, он впервые встретился с Гертрудой Лорэнс. Он сидел за роялем и играл свои песни, когда Гертруда Лорэнс в одной из них узнала песню, которую незадолго до этого с успехом пела в Лондоне. „Я бы хотела как-нибудь познакомиться с человеком, который написал *это*", — сказала она Гланзеру и лишь после этого узнала, что молодой пианист и был автором этой песни.

Гершвин был частым гостем и в других фешенебельных домах. Во время одного из таких вечеров Джордж и Айра познакомили присутствующих с шуточной песней „Миша, Яша, Тоша, Саша". Она не предназначалась ни для издания, ни для публичного исполнения. „Мишей", разумеется, был Миша Элман, „Яшей" — Яша Хейфец, „Тошей" — Тоша Зейдел, а „Сашей" — Саша Якобсон. Все они были известными скрипачами-виртуозами, все родом из России, где они учились у знаменитого педагога Леопольда Ауэра. И вот, как пишет Айра в книге „Песни по разным поводам", в 1921 году Гершвин сочинил прелестную песенку, которая охотно исполнялась при всяком удобном случае. Разумеется, если на вечере присутствовал какой-нибудь знаменитый скрипач, в особенности один из упомянутых в песне, гостям торжественно представляли упомянутый шедевр, что неизменно вызывало шумный восторг.

Вот слова первого куплета с припевом, исполняемым, как объявлял Айра Гершвин, à la humoresque[1]:

Мы вам, друзья, должны сказать,
Что вам не вредно бы узнать,
Мы родились в России.
На скрипке стали мы играть,
Когда нам было три иль пять.
Где? Правильно, в России.
Как жутко визжали
Наши скрипки вначале.

[1] В стиле юморески *(франц.)* — *Примеч. пер.*

Но вот „профессауэр"
По имени Ауэр
Нам решил показать,
Как должны мы играть,
Чтобы всех укатать
В Карнеги-холл.

Припев: Мы страстные, вихрастые
Джентльмены из России.
Миша, Яша, Тоша, Саша –
Вот они какие!
„Что в имени?" – сказал Шекспир.
С ним не согласны мы.
Джонни, Сэмми, Макс иль Гэри
Нам не сделают карьеры.
В Мише, Яше, Тоще, Саше
Скрыт секрет успехов наших[1].

Единственный раз песня была напечатана в 1931 году, когда издательство Рэндом Хаус выпустило роскошное издание „Песни Джорджа Гершвина", поместив слова и ноты песни на обложке, чтобы оправдать невиданную цену – двадцать долларов за каждый том. Отдельным изданием песня никогда не выходила. Во время одной лекции о творчестве Гершвина в Майами-Бич в 1966 году „Миша. . . " вместе с двумя другими редко исполняемыми песнями была спета певцом-иллюстратором. Кажется, это было первое „живое" исполнение песни. Я говорил „живое", так как за год-два до этого Дэнни Кей спел ее в своей телевизионной программе.

Помимо чисто деловых и светских знакомств, расширялся и круг близких друзей Гершвина. Одним из них стал Билл Дейли, или более официально, Уильям Марриген Дейли. Застенчивый человек, с короткой стрижкой, из-за стекол очков которого на вас смотрели большие, всегда несколько удивленные глаза, он скорее был похож на ученого, чем на человека, связанного с Бродвейскими музыкальными театрами. Что касается одежды, его вкусы отличались какой-то дон-кихотской экстравагантностью при полном безразличии к тому факту, что чаще всего он выглядел довольно неухоженным и неопрятным. Тем не менее он вызывал большое уважение как человек, а Гершвин не только уважал, но и любил его. В детстве Дейли был пианистом-вундеркиндом. Он получил законченное музыкальное образование, а затем внезапно решил покончить с музыкой. Дейли поступил в Гарвардский университет, получив по окончании его в 1938 году степень бакалавра. Затем работал в журнале „Эвриходиз Магазин" („Журнал для всех"). Будучи главным редактором, он открыл и помог становлению юной писательницы по имени Эдна Фербер. В 1914 году он дирижировал хором во время концерта в честь Падеревского, произведя на последнего столь сильное впечатление, что тот убеждал Дейли возобновить музыкальную карьеру. Падеревский даже рекомендовал его в качестве дирижера Чикагской оперы. К несчастью для Дейли, именно в то самое время опера вынуждена была временно приостановить спектакли. Вместо этого в 1915 году Дейли принял предложение стать дирижером Бродвейской музыкальной ко-

[1] Перевод О. Пискунова.

медии „Руки вверх!" (Hands Up!). С тех пор он дирижировал многими мюзиклами, включая несколько, написанных Гершвином, став одним из самых высокооплачиваемых и высокочтимых театральных дирижеров своего времени.

Дейли впервые был представлен Гершвину Чарлзом Диллингемом. В то время Джордж еще работал у Ремика. Подружились они лишь несколько лет спустя, во время совместной работы над мюзиклом „Наша Нелл" в 1922 году. С того времени Гершвин часто полагался на дружбу и музыкальный вкус Дейли. Дейли обладал замечательным музыкальным чутьем и большой интуицией. Он стал для Гершвина незаменимым музыкальным критиком и советчиком, к чьей помощи композитор обращался во время работы над своими первыми крупными оркестровыми произведениями и музыкальными комедиями. Он был любимым оркестровщиком и аранжировщиком произведений Гершвина. Когда Джорджу нужен был дирижер, он неизменно обращался к Дейли, предпочитая его всем другим для своих бродвейских постановок. Со временем Гершвин полюбил Дейли-человека так же, как он восхищался Дейли-музыкантом. В письме от 15 августа 1931 года он пишет о Дейли как о „лучшем из всех моих друзей".

К новому кругу друзей и знакомых, образовавшемуся в начале 20-х годов, принадлежал С.Н. Берман, или, как его называли близкие друзья, Берри, который в 1923 году писал для газеты „Нью-Йорк Таймс Бук Ревью" и различных журналов. Берман приобщился к театру в пору юности, сыграв в водевиле, автором которого был он сам. В 1927 году, когда Театральная Гильдия осуществила постановку „Второго человека" (The Second Man), он был признан ведущим комедиографом, пишущим так называемые светские комедии. Так что Гершвин познакомился с Берманом, – представил их друг другу Самьюэл Чотсинофф, – когда ни тот, ни другой еще не были знамениты. Продвигаясь по пути успеха и славы, оба оставались близкими друзьями.

Среди друзей Гершвина того времени был и Фил Чариг, с которым Джордж познакомился благодаря брату Артуру, когда их семья все еще жила в районе Вашингтонских Высот. Впервые Чариг появился в водевиле в качестве пианиста, аккомпаниатора Луизы Дрессер и других звезд. Писать песни он начал в 1920 году. Он оставался в близких отношениях с Гершвинами примерно до 1929 года. За это время он написал несколько получивших признание песен на слова Айры Гершвина и работал концертмейстером при постановке нескольких мюзиклов Джорджа.

Пол Уайтмен, знаменитый руководитель и дирижер джазового оркестра, и его пианист и аранжировщик Ферд Грофе также принадлежали к кругу близких Гершвину людей. Будучи сыном директора отдела музыкального образования средних школ в Денвере, Пол Уайтмен получил серьезную музыкальную подготовку. Он играл первую скрипку в различных симфонических оркестрах, в том числе и в Денверском симфоническом оркестре. Во время первой мировой войны он был руководителем джаз-оркестра Военно-морского флота США. После войны возглавлял джазовые оркестры, был одним из первых, кто привнес в искусство джаза строгую дисциплину и уделял большое внимание оркестровке. Его первый успех связан с выступлением в зале отеля Александрия в Лос-

Анджелесе, где он с братом прожил около года. В 1919 году в оркестр был приглашен в качестве пианиста и аранжировщика Ферд Грофе. Как и Уайтмен, Грофе пришел в джаз из симфонического оркестра, проработав в течение более десяти лет виолончелистом в симфоническом оркестре Лос-Анджелеса. Тираж граммофонной пластинки с записью пьесы „Шепотом", одной из его первых оркестровок для Уайтмена, превышал полтора миллиона. Вплоть до 1924 года все, что исполнял оркестр Уайтмена, было инструментовано Грофе. Он довел технику инструментовки до совершенства, его чувство джазового колорита, тембровая интуиция и смелые эксперименты не могут не удивлять и сегодня.

Пол Уайтмен и его оркестр, в немалой степени благодаря оркестровкам Грофе, значительно обогатили искусство джаза, подняв этот жанр на более высокий уровень. Оркестр Уайтмена шел от триумфа к триумфу: большое количество грамзаписей после подписания двухгодичного контракта со знаменитой фирмой „Виктор"; выступление в водевилях и крупнейших отелях в „Ревю Зигфелда" и в серии „Сплетен", в ночном клубе Пале-Рояля; даже в Европе во время большого турне по крупнейшим столицам, предпринятого весной 1923 года. Пресса назвала Пола Уайтмена „королем джаза".

„Тяжелый понедельник" Гершвина, исполненный оркестром Уайтмена в одной из постановок „Сплетен", оказался в какой-то мере откровением для дирижера, так как он помог ему уяснить свой собственный путь в искусстве, популярной музыке. Как и Гершвин, Уайтмен верил в ее художественную значимость и большое будущее. С целью убедить американцев в важности этого вида искусства он намеревался устроить большой концерт джазовой музыки в одном из крупнейших концертных залов страны, развернув перед слушателями широкую панораму лучших образцов американской популярной музыки. Идея такого концерта воспламенила его после того, как он услышал одноактную оперу Гершвина, и он решил предложить композитору написать новую пьесу в джазовом стиле.

"РАПСОДИЯ В ГОЛУБЫХ ТОНАХ"

Поначалу предложение Уайтмена написать музыкальную пьесу в джазовом стиле никак не привлекло Гершвина. Он был очень занят. Его новый мюзикл „Милый дьяволенок" (Sweet Little Devil), главную роль в котором играла приглашенная из Голливуда Констанс Бинни, где она с большим успехом снялась в нескольких фильмах, собирались показать в Бостоне. Подготовка спектакля для показа в Нью-Йорке поглощала все время и внимание Гершвина. Кроме того, он считал, что отсутствие необходимой техники и опыта не позволяют ему взяться за большое произведение для оркестра. А пока он лишь пообещал Уайтмену подумать над его предложением, но никаких определенных обязательств на себя не брал.

И хотя он действительно не собирался ничего писать для оркестра Уайтмена, мысли об этом предложении не покидали его. И вот уже разные музыкальные идеи начали возникать в его голове. Как-то на одном из вечеров, импровизируя за роялем, он неожиданно придумал широкую, свободно льющуюся мелодию, которая – он тут же понял это – и должна была стать сердцем и душой будущего произведения; она была положена в основу медленной части „Рапсодии в голубых тонах" (Rhapsody in Blue). По дороге в Бостон, где должна была состояться премьера его мюзикла „Милый дьяволенок", под мерный стук колес, в голову приходили и другие интересные идеи. Но все это были пока разрозненные, не связанные друг с другом фрагменты, общий же план всей композиции рисовался пока еще очень смутно. И он выкинул все это из головы. Но однажды (это было в бильярдном зале Амбассадор, который находился между 52-й улицей и Бродвеем, где проходил бильярдный турнир среди композиторов; Джордж играл с Бадди де Силва) Айра (он был зрителем и в турнире не участвовал) наткнулся в газете „Геральд Трибюн" на небольшую заметку, в которой говорилось, что Гершвин работает над „джазовым концертом" для концерта Уайтмена, который состоится 12 февраля. Заметку Айра немедленно показал брату. Это объявление и неизбежность предстоящего концерта вдохнули в него новые силы. Он впервые серьезно задумался о том, что необходимо приниматься за работу. Сначала он думал написать симфонический „блюз", но затем отказался от этой идеи, так как хотел выбрать какую-то более изысканную и свободную форму. То, что он хотел написать, должно было быть достаточно ярким по форме и стилю. Вот как он писал об этом: „Было очень много болтовни об ограниченных возможностях джаза, не говоря уже о явном непонимании его функции. Джаз, говорили они, должен иметь строгий ритм. Он должен тяготеть к танцевальным ритмам. Я решил, если это мне удастся, разбить это неверное представление одним сильным ударом. Вдохновленный этой идеей, я принялся сочинять с непривычной для себя скоростью".

В конце концов он избрал форму рапсодии, так как ее классическая структура давала ему свободу в обращении с материалом. Название „Рапсодия в голубых тонах" придумал Айра на вечере в доме Лу Пейли. Когда Джордж проиграл отдельные части нового произведения своим друзьям, его спросили, как он собирается его назвать. Джордж ответил, что думает назвать его „Американская рапсодия". Но так случилось, что в тот день Айра долго рассматривал в Музее искусств Метрополитэн две картины Уистлера „Ноктюрн в голубых и зеленых тонах" и „Гармония в серых и зеленых тонах", и когда Джордж предложил в качестве возможного названия „Американскую рапсодию", Айра, все еще под впечатлением, произведенным на него цветовым решением этих картин, неожиданно воскликнул: «А не назвать ли это „Рапсодией в голубых тонах"»[1].

Айра также настоятельно советовал Джорджу сделать среднюю часть рапсодии широкой и мелодичной и выбрал из записных книжек Джорджа ту музыкальную тему, которую он потом использовал.

Гершвин начал писать „Рапсодию" в варианте для двух фортепиано 7 января 1924 года. И на все это время в квартире Гершвинов между 110-й улицей и Амстердам-авеню, куда семья переехала в 1919 году, практически „навечно" поселился Ферд Грофе. Он работал аранжировщиком у Уайтмена, и его задачей было сделать оркестровку „Рапсодии". Так как времени оставалось мало, оркестровка делалась с невероятной скоростью — целыми страницами. Как только Гершвин заканчивал очередную страницу, Грофе тут же забирал ее и отправлялся работать. Рукопись „Рапсодии" для двух фортепиано содержит пометки, сделанные рукой Грофе с предложениями варианта инструментовки и именами ведущих музыкантов оркестра Уайтмена. Грофе при оркестровке учитывал особенности техники исполнения каждого оркестранта и их индивидуальный стиль. Примерно через три недели „Рапсодия" была готова. Оркестровка Грофе для фортепиано и джазового оркестра была закончена 4 февраля. Через два года Грофе сделал новое ее переложение для фортепиано и симфонического оркестра.

В тот же день была назначена первая полная репетиция „Рапсодии", которая состоялась днем в ночном клубе Пале-Рояль. На нее было приглашено 30 человек, в том числе Вальтер Дамрош, В. Дж. Хендерсон (музыкальный критик), Эдвин Хьюз, Виктор Херберт, Леонард Либлинг (главный редактор журнала „Музыкальный курьер"), Питтс Санборн (музыкальный критик) и Х.О. Озгуд (главный редактор журнала „Музыкальная Америка"). Уайтмен, взволнованный и без пиджака, подвел Гершвина к гостям и представил его. Либлинг и Санборн никогда раньше ничего не слышали о Гершвине, поэтому Озгуду пришлось объяснить им, кто он и что написал.

После первого прослушивания „Рапсодии" реакция собравшихся была неоднозначной. Озгуд и Хьюз были в восторге. Хьюз даже сказал, что „это произведение открыло новую эру в американской музыке". Столь же сильное впечатление она произвела на Виктора Херберта, ко-

[1] Традиционный перевод названия этого произведения „Рапсодия в стиле блюз". – *Примеч. перев.*

торый посоветовал (и этим советом Гершвин воспользовался) предварить главную тему продолжительным восходящим пассажем, оканчивающимся ферматой, и, таким образом, сделать ее более эффектной. Реакция остальных была более сдержанной. Либлинг откровенно признался в том, что он „совершенно искренне не знает, понравилось ему или нет". А Санборн заявил: „Я не в восторге от тем и их разработки, но в ней есть и темперамент и энергия".

Но Уайтмен не унывал. Он был совершенно уверен в том, что „Рапсодия" будет иметь, как он выражался, „сногсшибательный успех", а его абсолютная убежденность в том, что это шедевр, не могла быть поколеблена прохладным отношением к ней двух почтенных музыковедов. После репетиции он пригласил некоторых из гостей на обед в „Таверну" — ресторан-бар недалеко от Пале-Рояля, где они могли бы обсудить некоторые детали предстоящего концерта. Либлинг и Санборн помогли ему составить список приглашенных, в который вошли музыкальные критики и известные музыканты.

Еще одна важная репетиция „Рапсодии" состоялась уже без оркестра. Известный пианист и педагог Эрнест Хатчесон устроил ее для избранного круга музыкантов, которые пришли послушать „Рапсодию" в исполнении самого автора. На этот раз все были единодушны в своем восторге.

Концерт джаз-оркестра Уайтмена состоялся в Эоловом зале 12 февраля 1924 года. А так как это был день рождения Авраама Линкольна, то концерт впоследствии часто называли „Манифестом об освобождении джаза"[1]. Концерт обошелся Уайтмену в 11 тысяч долларов. И хотя в зале не было ни одного свободного места и даже стоячие места были раскуплены, убытки составили 7 тысяч долларов. Несмотря на то что все расходы он оплачивал из своего собственного кармана, он не жалел средств для того, чтобы концерт прошел на самом высоком уровне. В оркестр, который тогда насчитывал 23 человека, он добавил еще девять музыкантов, и теперь в нем стало восемь скрипок, три саксофона, две трубы, два тромбона, две валторны, два контрабаса, два фортепиано, банджо и ударные. А так как большинство музыкантов могли играть на двух инструментах, то оркестр включал еще: кларнет Си-бемоль и бас-кларнет, четыре разновидности саксофона — сопрано Ми-бемоль, сопрано Си-бемоль, альт Ми-бемоль и баритон Ми-бемоль, флюгельгорн Ми-бемоль, тубу, аккордеон, челесту, флейту, гобой и английский рожок, бассетгорн и октавион.

К концерту была напечатана на 12 страницах великолепно оформленная программка в прекрасной пурпурно-золотой обложке с аннотациями Гилберта Селдеса. Самые лучшие места в зале предназначались известным культурным, общественным деятелям и финансовым магнатам Нью-Йорка и его окрестностей. Среди всемирно известных музыкантов на концерте присутствовали Джон Филип Соуза, Вальтер Дамрош, Леопольд Годовский-старший, Яша Хейфец, Фриц Крейслер, Джон Мак-Кормак, Сергей Рахманинов, Леопольд Стоковский, Мориц Розенталь,

[1] По аналогии с Манифестом Авраама Линкольна об освобождении рабов. — *Примеч. пер.*

Миша Элман, Игорь Стравинский, Виктор Херберт, Эрнст Блох и Виллем Менгельберг. Здесь также были известные журналисты и писатели: Карл ван Вехтен, Гилберт Селдес, Димс Тейлор и Фанни Херст. Все они сидели сейчас вперемешку с писателями, плаггерами, звездами водевиля и музыкальной комедии, рядовыми поклонниками джаза и представляли собой самую многоязычную аудиторию, которую когда-либо видел Эоловый зал.

В день концерта Жюль Гланзер пригласил Гершвина, Уайтмена, Зеза Конфри и еще несколько человек к себе на обед. После обеда все вместе направились в концертный зал. Гершвин был спокоен и собран. Уайтмен же, напротив, страшно нервничал. Он не мог ничего есть, и по дороге в Эоловый зал все время твердил, что он болен и что вся надежда на его доктора, который придет за кулисы и сделает все, что нужно.

В своей книге „Джаз" Уайтмен вспоминает:

> За пятнадцать минут до начала концерта, подчинившись нервному желанию самому посмотреть, что происходит у входа, я надел пальто прямо поверх концертного фрака и проскользнул к центральному входу в Эоловый зал. Там я увидел картину, которая должна была поддержать пошатнувшуюся уверенность в себе. Шел снег, но толпы мужчин и женщин осаждали вход, сражаясь за право войти в дверь. Они отталкивали и пихали друг друга, как это часто бывает на бейсбольных матчах или в метро. Я находился в таком состоянии, что решил, что пришел не к тому входу. Но тут я увидел Виктора Херберта. Нет, сомнений быть не могло, я стоял у того самого входа, и на следующий день кассиры сказали мне, что могли бы продать билетов в десять раз больше, чем вмещает этот зал. Я вернулся за кулисы вконец перепуганный. Душа была объята черным страхом. Я ходил взад и вперед, грыз ногти и клялся, что отдал бы пять тысяч долларов, если бы все это закончилось не начинаясь. Теперь, когда зал был полон, смогу ли я им дать что-то, и что? Дошло до того, что я несколько раз приносил свои извинения, чтобы оттянуть тот страшный миг, когда поднимется занавес. Но роковой момент настал. Поднялся занавес, и прежде чем я успел броситься на авансцену и объявить, что концерт отменяется, — все взоры устремились на нас.

Программа состояла из нескольких частей, которые были рассчитаны на то, чтобы показать джаз во всем его многообразии. В своем вступительном слове, обращаясь к залу, Хью К. Эрнс пояснил:

> Этот эксперимент носит просветительский характер. Вместе со своим оркестром и с помощью своих единомышленников м-р Уайтмен намеревается убедительно показать нам, какой огромный путь проделала популярная музыка со времени диссонирующего джаза, который пришел к нам неизвестно откуда десять лет назад, и до сегодняшнего дня, когда он стал по-настоящему хорошей музыкой.
>
> . . . Величайшим и единственным фактором, который так положительно повлиял на американскую музыку, стало искусство запи-

си партитуры. Оркестр Пола Уайтмена был первым коллективом джазовых музыкантов, записывавшим партитуру каждого произведения и исполнявшим его согласно этой партитуре. С тех пор практически каждый современный оркестр имеет своего аранжировщика или целый штат аранжировщиков. . . В итоге они могут развивать свою американскую школу, которая сможет встать наравне с другими зарубежными школами или, по крайней мере, будет являться первой ступенькой к пониманию широкими массами серьезной музыки, наслаждению симфонией или оперой. В этом состоит главная цель нашего эксперимента. И если после концерта вы решите, что современная музыка никудышна и вредна, ваш долг искоренить ее. Если же это не так, мы будем рады приветствовать каждого, кто захочет способствовать ее развитию.

Программа концерта, в котором впервые должны были прозвучать „Сюита серенад" Виктора Херберта и „Рапсодия в голубых тонах" Гершвина, была составлена следующим образом:

I. *Джаз как музыкальная форма*
   а) Десять лет назад – „Блюзы извозчичьего двора" (Livery Stable Blues)
   б) В современной обработке – „Мама любит папу" (Mama Loves Papa) Баер

II. *Некоторые комические пьесы*
   а) Как появилась пьеса „Нет, у нас нет бананов" (Yes, We Have No Bananas) Силвер
   б) Инструментальная комедия – „Так вот какая она, Венеция" (So This Is Venice) (сокращенный вариант „Карнавала в Венеции") Томас

III. *Контрастное сопоставление: традиционная партитура – джазовая партитура*
   а) Произведение в оригинальной форме – „Шепот" (Whispering) Шёнберг
   б) Это же произведение в джазовой обработке

IV. *Новые сочинения в современной манере письма*
   а) „Лаймхаус-блюз" (Limehouse Blues) Брейем
   б) „Я люблю тебя" (Love You) Арчер
   в) „Замарашка Энн"(Raggedy Ann) Керн

V. *Зез Конфри (фортепиано)*
   а) Попурри на тему популярных оперных мелодий
   б) „Котенок на клавишах" (Kitten on the Keys) Конфри
   в) „Мороженое и искусство" (Ice Cream and Art)
   г) „Опусти монетку" (Nickel in the Slot) Конфри
   (в сопровождении оркестра)

VI. *Джазовые композиции на темы известных музыкальных песен*
   „Русская роза" (на основе песни волжских бурлаков „Дубинушка") Грофе

VII. *Симфоджазовые аранжировки популярных мелодий*
   а) „Рэгтаймовый оркестр Александра" Берлин

б) „Красивая девушка – как прекрасная мелодия" (A Pretty Girl Is Like a Melody) Берлин
в) „Апельсины цветут в Калифорнии" (Orange Blossoms in California) Берлин

VIII. *„Сюита серенад" Виктора Херберта*
а) Испанская
б) Китайская
в) Кубинская
г) Восточная

IX. *Обработки известных танцевальных мелодий*
а) „Бледная луна" (Pale Moon) Логан
б) „Дикой розе" (To a Wild Rose) Мак-Доуэлл
в) Песенка (Chansonette) Фримл

X. *„Рапсодия в голубых тонах" Джорджа Гершвина*
(Джордж Гершвин – фортепиано, в сопровождении оркестра)

XI. *Классика*
„Мишура и обстоятельства" (Pomp and Circumstance) Элгар

Все перечисленные в программе номера, исполненные до „Рапсодии в голубых тонах", были приняты весьма сдержанно. Даже многочисленные бешено аплодирующие поклонники и просто любители удовольствий, для которых Уайтмен был верховным жрецом, а джаз – религией, не могли расшевелить совершенно бесстрастную публику. И по мере того как концерт продолжался, в публике стали заметны признаки нарастающего беспокойства и нетерпения. Печальный факт: сходство стиля и одинаковое звучание многих произведений оказались суровым испытанием для слуха.

И хотя, когда должна была зазвучать „Рапсодия в голубых тонах", публикой окончательно овладела усталость и скука, первые такты сразу изменили настроение в зале. С первым же всхлипом кларнета Росса Гормена публика вся обратилась в слух. С этой минуты музыка словно взяла их в плен и не отпускала, пока не раздались финальные всплески коды. „Где-то в середине партитуры я заплакал", – вспоминает Уайтмен. „Когда я пришел в себя, мы сыграли уже одиннадцать страниц, и до сих пор я не могу понять, как я все это время дирижировал".

Как только отзвучал последний аккорд, зал разразился овацией, длившейся несколько минут. Реакция зала была красноречивей всяких слов. Что же касается строгого „жюри" – музыкальных критиков, то мнения, мягко говоря, разделились. Некоторые были вне себя от восторга. Х.О. Озгуд сказал, что «это гениальнее, чем „Весна священная" Стравинского». Генри Т. Финк воскликнул, что „Рапсодия" „превосходит все написанное Шёнбергом, Мийо и прочими футуристами". Гилберт У. Габриэль писал: „Начало и конец ее поразительны; особенно – начало, когда беспокойные, пьяные всхлипывания вступления заставляют слушателей вздрогнуть. Со всеми своими недостатками, некоторой расплывчатостью и синкопированными повторениями это произведение – выдающееся событие. М-р Гершвин неоспоримо обладает бездной таланта, отблеск которого лежит и на этом произведении". Уильям Дж. Хен-

дерсон так охарактеризовал „Рапсодию": „Это в высшей степени мастерское произведение, требующее от пианиста прекрасной техники владения инструментом и открывающее большие возможности для оркестрового аккомпанемента, в котором характерные озорные пассажи саксофонов, тромбонов и кларнетов сливаются в поистине мастерское оркестровое произведение". Димс Тэйлор говорил, что в „Рапсодии" «проявились скрытые до того возможности молодого композитора сказать свое новое и интересное слово в избранной им музыкальной форме . . . В его „Рапсодии" есть все недостатки, которые вообще присущи любой экспериментальной работе, но она также раскрывает его подлинный талант мелодиста, обостренное чувство гармонии, которые подчеркивают ритмическую незаурядность этой вещи. Более того, это настоящий джаз не только по партитуре, но и по форме. . . Теперь все взоры обращены на м-ра Гершвина, он, может быть, сумеет вытащить джаз в мир большой музыки». Олин Даунс увидел в этом произведении „незаурядный талант, стремление молодого композитора пойти гораздо дальше других в трудной работе по освоению музыкальной формы, где он пока еще далеко не мастер. . . Часто цель, которую ставит перед собой м-р Гершвин, оказывается недосягаемой из-за технического несовершенства, но несмотря на все это, он сумел выразить себя в яркой и в целом в высшей степени оригинальной манере".

Питтс Санборн и Лоренс Гилмен отнеслись к произведению резко отрицательно. Санборн считал, что музыка „опускается до уровня пустых пассажей и бессмысленных повторов". Гилмен был еще более резок в своем неприятии этого произведения. „Какие серенькие и заурядные мелодии, как сентиментально и безвкусно гармоническое решение, и все это облечено в аляповатые одежды контрапункта. . . Остается только рыдать над безжизненностью ее мелодии и гармонии, таких искусственных, таких застывших, таких невыразительных. А потом вспомнить для сравнения богатый и причудливый ритм, яркие и живые краски звучащего оркестра".

Среди тех, кто знал о готовящемся 12 февраля концерте, были и такие, кто насмешливо называли его „уайтменовской причудой". Нашлись и другие, которые так говорили о попытке Гершвина написать серьезную музыку: „Он сломает себе шею или заморит себя голодом". Все они прикусили языки, когда улеглись бушевавшие после концерта споры и страсти. Успех концерта был настолько огромен, что превзошел все ожидания даже самого Уайтмена. Многие авторитетные музыканты и критики подвергли его тщательному аналитическому разбору, какому обычно подвергались лишь самые значительные события музыкальной жизни.

Громадный успех концерта в значительной мере определило исполнение в нем „Рапсодии в голубых тонах". „Рапсодия" превратила задуманный Уайтменом концерт из пустой безделицы в художественное событие первой величины. Сразу же после премьеры Карл ван Вехтен писал Гершвину: „Само собой разумеется, что весь концерт был сплошным фейерверком; но венцом всему стало ваше произведение . . . которое я вынужден признать самой серьезной попыткой, когда-либо предпринятой американским композитором".

Несмотря на то что премьера „Рапсодии" имела такой успех, Джордж был страшно удивлен, когда спустя три недели после концерта Макс Дрейфус сообщил ему, что собирается ее опубликовать. Джордж считал, что он написал вещь для концертного исполнения, ему и в голову не могло прийти, что она может заинтересовать издателей. Так же скептически отнесся к идее Дрейфуса и Айра. „Это великолепно! Но, по-моему, Макс спятил! Кто ее купит?"— воскликнул он. Потом Айра объяснил мне свою реакцию: „В то время я имел в виду, что она была очень трудна для исполнения, и во всей стране едва ли нашлась бы горстка музыкантов, которая смогла бы ее сыграть". Проданные сотни тысяч экземпляров нот „Рапсодии" доказывают, насколько неправы были Джордж и Айра.

Уайтмен дважды повторил свой всеамериканский концерт — сначала в Эоловом зале 7 марта 1924 года, а затем 21 апреля в Карнеги-холл (в фонд Американской Римской академии). Но остальной музыкальный мир, который не присутствовал ни на одном из этих концертов, впервые узнал о „Рапсодии в голубых тонах" по голубой этикетке, наклеенной на конверте с записью, которую Уайтмен со своим оркестром сделал для фирмы RCA-Victor. Пластинка разошлась миллионным тиражом. Но это было каплей в море по сравнению с тем, что она звучала буквально повсюду: со сцены, с экрана, с пластинок, по радио, в концертных залах, в балетных постановках. По своей популярности „Рапсодия" достигла уровня, которого до нее смогли достичь лишь несколько произведений серьезной музыки.

По числу исполнений в концертах она далеко обогнала все другие произведения современных ей авторов. Она вошла в репертуар всех ведущих американских симфонических оркестров и выдающихся дирижеров того времени. Впервые в Европе она прозвучала в исполнении Джона Ауэркса в зале „Кентавр" в Брюсселе в 1925 году. Ее первое исполнение во Франции состоялось в 1926 году на концерте знаменитого Национального Музыкального общества в Париже. „Рапсодия" в переложении для двух фортепиано прозвучала в исполнении Джузеппе Бенвенути и Леона Картума. В ноябре 1932 года ее услышали на концерте Венского симфонического оркестра, а 17 февраля 1946 года она прозвучала в симфоническом концерте в Нюрнбергской опере.

„Рапсодия" исполнялась не только в своем оригинальном варианте для фортепиано и оркестра, но также и в различных переложениях: для фортепиано, для двух фортепиано, для двух фортепиано и оркестра, для восьми фортепиано, для аккордеона соло, для ансамбля аккордеонистов, для оркестра мандолин, для хора a cappella, для скрипки с оркестром. Существует даже запись, где ее исполняет ансамбль из шести саксофонов „Шесть Черных Братьев". Было сделано несколько танцевальных переложений „Рапсодии": для Греческого балета, гастроли которого проходили в Лондоне в 1926 году в театре „Отель Метрополь"; спустя два года для современного балета труппы Русского балета в Монте-Карло и для знаменитого чечеточника Джека Донахью.

Гершвин получил десять тысяч долларов за то, что вместе с оркестром Пола Уайтмена согласился в мае 1930 года исполнить „Рапсодию", принимая участие в шоу, которое в течение двух недель шло на

сцене нью-йоркского театра Рокси. В этом же году „Рапсодия" прозвучала в киноревю „Король джаза" с Полом Уайтменом в главной роли; за эту работу было выплачено пятьдесят тысяч долларов — сумма неслыханная для музыкальной работы в кино. Название „Рапсодии" было присвоено экранизированному варианту биографии Гершвина, вышедшему в 1946 году.

Авторские гонорары от продажи нот, пластинок, а также дополнительные выплаты составили за десять лет более четверти миллиона долларов. „Рапсодия" не только сделала Гершвина богатым человеком, но и принесла ему мировую славу. Она подняла имя Пола Уайтмена на новую высоту, сделав его „королем джаза" в театре, на экране, в ночных клубах, на радио. Долгое время никак не могли решить, кто же кого „сделал": то ли своим успехом Гершвин обязан Уайтмену, то ли — наоборот. Дискуссия столь же бессмысленная и в сущности бесполезная, как и спор о том, что было раньше — яйцо или курица. Но элементарная порядочность и чувство справедливости заставляют признать, что каждый обязан своим успехом другому. Тем не менее, учитывая определенную линию развития музыкальных интересов Гершвина, бессмысленно утверждение о том, что не будь концерта Уайтмена, Гершвин никогда не написал бы своей „Рапсодии".

Другой спорный вопрос, касающийся роли Грофе в успехе „Рапсодии", также требует комментариев. В течение нескольких лет после премьеры некоторые писатели стремились переоценить вклад Грофе настолько, что утверждали, будто лавры на самом деле принадлежат Грофе, а не Гершвину. Хотя и нельзя отрицать того, что столь сильным своим воздействием на слушателя „Рапсодия" обязана колоритной джазовой оркестровке, не нужно забывать, что оркестровка — это всего лишь платье, которое подчеркивает обаяние женщины. Женщина, которой в данном случае является музыка, обворожительна и без украшающих ее нарядов. Если прослушать „Рапсодию" в различных аранжировках, она неизменно сохраняет свою огромную притягательную силу. Не следует думать, как это делают некоторые, что, раз оркестровку сделал Грофе, то это значит, что Гершвин не мог сделать ее сам. Он уже приобрел некоторые навыки инструментовки на занятиях с Киленьи; его рабочие тетради свидетельствуют о том, что еще до 1924 года он приобрел достаточно навыков и умения в обращении с оркестровыми инструментами, чтобы самому оркестровать „Рапсодию". Но „Рапсодия" была написана в такой сжатый срок — надо было успеть к концерту, — что вся работа по оркестровке — так же, как и оркестровки многих гершвиновских мюзиклов, была поручена другому. Кроме того, Грофе был аранжировщиком у Уайтмена и как никто другой знал уайтменовский оркестр. И даже если бы время позволяло сделать оркестровку самому, было бы в высшей степени мудро поручить эту работу Грофе. То, что Гершвин знал, как надо писать для оркестра, было убедительно доказано через полтора года. Тогда он написал свой Концерт фа мажор, в котором так же, как и во всех своих последующих серьезных произведениях, сделал собственную оркестровку. Следует раз и навсегда отбросить любые сомнения по этому поводу, так как все оркестровки крупных произведений показывают его полную компетент-

ность в этом отношении, компетентность, которая росла с каждым последующим сочинением.

„Рапсодия" вызвала не только много споров и противоречивых мнений, но и множество всяких небылиц. В автобиографии „Скверный музыкальный мальчишка" (Bad Boy of Music) Джордж Антейл пишет о том, что известное издательство Г. Ширмера в Нью-Йорке отвергло „Рапсодию", посчитав ее издание „коммерчески невыгодной и бессмысленной затеей", и, таким образом, по словам Антейла, совершило „роковую ошибку в истории музыкально-издательского дела". Но вся эта история вряд ли заслуживает того, чтобы относиться к ней всерьез. Достаточно одного лишь простого факта: Гершвин не мог предлагать „Рапсодию" Ширмеру, так как был полностью связан договором с издательством Хармса.

Другая история, которую иногда любят повторять авторы публикаций о Гершвине, касается первой генеральной репетиции в Пале-Рояль. Во время исполнения изумительной медленной части (так гласит история) Уайтмен внезапно перестал дирижировать и стал слушать с восторженным вниманием. „Черт возьми! — будто бы пробормотал он, имея в виду бесчисленные переделки, которым композитор подвергал свое произведение. — Неужели он думает, что *это* — можно сделать еще лучше?!" Ничего не скажешь, любопытная история, — но ничего подобного на самом деле никогда не было.

Однако самой странной из всех является, пожалуй, еще одна небылица, рассказанная Уолтером Уинчелом 25 января 1955 года. Он писал, что Гершвин сочинил оперу „Хижина дяди Тома", которую якобы отвергла Метрополитэн-Опера. Тогда Гершвин взял увертюру из этой оперы и, назвав ее „Рапсодией в голубых тонах", использовал в концерте Пола Уайтмена. Даже отбросив на минуту бесспорный факт, что такое произведение, как „Рапсодия", ни по своей структуре, ни по содержанию никак не могло быть увертюрой к опере или еще чем-то в таком же духе, это утверждение не учитывает таких характерных вещей, как: 1) Гершвин никогда не писал оперы „Хижина дяди Тома" — факт, который м-р Уинчелл, возьми он на себя труд, мог бы легко проверить; 2) Гершвин никогда не предлагал никакой оперы Метрополитэн-Опера, которая была бы ею отвергнута и 3) даты, четко проставленные рукой Гершвина на набросках и законченной рукописи „Рапсодии", хранящейся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне (округ Колумбия), вне всякого сомнения свидетельствуют о том, что эта работа была написана специально для концерта Пола Уайтмена.

Зато другая история, которую я сейчас расскажу, отнюдь не выдумка. В 1924 году Олдос Хаксли отправился в кругосветное путешествие на грузовом судне. Одной из пластинок, которые он взял с собой в путешествие, была „Рапсодия в голубых тонах" в исполнении оркестра Уайтмена. Более чем вероятно, что таким образом „Рапсодия" объехала мир во второй раз. И когда несколько лет спустя штурман сэр Фрэнсис Чичестер собирался в свое одиночное кругосветное плавание, его сын приготовил для его путешествия две музыкальные записи. В своей книге „Джипси Мот колесит по свету" (1967) сэр Фрэнсис пишет, что, наблюдая, как на „мягко вздыхающее море" садится солнце, „я не мог желать

ничего более прекрасного, чем послушать записи Равеля и Гершвина". Есть все основания думать, что на кассете с музыкой Гершвина, которую он тогда слушал, была и „Рапсодия в голубых тонах".

Форма „Рапсодии в голубых тонах" заимствована у венгерского композитора Листа; главная медленная часть восходит к русскому композитору Чайковскому; гармонии напоминают француза Дебюсси или поляка Шопена. И все же, как в самой Америке, в этом гигантском плавильном тигле, в „Рапсодии" перемешались различные заимствованные элементы, чтобы вылиться в произведение истинно американское. По своей молодой стремительности, порыву, неуспокоенности, оптимизму „Рапсодия" — чисто американская музыка. Она является также и истинно гершвиновским произведением по свежести ритмических и музыкальных идей, по живости и упругой энергии мускулов, по своему безошибочному чутью музыкального эффекта. Высокий, пронзительный голос кларнета в первых, открывающих „Рапсодию" тактах обнаруживает прекрасное понимание автором возможностей звукового эффекта. После низкой трели кларнет начинает свое восхождение по „лестнице" из семнадцати нот, останавливается на полпути, и после непродолжительного глиссандо продолжает свое восхождение легко и свободно portamento. Потом он снова возвращается к первой теме. Эта тема не только открывает „Рапсодию", но создает и определяет настроение всего произведения. В нем слышен голос беспокойных 20-х годов, эпохи борьбы с традиционными верованиями и предрассудками, эпохи гедонизма, пренебрежения условностями и исступленной погони за удовольствиями; эпохи женщин свободной морали и любителей сладкой жизни, эпохи карманных фляжек с вином и нелегальных питейных заведений, эпохи брачного рационализма и знаменитых острот Дороти Паркер[1]. Музыка „Рапсодии" рассказывает об этом времени так же живо и ярко, как канканы Оффенбаха о временах Второй французской империи или вальсы Иоганна Штрауса об Австрийской империи времен Франца Иосифа.

Заявив о себе, начальная живая и беспечная тема мгновенно завершается переходной фразой у духовых, которая уже несет в себе зачатки второй главной темы. Эта новая, полная жизни и энергии тема, которую наконец конкретизирует фортепиано, продолжает нести с собой ощущение дерзкого безрассудства, звучащего уже в самом начале. Некоторые исследователи пытались доказать сходство между этой мелодической идеей „Рапсодии" и вступительными тактами Четвертого фортепианного концерта Бетховена, однако сходство это весьма отдаленно. Вторая тема впервые появляется и вновь возникает в партии оркестра и является основой продолжительной фортепианной каденции. Затем несколько восходящих аккордов фортепиано подводят к главной части произведения — медленной, которую исполняют струнные. Ее наиболее часто цитируют и лучше всего знают из всей серьезной аме-

[1] Дороти Паркер — известная американская писательница и журналистка. — *Примеч. пер.*

риканской музыки. Пол Уайтмен использовал эту часть в качестве своих постоянных радиопозывных и открывал ею свои выступления на концертах. На нее были написаны слова. В таком виде она впервые прозвучала в исполнении Фрэнсис Уильямс. Джордж Гершвин исполнил ее на церемонии бракосочетания своей сестры и Леопольда Годовского-младшего в доме Айры Гершвина в 1930 году. Она звучала в органном исполнении в Тэмпл Эману-Эл[1] во время похорон Гершвина.

Мелодию подхватывает весь оркестр. Затем снова возникает первоначальная музыкальная фраза. Исполненная в быстром темпе, она переходит в заключительную часть. Оркестр мощно утверждает тему кларнета, звучащую в начале, задумчиво и мечтательно „вспоминает" вторую тему фортепиано. В конце звучит короткая и драматическая кода.

„Рапсодию в голубых тонах" ни в коей мере нельзя считать последовательным и законченным музыкальным шедевром. Суровые упреки критиков несомненно справедливо указывают на ее слабые стороны. К ним относятся неопределенность и расплывчатость формы, тяжеловесность и прямолинейность в разработке отдельных частей музыкальных тем. Иногда, когда вдохновение вдруг изменяет композитору, в ней появляются повторы уже известных музыкальных идей, невыразительные гаммообразные вставки и целые аккордовые пассажи; чувствуется некоторая наивность и непрофессионализм в гармонических построениях. Но основной мелодический и ритмический материал настолько хорош и свеж, подан с таким чувством и непосредственностью, что все произведение в целом неизменно волнует слушателей.

---

[1] Тэмпл Эману-Эл – крупнейшая синагога в Нью-Йорке. – *Примеч. пер.*

Глава IX

ОТ БРОДВЕЯ ДО ПИККАДИЛЛИ

В Эоловом зале звучала „Рапсодия в голубых тонах", а в соседнем театре „Астор" шел мюзикл „Милый дьяволенок". Таким образом, уже тогда впервые проявилась двойственность творческой индивидуальности Гершвина. И до самой смерти одна его половина принадлежала музыке концертных залов, другая — популярной музыке народного театра.

„Милый дьяволенок" был впервые показан в конце 1923 года в Бостоне под названием „Настоящая леди" (The Perfect Lady), а затем 21 января 1924 года — уже под своим новым названием — в Нью-Йорке. Главным его достоинством был не сюжет, взятый из книги Франка Манделя и Лоренса Шваба, и не музыка Гершвина (в которой не было ни одного яркого музыкального номера), а игра исполнительницы главной роли Констанс Бинни. Играя роль скромной „домашней" девушки Вирджинии, Констанс Бинни смогла привнести в спектакль и в свою роль столько личного обаяния и привлекательности, что буквально покорила зрительный зал. К сожалению, простенькая история ее соперничества со статисткой из Ревю Зигфелда за руку и сердце Тома Несбитта, инженера из Южной Африки, и ее полная победа над соперницей, была довольно невыразительна и избита.

Когда через четыре месяца „Милый дьяволенок" сошел с бродвейских подмостков, Гершвин получил последний заказ на музыку для новой редакции другого бродвейского шоу — „Сплетни 1924 года".

Но участвовать в „Сплетнях" Гершвин отказался, так как обязательства, которые это на него налагало, начиная с самой постановки шоу, репетиций и кончая премьерой, совсем не оставляли ему времени для работы над музыкальными комедиями. Он попросил у Джорджа Уайта прибавки к 125 долларам своего недельного жалованья, которое он тогда получал. Когда в его просьбе было отказано, — на что он втайне надеялся — он прекратил свое пятилетнее сотрудничество с режиссером. Их союз был вновь на короткое время восстановлен в 1927 году, когда Уайт использовал в финале первого акта „Сплетен" его „Рапсодию в голубых тонах", а также песню „Рождение блюза" (The Birth of the Blues), прозвучавшую в исполнении де Силва, Брауна и Хендерсона. Эта сцена представляла собой спор между блюзом и классической музыкой. В самый драматический момент музыкальная фраза из „Рапсодии в голубых тонах" предлагала спорящим сторонам компромисс, наглядно становясь той общей основой, на которой могут примириться блюз и классика. От какого бы то ни было гонорара за использование здесь своей музыки Гершвин великодушно отказался.

Новые предложения сотрудничать не заставили себя долго ждать. Они последовали от новой постановочной фирмы Аароноса и Фридли, для которой ему было суждено написать одну из своих самых великолепных

музыкальных комедий. Гершвин знал Алекса А. Ааронса по совместной работе над мюзиклом „Ла, ла, Люсиль" в 1919 году, после чего тот стал одним из его страстных поклонников и друзей. Он был знаком также и с Винтоном Фридли. Он играл главную роль в спектакле „Дир Мейбл", а Гершвин исполнял на этих репетициях вошедшую в постановку песню „Мы приятели". Через год Фридли сыграл главную роль в спектакле „Опасная девица" (Dangerous Maid). Но дальше пробных прогонов в загородных театрах ни „Дир Мейбл", ни „Опасная девица" не пошли. Пьеса Виктора Херберта „Да, мадам" (Oui Madame), поставленная в 1920 году, впервые свела Ааронса и Фридли вместе. Постановщиком спектакля был отец Ааронса, а главную роль исполнял Фридли. Пока шли спектакли, молодой Ааронс и Фридли подружились и стали часто встречаться, чтобы поговорить о театре. Они мечтали поставить мюзикл с участием Фрэда и Адель Астеров, выступавших тогда в театре „Уинтер Гарден". В 1922 году Алекс Ааронс осуществил эту мечту, поставив мюзикл „Ради всего святого", написанный Полом Ланнином и Биллом Дейли, в который вошли две песни Джорджа и Айры Гершвинов (последний писал под псевдонимом Артур Фрэнсис). Через два года Ааронс показал шоу (по-прежнему с участием Астеров) в Лондоне, назвав его теперь „Перестань кокетничать" (Stop Flirting) и спектакль стал там самым грандиозным событием театрального сезона. Так песни Гершвина („Тра-ля-ля" и „Кто-то") впервые зазвучали на театральных подмостках Лондона.

Вклад Фридли в постановку „Ради всего святого" был невелик, но вскоре в спектакле Космо Хамилтона „Современные бедняки" (The New Poor) он стал полноправным партнером Ааронса. После того как закончились продолжительные гастроли в Лондоне, Ааронс и Фридли задумали поставить на Бродвее новый мюзикл с Астерами. Гай Болтон и Фрэд Томпсон написали либретто „Черноглазая Сьюзен" (Black-Eyed Susan). Хотя название страшно не понравилось Астеру, он тем не менее подписал контракт, по которому должен был играть в этом спектакле со своей сестрой главные роли, получая по тысяче семьсот долларов в неделю за выступления в Нью-Йорке и по две тысячи долларов в неделю за гастрольные представления. Он не пришел в восторг и от нового названия — „Леди, будьте добры!" (Lady, Be Good!), которое предложили авторы либретто Болтон и Томпсон, так как одна из песен Гершвина настолько понравилась Ааронсу, что он захотел, чтобы ею открывался спектакль. Однако Астер остался очень доволен тем, что музыку ко всему спектаклю было поручено написать Гершвину — наконец-то он и Адель смогут исполнить главные роли в мюзикле Гершвина. Теперь на всю эту затею Астер смотрел с бóльшим оптимизмом. Когда он впервые услышал главную песню, давшую название всему спектаклю, ему даже стало нравиться и новое название шоу. „Джордж сыграл для нас всю музыку целиком... и мы были в бешеном восторге", — пишет Астер в автобиографии.

По признанию самого Фридли, ему тогда не очень понравился выбор композитора, так как он считал, что музыка Гершвина слишком изысканна для массового зрителя. Но Ааронс, так же как и Астер, был просто помешан на Гершвине и целиком и полностью согласился с Гаем Болтоном, когда тот сказал, что Гершвин „начинает выглядеть необыч-

но, как и положено гению". Ааронс был непреклонен в выборе композитора, так как перед этим он слышал одну из песен, которую Гершвин собирался включить в спектакль. В 1923 году Гершвин набросал первые восемь тактов ритмически сложного номера и сыграл ее Ааронсу в Лондоне. Режиссер, которому по душе была необычная музыкальная трактовка, пришел в такой восторг, что упросил Гершвина приберечь этот музыкальный номер для своего будущего мюзикла. Через две недели, уже в Нью-Йорке, Гершвин закончил эту песню и отложил ее до того момента, когда сможет включить ее в новый музыкальный спектакль Ааронса. Таким образом, еще до того как он написал хотя бы одну ноту для нового мюзикла „Леди, будьте добры!", песня „Чарующий ритм" (Fascinating Rhythm) уже была готова. Теперь Ааронс и Фридли начали поиски самых лучших сил. Для постановки мюзикла из Англии пригласили Феликса Эдвардса, художником-декоратором – Нормана Бэла Геддеса, а постановщиком танцев – Сэмми Ли. По желанию Гершвина был заключен контракт с Айрой (в это время он был уже не просто подающий надежды новичок, а способный профессионал, сумевший доказать возможности своего таланта), по которому он должен был написать все тексты за гонорар в один процент от общей суммы продажи билетов, составившей около трехсот долларов в неделю. (Джордж получал два процента.) По настоятельной просьбе Гершвина был приглашен также фортепианный дуэт в составе Охмана и Ардена, которые должны были играть в оркестровой яме, иногда с оркестром, иногда без сопровождения – для того чтобы внести „новое звучание". Игра Охмана и Ардена звучала настолько необычно и свежо, что довольно часто, когда в последний раз опускался занавес, многие зрители не спешили расходиться, желая послушать заключительную мелодию в исполнении пианистов и оркестра. Но когда даже после этого часть зрителей все-таки не желала уходить, Охман и Арден иногда давали для них импровизированный концерт, играя дуэтом.

В музыкальном спектакле „Леди, будьте добры!" Фрэд и Адель Астеры играли танцевальный дуэт: брата и сестру – Дика и Сьюзи Треворсов, для которых наступили тяжелые времена. Хозяева, не церемонясь, выбросили их на улицу за то, что они не могли внести квартирную плату. Одной из лучших была первая сцена. Прямо на тротуаре, среди груды мебели Треворсы, стараясь не унывать, пытаются найти выход из трудного положения. Сьюзи аккуратно расставляет мебель вокруг фонарного столба, что стоит за углом, на который она вешает дощечку с надписью: „Да благословит Бог наш дом".

Но из всех их бед и невзгод все-таки есть выход: в Дика влюблена богатая девушка. Это она, оскорбленная отказом, виновна в том, что их выгнали из квартиры. Желая спасти брата от женитьбы на девушке, которую он не любит, Сьюзи соглашается на предложение ловкого дельца-адвоката (Уолтер Катлитт) выдать себя за мексиканскую вдову и таким образом прибрать к рукам наследство. Но наследство такая же фальшивка, как и выдумка про мексиканскую вдову. Однако прежде чем закроется занавес, всем трудностям Треворсов придет счастливый конец.

Учить Фрэда Астера, как нужно танцевать, – это все равно, что да-

вать Хейфецу технические указания, как играть каденцию. Тем не менее именно это делал Джордж Гершвин во время репетиций. Астер откровенно писал об этом в автобиографии. Время от времени Гершвин выскакивал из-за фортепиано, чтобы показать Астеру степ или какое-нибудь дополнительное движение, и ко всем его советам Астер относился добродушно. Однажды что-то из того, что предложил ему Гершвин, Астер, не колеблясь, назвал самым ценным предложением. „Во время наших последних репетиций номера „Чарующий ритм", — пишет Астер, — Адель и я никак не могли придумать, каким будет заключительный степ". Весь танец был уже придуман и отрепетирован, но ему не хватало логического конца, который оправдывал бы их уход со сцены. „Я бился над ним несколько дней, — рассказывает Астер. — Бился над ним и хореограф-постановщик Сэмми Ли". Но однажды Джорджу пришла в голову идея, и он прямо подскочил на стуле. „Он предложил нам продолжать степ, который мы начинали на середине сцены, и, двигаясь вбок и к выходу со сцены, отбивать его до тех пор, пока не скроемся из виду. Этот степ шел в сложном четком ритме, мы синхронно отстукивали ритм ногами, перекрещиваясь вперед и назад, вскидывая друг перед другом руки и откинув голову назад. Было много разных вариантов, но когда Джордж предложил удаляться тем же шагом, мы думали, что это невозможно. На самом деле это был блестящий ответ на вопрос, который мы столько времени не могли решить. Идея этого танцора Гершвина неизменно вызывала гром аплодисментов".

Премьера мюзикла „Леди, будьте добры!" состоялась 1 декабря 1924 года в Нью-Йорке и стала первым успехом Гершвина в жанре музыкального спектакля. „Это была не избитая музыкальная комедия, — рассказывает Астер. — Легкая и ироничная, она выгодно отличалась от других мюзиклов по своей идее и воплощению". Если Астера и можно заподозрить в необъективности, поскольку он был здесь главной фигурой, то его мнение подтверждали критики. Критик журнала „Сан" сравнил мюзикл с „драгоценным камнем" и отметил особой похвалой музыку Гершвина, наградив ее эпитетами „живая, изобретательная, веселая, выразительная и приятная". Другие критики также были восхищены музыкой Гершвина. И это вполне понятно. Еще ни в одном музыкальном спектакле Гершвина не было такого богатства оригинальных музыкальных идей и находок, как здесь. Кинематографический эффект меняющихся размеров „Чарующего ритма", неотразимое обаяние быстро повторяющихся триолей основной песни и мелодическое значение аккордов, подчеркивающее тексты обеих песен, — все это представляло собой новое явление утонченности популярной музыки. Другие песни мюзикла отличались глубоким лиризмом, как, например, „Я тоже" (So Am I). Еще одна песня, о которой часто упоминают вскользь, но которая принадлежит к лучшим номерам мюзикла, называлась „Половина этого, дорогая, просто хандра" (The Half Of It, Dearie, Blues) и была написана Гершвинами специально для Фрэда Астера. „Это был один из самых оригинальных номеров", — пишет Астер. Редкий случай: Фрэд Астер танцевал один, без своей сестры Адели; сначала песня звучала в исполнении Астера и Кэтлин Мартин, а затем Астер отбивал соло короткую чечетку.

Но самая лучшая песня, написанная Гершвином для мюзикла „Леди, будьте добры!", не звучала во время его премьеры в Нью-Йорке. Под названием „Любимый мой" (The Man I Love) она вошла в фонд песенной классики композитора и, по мнению английского музыковеда Уилфреда Меллера, занимает такое важное место, что он посвятил ее анализу почти три страницы в своей книге „Музыка вновь обретенной земли" (1965). Но до того, как она получила признание, у нее была интересная предыстория. Текст припева, таким как мы его знаем теперь, первоначально предназначался для другой песни, но Гершвин обнаружил, что мелодия запева настолько хороша, что лишала последующий припев какой бы то ни было привлекательности. Эта мелодия состояла из шестизвуковой, вновь и вновь повторяющейся блюзовой последовательности. Как бы накапливая энергию, она производила удивительный эффект, достигая мучительной силы благодаря контрапунктическому сопровождению нисходящей хроматической гаммы. Переписывая песню, Гершвин теперь использовал в качестве припева слова запева, перед которым звучало простое, но приятное вступление.

Во время репетиции в Филадельфии „Любимый мой" исполняла Адель Астер в первой сцене „Леди, будьте добры!". Балладный характер этой песни, казалось, не соответствовал мюзиклу, наполненному танцами и ритмом. Винтон Фридли настойчиво требовал, чтобы песня была исключена из спектакля, и Гершвин согласился.

В 1927 году по настоянию Эдгара Селуина, продюсера мюзикла „Пусть грянет оркестр" (первый вариант) Гершвин вновь обратился к этой песне и вставил ее в партитуру к музыкальному спектаклю, над которым он тогда работал. И опять она прозвучала не в Нью-Йорке, а в загородном театре, где она вновь оказалась не на высоте и ее снова исключили из спектакля. Затем в 1927 году Зигфелд предложил включить ее в „Розали", поэтому Айра решил переделать текст, чтобы песня подходила к новому спектаклю. Но песня не „дошла" даже до репетиций. И никогда больше не исполнялась ни в одном спектакле.

Но у песни были свои поклонники. Один из них — Отто Х. Кан, которому Гершвин сыграл ее, собираясь использовать ее в мюзикле „Леди, будьте добры!". Песня так понравилась Кану, что он решил вложить в этот спектакль десять тысяч долларов. Другой почитательницей была леди Луи Маунтбаттен, которой Гершвин подарил в Нью-Йорке ноты этой песни со своим автографом. По возвращении в Лондон леди Маунтбаттен поручила Оркестру Беркли-Сквер познакомить с этой песней лондонскую публику. Она имела такой огромный успех, что, несмотря на невозможность достать в Англии ноты этой песни, ее подхватили многие джазовые ансамбли Лондона.

В 1924 году пластинку с песней „Любимый мой" приобрел один из выдающихся английских композиторов Джон Айрленд. Как сообщил Кеннет Райт, о том, какова была его реакция, рассказывается в книге Джона Лонгмайра „Джон Айрленд, портрет друга"[1]:

Когда пластинка закончилась, Айрленд поставил ее снова, и пока она играла, он ходил взад и вперед, заложив руки за спину, из-

[1] *John Ireland. Portrait of a Friend,* by John Jongmire. London; John Baker, 1969.

редка останавливаясь, чтобы отхлебнуть глоток виски. Музыка западала в память, вызывая воспоминания о прошлом, логичная в своих гармонических и мелодических секвенциях. Мне она понравилась, но я все еще не мог определить, что именно собирается сделать Айрленд: совершить плагиат, подвергнуть цензуре, еще что-нибудь? Мы прослушали пластинку три раза. Потом он выключил проигрыватель и повернулся ко мне.

„Ну, что же? — воскликнул он с напором. — Что скажете *об этом?*" Он остановился перед маленькой печкой и погрозил мне пальцем. „Это, мой мальчик, шедевр — *настоящий шедевр,* вы слышите? Этот Гершвин превзошел всех нас. Он садится и сочиняет одну из самых оригинальных, самых совершенных песен нашего века. Симфонии? Концерты? Чушь! (Он сердито и неподражаемо фыркает.) Кому нужна какая-то там симфония, если он может написать вот такую песню?! Это же совершенство, мой мальчик, само совершенство. Это музыка Америки, она будет жить так же долго, как песни Шуберта и вальсы Брамса. Послушай ее еще раз и скажи, что я прав!"

И мы слушали ее снова и снова. Он был прав. Совершенно прав. Я мог слушать ее без конца.

Песня пересекла Ла-Манш, ее исполняли многие джазовые группы в Париже, где она понравилась и сразу же стала модной. Приехавшие в Лондон и Париж американцы слушали эту песню и, возвратившись домой, начинали спрашивать ее в магазинах. Затем она вошла в репертуар американских исполнительниц сентиментальных песен (например, Элен Морган) и оркестров, пока, наконец, ее признание в Соединенных Штатах не стало полным и повсеместным.

Как-то Джордж Гершвин объяснил, что причина, по которой песня так долго „шла" к своему слушателю, заключалась в мелодии припева: из-за резких хроматических переходов ее было не просто „схватить", но даже когда это удавалось, ее было не просто спеть, просвистеть или промурлыкать себе под нос без фортепианного аккомпанемента.

По следам музыкальной комедии „Леди, будьте добры!" Гершвин написал еще несколько мюзиклов. Спектакль ставил Сэмми Ли, в оркестре играл фортепианный дуэт Охмана и Ардена; все тексты — и это было самым главным — написал Айра Гершвин. Это был первый мюзикл, все тексты в котором были написаны Айрой на музыку своего брата. С тех пор лишь за небольшим исключением Айра писал слова ко всем песням Гершвина. Образовался поэтическо-музыкальный союз, написавший самые известные мюзиклы Гершвина, и главная заслуга в этом принадлежала Айре.

С тех пор как со сцены впервые была исполнена его „Настоящая американская песня" и он держал в руках ноты своей впервые опубликованной песни „В ожидании восхода солнца", мастерство Айры как автора песенных текстов значительно возросло. В 1920 году он написал слова к пяти песням Джорджа из мюзикла „Опасная девица", который играли в провинциальных театрах, но так никогда не показали на Бродвее. Им были написаны тексты еще для десятка песен на музыку таких

композиторов, как Льюис Генслер, Раймонд Хаббелл и Милтон Шварцвальд. В 1921 году он имел большой успех на Бродвее и вновь не за счет музыки Джорджа. Айра написал стихи для мюзикла „Две малютки в голубом" (Two Little Girls in Blue) на музыку Винсента Юманса (для которого это тоже был первый успех на Бродвее) и Пола Ланнина. Премьера мюзикла в постановке А.Л. Эрлангера состоялась в театре „Коэн" 3 мая 1921 года. Затем его играли еще 135 раз, что по тем временам означало большую прибыль. Лучшая песня этого мюзикла называлась „О боже мой, о боже твой" (Oh Me, Oh My, Oh You). Первоначально весь текст этого музыкального номера состоял из одного названия. Оно требовалось лишь для бутафории, но должно было совпадать с акцентировкой и ритмом первой музыкальной фразы припева. Юмансу этот заголовок понравился, и он уговорил Айру написать текст всей песни, что, как много лет спустя вспоминал Айра, „поставило меня в тупик, так как больше я ничего придумать не мог".

Спокойствие и уверенность — надежные спутники успеха, которых Айре было не занимать. До 1924 года все свои тексты Айра подписывал псевдонимом Артур Фрэнсис. Впервые он „сбросил маску" в начале 1924 года, когда написал полностью несколько текстов и частично участвовал в написании и других песен к мюзиклу „Будь самим собою" (Be Yourself), поставленному по книге Джорджа С. Кауфмана и Марка Коннелли с музыкой Льюиса Генслера и Милтона Шварцвальда (эта работа принесла ему тысячу сто долларов, что, безусловно, по тем временам было приличной суммой). Теперь он подписывался Айра Гершвин, а не Артур Фрэнсис, и на титульных листах трех опубликованных песен значилось наконец его настоящее имя. А спустя несколько месяцев он вновь появился перед публикой в мюзикле „Леди, будьте добры!" под именем Айра Гершвин.

Мюзикл „Леди, будьте добры!" открыл перед Айрой новые возможности проявить свой талант. Он уже не был подмастерьем. Такая его строка, как „С девицей не промах — не промахнусь" (I must win some winsome miss), наглядно свидетельствует, с какой свободой он строит отточенную, великолепно звучащую фразу, как прекрасно удаются ему каламбуры. Такое, например, двустишие: „this is tulip weather, so let's put two and two together" — заключает в себе обаяние естественности и простоты. Припев песни „Чарующий ритм" демонстрировал виртуозное мастерство владения словом, следуя за движением мелодии с ее сложными ритмическими поворотами. В книге „Песни по разным поводам" Айра признается: „. . . Я не был полностью удовлетворен тем, что делал. Я неплохо „оформил" несколько искрометных мелодий и несколько лирических песен о любви, получились и ритмические номера. Но все же я был немного встревожен тем, что не было ни одного смешного текста".

В середине сентября 1925 года мюзикл „Леди, будьте добры!" закончил свои гастроли в Нью-Йорке и начал турне по десяти городам США. В апреле 1926 года его показали в Лондоне, где критика не скупилась на похвалу („Я предсказываю, что спектакль не сойдет со сцены в течение года", — заявил критик из „Дейли Скетч"). Затем последовало небольшое турне по провинции — Уэльс, Шотландия и некоторые более

крупные города страны. Через 42 года „Леди, будьте добры!" вновь вернулся в Лондон, где 25 июля 1968 года в театре „Сэвил" состоялась его премьера. Это шоу, в которое были вставлены две более поздние песни Джорджа и Айры „Неплохая работенка" (Nice Work If You Can Get It) и „Любовь пришла" по-прежнему пользовалось успехом у английской публики. „Судя по восторженной реакции зрителей на премьере, – писал критик журнала „Варайети", – и лишь по нескольким менее восторженным замечаниям, последовавшим затем, возрождение мюзикла „Леди, будьте добры!". . . на лондонской сцене отводит этому шоу принадлежащее ему по праву место среди других постановок. . . Эта непритязательная музыкальная комедия доставила зрителям большое удовольствие".

Экранизация этого мюзикла состоялась лишь после смерти Джорджа, в 1941 году. В ней были использованы три песни из оригинальной постановки и музыкальные номера других композиторов, в том числе „Когда я в последний раз увидел Париж" (The Last Time I Saw Paris) Джерома Керна (слова Оскара Хаммерстайна II). И хотя это была единственная песня Керна в фильме, именно она получила в том году приз Академии киноискусства, а песни Гершвина не могли участвовать в конкурсе, так как были написаны для спектакля, а не для кино. На самом деле песня „Когда я в последний раз увидел Париж" также не была написана специально для фильма „Леди, будьте добры!", а была отдельным музыкальным номером, который Артур Фрид приобрел специально для этой картины. С тех пор правила Академии были изменены (сам Керн способствовал тому, чтобы внести эти изменения!), и песня могла быть удостоена премии Оскара лишь в том случае, если она была написана специально для фильма.

Гершвин впервые приехал в Лондон в 1923 году для того, чтобы написать музыку к „Радужному ревю" (Tht Rainbow Revue), за которую он получил гонорар в полторы тысячи долларов, помимо суммы, выплаченной ему за билет туда и обратно. Первая поездка в Англию была полна впечатлений, наполнивших его творческое *Я*. Когда в таможне ему ставили штемпель в паспорте, чиновник таможенной службы спросил: «Вы тот самый Гершвин, который написал „Лебединую реку"?» – „О более приятном приеме я и мечтать не мог", – писал Джордж Айре. „Когда мы причалили, ко мне подошла женщина-репортер и попросила сказать несколько слов. Я почувствовал себя так, словно я был Керном или еще кем-нибудь в этом роде".

Однако его приятное возбуждение и радость были преждевременны. К сожалению, „Радужное ревю" оказалось очень посредственным представлением и с треском провалилось, отчасти из-за избитого и невыносимо скучного материала, предложенного авторами (один из них был автор детективных романов Эдгар Уоллес). Музыка Гершвина, которую он сам считал самой слабой из всего, что он когда-либо написал для театра, тоже не заслуживала особой похвалы. Лишь одна из тринадцати песен – „Янки Дудл-блюз" (Yankee Doodle Blues) – была яркой и убедительной. (В 1925 году ее использовали в качестве сквозной музыкальной темы в экспрессионистской пьесе Джона Хауарда Лоусона „Молитва".) Остальные песни оказались невыразительными по стилю и небреж-

ными по технике. Но шоу потерпело неудачу не только по вине авторов. Актер, исполнявший главную роль, раздосадованный тем, что его роль сильно сократили на репетициях, во время премьеры устроил настоящий скандал, неожиданно выйдя на авансцену и произнеся перед изумленной публикой обвинительную речь, в которой он обрушился на лондонских продюсеров, предпочитавших американских актеров английским.

Из Лондона Гершвин вылетел в Париж к Жюлю Гланзеру, который жил в своей парижской квартире на Рю Малакофф, 5, недалеко от Булонского леса. В это время у Гланзера гостил Бадди де Силва, и в течение нескольких дней все трое совершали походы в самые известные рестораны и ночные бары. Гершвин влюбился в город с первого взгляда; все в нем было для него неожиданным. Однажды, проезжая в машине Гланзера через Триумфальную арку вниз по Елисейским полям, он воскликнул: „Ведь об этом городе ты можешь столько написать!" Бадди де Силва негромко ответил: „Увы, Джордж, все уже написано". Скорее всего, над наивностью Джорджа посмеялись, но на следующий день все хохотали над Сэмми Ли, хореографом, который в разговоре с Джорджем назвал Елисейские поля „Елисеевскими".

Когда через год Гершвин вернулся в Лондон, его дела обстояли несравненно лучше. По просьбе Алекса А. Ааронса он переработал партитуру мюзикла „Ради всего святого" и написал еще несколько музыкальных номеров для лондонской премьеры этого спектакля, который шел здесь под названием „Перестань кокетничать". Кроме того, в Лондоне огромный успех имел его музыкальный спектакль „Примула" (Primrose) по сюжету книги Гая Болтона и Джорджа Гроссмита, тексты Десмонда Картера и Айры Гершвина. В спектакле были заняты любимцы английской публики – комики Лесли Хенсон и Хедер Татчер. О „Примуле" следует сказать особо. Это первый мюзикл, в котором он сам делал оркестровку трех песен и партитура которого была опубликована полностью. Его песни нашли отклик в душе англичан. В песнях „Как ужасно они поступили с Марией Стюарт" (Isn't It Terrible What They Did to Mary Queen of Scots), „Беркли-Сквер и Кью" (Berkeley Square and Kew), „Когда Тоби нет в городе" (When Toby Is Out of Town) немало тем, исторических и географических аллюзий, близких сердцу любого англичанина. В песне „Четыре маленькие сирены" (Four Little Sirens We) слышны милые сердцу отзвуки мелодий Гилберта и Салливена[1]. Покоряющий лиризм песен „Подожди немного, Сьюзи" (Wait a Bit Susie), „Пока я не встречу кого-то, похожего на тебя" (Till I Meet Someone Like You) и „Этот далекий кто-то" (Some Faraway Someone) согревает душу, как кружка английского эля в ненастье, а симпатичная мелодия, уан-степа „Шиворот-навыворот" (I Make Hay When the Moon Shines) захватывает нас своим пульсирующим ритмом. С этого времени Гершвин – любимец публики не только на Бродвее, но и на Пиккадилли.

[1] Сэр Уильям Швенк Гилберт (1836–1911), английский драматург и сэр Артур Сеймур Салливен (1842–1900), английский композитор. Гилберт и Салливен в содружестве написали множество оперетт, до сегодняшнего времени пользующихся огромным успехом в Англии и США.

Глава X

ДОМ НА 103-й УЛИЦЕ

В 1925 году семья Гершвинов приобрела пятиэтажный дом из белого гранита на 103-й улице близ Риверсайд-драйв. На первом этаже находилась бильярдная, одновременно служившая местом встреч и времяпрепровождения соседской молодежи. Здесь можно было встретить друзей Артура и Фрэнсис, просто соседей и совершенно незнакомых людей. Второй этаж был отведен под столовую и гостиную, где собирались за чашкой чая или карточным столом три клана – Гершвины, Уолпины и Брускины. На третьем и четвертом этажах располагались спальни. Айра и Ли, став мужем и женой в 1926 году, поселились на четвертом этаже. Пятый этаж полностью находился в распоряжении Гершвина. Здесь, в комнатах с уютным кирпичным камином, роялем и удобными креслами, Джордж работал и развлекал друзей. Кабинет со множеством полок, уставленных книгами и нотами, встроенным в стену шкафом, сконструированным специально для рукописей композитора, примыкал к спальной комнате.

С.Н. Берман так описывает свой визит в семейство Гершвинов[1]:

> Я довольно долго и безрезультатно звонил, стоя у входной двери. Сквозь занавешенные стекла двери я различил снующие внутри фигуры людей и продолжал нетерпеливо звонить. Никакой реакции. Наконец я толкнул дверь и вошел внутрь. В холле курили трое или четверо молодых людей, совершенно мне незнакомых. Заглянув в бильярдную, я увидел усердно гоняющих шары игроков. Никого из них я не знал. На мой вопрос о Джордже или Айре никто не потрудился ответить, лишь один из них сделал еле заметный жест в сторону верхних этажей. Поднявшись на следующий этаж, я увидел новую группу людей. В одном из них я с трудом узнал знакомого со 110-й улицы и спросил его, где Джордж и Айра. Он сказал, что наверху. На третьем этаже я нашел только что пришедшего Артура, который, естественно, не мог ответить на мой вопрос. На четвертом этаже я, наконец, получил ответ на свой вопль дошедшего до ручки визитера. Я услышал голос Айры, приглашавшего меня подняться на пятый этаж... „Где Джордж?" – сурово вопросил я. „Он снял свою прежнюю комнату в отеле за углом. Говорит, что нуждается в уединении".

Когда слишком поджимали сроки, Джордж нередко спасался от суматошного быта своего дома, снимая двухкомнатный номер в гостинице Уайтхолл, что на углу 110-й улицы и Бродвея. Началось это, когда семья жила на углу 110-й улицы и авеню Амстердам, в доме, всегда полном друзей и родственников, и позднее, на 103-й улице. Но столь

[1] *The New Yorker*, May 25, 1929.

желанное уединение оказывалось эфемерным, так как вслед за Джорджем всегда увязывалась шумная свита близких друзей и коллег.

Чаще всего Гершвина можно было найти на пятом этаже. Здесь стоял его любимый рояль фирмы Стейнвей (два других были на нижних этажах, где жили остальные члены семьи), находились его книги и ноты и дорогие для композитора памятные сувениры. Стены были увешаны фотографиями знаменитостей с дарственными надписями вместе с портретами любимых композиторов, заказанных Джорджем у Уилла Коттона. Позже на одной из стен появилась вставленная в рамку афиша Концерта для фортепиано Гершвина, исполненного автором в Париже, а некоторые из фотографий композиторов уступили место пяти литографиям Джорджа Беллоуза.

Здесь он сочинял свои композиции, не обращая внимания на постоянный шум, доносящийся снизу. Вероятно, стремясь к необходимому для работы уединению, Гершвин в этот период приобретает привычку работать по ночам, часто до самого утра. Голый по пояс, с неизменной сигарой во рту, он просиживал у рояля помногу часов, неутомимо разрабатывая свои музыкальные идеи. Идей у него всегда было намного больше, чем он мог использовать. Однажды, обнаружив потерю записной книжки, содержавшей материал для более чем сорока песен, он заметил без тени беспокойства, что у него достаточно новых вещей, чтобы оплакивать потерю старых. Однако песенный материал — всего лишь сырье, требующее тщательной и большой работы. Нужно найти соответствующую форму, отшлифовать ее до блеска, найти единственно необходимую фразу, которая придаст произведению индивидуальность. Все это требует от композитора большого самоотверженного труда, долгих часов кропотливой работы над каждой деталью произведения.

Джордж охотно принимал у себя на пятом этаже нескончаемую череду посетителей: журналистов, пришедших взять интервью; всемирно известных музыкантов, желающих познакомиться с ним и выразить свое восхищение его музыкой; начинающих композиторов, пишущих и серьезную и популярную музыку, нуждающихся в помощи и совете; людей из мира театра и концертной сцены, пришедших обсудить свои проекты. Одной из самых привлекательных черт Гершвина было то, что он с одинаковым радушием принимал как студента колледжа, пришедшего взять у него интервью для студенческой газеты или просто за автографом, так и музыкального редактора крупной газеты. Известно несколько случаев, когда он играл с большим увлечением в течение нескольких часов для аудитории, состоявшей из одного слушателя — юного почитателя его таланта. Он с равной теплотой мог выслушать какого-нибудь неизвестного музыканта, нуждающегося в руководстве, и знаменитого маэстро, чья репутация в музыкальном мире не подлежала сомнению. Двери его дома были открыты для всех. Он всегда находил время для тех, кто желал поговорить с ним по телефону. Щедрость, с какой он дарил свое время, доходила до экстравагантности, и никакая занятость не могла заставить его измениться в этом отношении.

Пятый этаж был местом, где Джордж развлекал своих многочисленных друзей веселыми вечеринками, профессиональными разговорами, и, конечно, часами играя на рояле. Но здесь проходила лишь часть его

светской жизни. Другая, более насыщенная, протекала в домах известных представителей нью-йоркского общества, где он был желанным гостем. Здесь он встречался с влиятельными представителями различных профессий, многие из которых стали его друзьями. Помимо тех, о ком уже было сказано, Гершвин познакомился с Отто Х. Каном (с дочерью которого Джордж в тот период часто встречался) и Яшей Хейфецом. К этому кругу принадлежали также Мэри Хойт Уайборг, в чьем доме в начале 1925 года Гершвин впервые встретил Игоря Стравинского; Конде Наст, издатель журнала, двоюродный брат Жюля Гланзера; Жюль Гланзер; мистер и миссис Сидней Фиш; Эдсел Форд; польский скрипач-виртуоз Пол Кохански; Кол Портер; Самьюэл Чотсинофф, в то время критик нью-йоркского журнала „Уорлд", и многие другие.

Он стал любимцем нью-йоркского и лонг-айлендского общества, а затем покорил и Лондон. В книге „Смех в соседней комнате"[1] сэр Осберт Ситуэлл вспоминает о своих встречах с Гершвином в Лондоне:

> Во время своего пребывания в Лондоне он обычно завтракал с нами. . . Высокий, с бьющей через край энергией, красивая голова с шапкой курчавых волос, четко очерченное лицо с крупными правильными чертами — все это, несомненно, говорило о неординарности личности и талантливости этого человека. Я знал, что Гершвин был сыном иммигрантов из России или Германии и вырос в беднейшей районе Нью-Йорка; в то же время он обладал безупречными манерами и приятным, „культурным", голосом. Хотя весь его облик говорил о незаурядной и сильной личности, он был очень скромным человеком, и я никогда не замечал в нем того высокомерия, которое ему часто приписывали.

После повторного концерта Эвы Готье в Лондоне в 1925 году ему воздали почести лорд и леди Кэнисбрук, кузен и кузина короля Георга V. Как-то поздним вечером того же года, после очередного приема, принц Уэльский пригласил Джорджа и Астеров в Букингемский дворец. Герцог Кентский — в то время принц Георг, сын короля Георга V, погибший в авиационной катастрофе во время второй мировой войны, — очень привязался к Гершвину, часто приглашал его на свои приемы и еще чаще навещал Гершвина на его квартире в Пэлл-Мэлл. Среди многих фотографий, украшавших квартиру Гершвина на 103-й улице, был портрет герцога с дарственной надписью: „Джорджу от Джорджа". К числу его друзей принадлежали также лорд и леди Маунтбаттен.

Светская жизнь Гершвина этого периода не ограничивалась кругом вышеперечисленных лиц. С начала 20-х годов вплоть до 30-х он часто встречался с друзьями с Тин-Пэн-Элли, обычно в середине дня в конторе Хармса, находившейся на 45-й Западной улице, дом 62. Эти встречи не были приурочены к определенным дням, однако для Гарри Руби, Фила Чарига, Берта Калмара, Джо Майера, Бадди де Силва, Винсента Юманса, Ирвинга Сизара, а позднее — Вернона Дюка и Харолда Арлена стало привычным собираться здесь. Джордж появлялся несколько раз в неделю,

[1] *Laughter in the Next Room,* by Sir Osbert Sitwell. Boston: Little, Brown & Co., 1948.

всегда в сопровождении друзей. Пользуясь тем, что в конторе Хармса был рояль, Джордж часто играл друзьям как свои новые произведения, так и те, над которыми он в данное время работал. Ирвинг Сизар был здесь кем-то вроде придворного шута, развлекая друзей пародийными экспромтами и импровизируя оперные арии. Однажды в ожидании остальных Билл Дейли аккомпанировал Сизару на рояле, в то время как тот напевал вполголоса арию „С того дня" (Depuis le Jour) из оперы „Луиза" (Louise). Вошедшие в этот момент Юманс и Гершвин с неподдельным интересом выслушали всю арию, после чего Гершвин воскликнул: „Замечательно, просто здорово! Когда ты это написал?" Гершвин, конечно, лукавил, принимая „С того дня" за новое произведение Билла Дейли, которое Дейли и Сизар якобы впервые вынесли на суд друзей. Айра Гершвин вспоминает, что задолго до этого он вместе с Джорджем слушал оперу Шарпантье „Луиза" и оба хорошо знали ее знаменитую арию. Молодые композиторы и поэты, так же как и Гершвин, обсуждали здесь новые проекты с редактором Хармса доктором Албертом Сермеем и своим ангелом-хранителем Максом Дрейфусом. Часто после таких встреч Дрейфус приглашал некоторых из них позавтракать с ним в Охотничьем зале гостиницы „Астор", где их ждал знаменитый „стол Дрейфуса".

Не было ничего необычного в том, что молодые и неопытные композиторы, пытающиеся писать песни, приходили к Хармсу, чтобы сыграть для Гершвина свои неопубликованные пьесы. Он никому не отказывал. Одним из таких посетителей в 1925 году был Артур Шварц, в то время успешно практикующий юрист, для которого сочинение песен было не более чем приятным развлечением. Шварц был настолько потрясен „Рапсодией в голубых тонах", что написал песню, использовав в мелодии материал из этого произведения. Песня, хвалебная ода Гершвину, начиналась следующими словами: „О, чудный, чудный Джорджи, что же ты сделал со мной!" Начав играть песню Гершвину, он вдруг ясно понял, что это далеко не шедевр, и в смятении остановился. Гершвин дружелюбно попросил его сыграть что-нибудь еще. Шварц сыграл несколько песен. „Я никогда прежде не встречал такого человеческого тепла, такой ободряющей поддержки", – вспоминает Шварц. Позже, став известным бродвейским композитором, автором популярных песен (а затем кинопродюсером), Шварц вошел в круг ближайших друзей Гершвина.

В 1925 году на Бродвее шли три мюзикла Гершвина. „Расскажи мне еще" (Tell Me More), который должен был называться „Моя прекрасная леди", вышел в середине апреля, но не продержался и месяца. Сюжет мюзикла вращался вокруг любовного романа, возникшего во время бала-маскарада. В нем было два притягательных элемента: великолепная игра Эммы Хейг, героиня которой выдает себя за продавщицу из магазина, чтобы проверить подлинность чувств своего возлюбленного, и забавный пародийный номер „О соль-ля-ми" в исполнении Лу Холтца. Но в целом постановка в Нью-Йорке успеха не имела. Музыкальная партитура также не принадлежит к числу лучших произведений Гершвина.

В ней нет ни одной песни, которая выделялась бы оригинальностью или запомнилась слушателям (хотя заглавная песня, по-видимому, произвела впечатление на композитора Бертона Лейна, так как основная мелодия ее припева и припев песни Лейна „Говорит мое сердце" – Says My Heart – почти идентичны).

Мюзикл „Песнь Пламени" (Song of the Flame), вышедший 30 декабря с Тэсса Коста и Гаем Робертсоном в главных ролях, определялся его постановщиками как „романтическая опера". Этот мюзикл также потерпел вполне заслуженный провал. В нем Гершвин предпринял слабую попытку прорваться в мир оперетты, признанными властителями которого были Ромберг и Фримл. Либретто, написанное Отто Харбахом и Оскаром Хаммерстайном II, – „развесистая клюква" о крестьянском восстании в России под предводительством некой Анюты, дворянки по рождению, известной среди повстанцев под именем Пламя. Она влюбляется в князя Володина. В конце концов оба приходят к идеологическому компромиссу и под занавес оказываются в объятиях друг друга в Париже.

Оперетта была задумана как роскошное представление с яркими декорациями и костюмами, многолюдными сценами, русским классическим хором, большим кордебалетом и расширенным оркестром. „Здесь было все: толпы черни, буйные мятежи, балы и карнавалы, как в Москве, так и в Париже", – писал Перси Хаммонд. „Одна картина непрерывно сменяла другую. . . и все же. . . пьесе недоставало чего-то самого главного". Песням Гершвина (к которым было добавлено несколько песен Герберта Стотхарта) также не хватало убедительности, особенно в том, что касается их так называемого славянского колорита. Заглавная песня – явная родственница „Песни бродяг" (Song of the Vagabonds) Фримла, а „Казачья песня" (The Song of the Cossacks), более известная под названием „Не забывай меня" (Don't Forget Me), ничем не отличается от любой другой любовной „славянской" песни в операттах на русский сюжет.

В „Песне Пламени" Гершвин временно отошел от сотрудничества с теми, кто способствовал успеху комедии „Леди, будьте добры!": продюсерами Ааронсом и Фридли, автором текстов песен Айрой Гершвином, либреттистами Гаем Болтоном и Фрэдом Томпсоном. Счастливое воссоединение произошло в работе над мюзиклом „Цыпочки" (Tip-Toes), премьера которого состоялась за два дня до выхода „Песни Пламени". „Цыпочки" был написан в острой манере мюзикла „Леди, будьте добры!" Это была хорошая музыкальная комедия, добротный Гершвин и это был несомненный успех. Фридли сказал, что на этом мюзикле тандем Ааронса и Фридли заработал больше денег, чем на любой другой музыкальной комедии, не исключая даже „Повесу", которая выдержала большое число представлений.

„Цыпочки" – так зовут искрометную танцовщицу, роль которой исполняет Куини Смит. Ее дяди, актеры водевильного трио, пытаются использовать талантливую племянницу как приманку для миллионера и выгодной женитьбой поправить свои пришедшие в упадок дела. Они привозят ее в курортный город Майами под видом богатой наследницы. Там она находит свою жертву в лице Стива, „короля клея"; его роль

исполняет Аллен Кернс. Молодые люди полюбили друг друга, однако Стив решается соединить свою судьбу с танцовщицей, лишь убедившись, что она полюбила его самого, а не его миллионы.

Подобный сюжет вряд ли был способен произвести переворот в музыкальном театре. Но несмотря на его пошловатость, в нем было много остроумных диалогов, острых реплик на злобу дня и уморительных комедийных ситуаций. Все это нашло свое наилучшее выражение в нескольких великолепных песнях, написанных Гершвином. «„Умна, весела и хороша собой. . .” [о героине] — эти слова приобретают особую выразительность, благодаря озорной и заразительной музыке Гершвина, лучшему из всего написанного им для музыкального театра, и, я думаю, лучшему из написанного кем-либо в нашем городе [Нью-Йорк] в этом театральном сезоне», — так писал Александр Вулкотт, добавив: „Этот вечер был . . . вечером Гершвина; так хороши, так вызывающе дерзки и жизнерадостны мелодии, которые он буквально обрушил на слушателей. . . столько животворной свободы и свежести в его музыке”. Вершиной мюзикла стали песни „То самое чувство” (That Certain Feeling), с ее вкрадчивой „поступью”; „Очаровательно-скверная” (Sweet and Low-Down), отличительной чертой которой стали ее электризующие ритмы; и грустно-нежная „Ищу парня” (Looking for a Boy), отмеченная известным английским музыковедом Фрэнсисом Тойем за брамсовский драматизм характера музыки.

Айра Гершвин сообщил мне, что „в составе труппы мюзикла была очаровательная девятнадцатилетняя певица, исполнявшая в спектакле две песни. Несмотря на сильный, красивого тембра голос, она все же не обладала данными, необходимыми для музыкальной комедии. Спустя неделю после премьеры одну из ее песен отдали другой певице. После мюзикла „Цыпочки” она ушла в оперетту, а позднее уехала в Голливуд, став одной из популярнейших звезд экрана. Ее имя Джанетта Мак-Доналд”[1].

Так же как и критики, Айра Гершвин считал „Цыпочки” несомненной удачей. В книге „Песни по разным поводам” он писал: „Вступительные сцены мюзикла были более продолжительны по времени, тексты многих песен необычно остры по содержанию, а финал первого действия длился около пяти минут”. Вполне понятно его удовлетворение, особенно принимая во внимание его собственный вклад в успех спектакля. Он стал писать намного увереннее, более раскованно и с техническим блеском. Лоренц Харт, к тому времени один из лучших либреттистов музыкального театра, автор текстов комедий на музыку Ричарда Роджерса, под впечатлением мастерства Айры написал своему сопернику восторженное письмо:

> Тексты Ваших песен. . . доставили мне такое же удовольствие, как и музыка Гершвина. . . Давно я не слыхал ничего подобного. Великая радость жить в то время, когда развлекательное ис-

[1] В начале 50-х годов в Советском Союзе демонстрировалось пять фильмов с ее участием: „Строптивая Мариэтта” (Naughty Marietta), „Таинственный беглец” (New Moom), „Роз-Мари” (Rose-Marie), „Весенние дни” (Maytime) и „Двойная игра” (The Firefly). — *Примеч. пер.*

кусство в нашей стране, наконец, избавляется от жестокого кретинизма, царящего в этой области. Ваши столь лакомые для знатока тексты доказывают, что песни могут быть умными без ущерба для их популярности. Позволю себе смелость сказать, что Ваши рифмы в „Цыпочках" указывают на Ваше заметно возросшее мастерство по сравнению с мюзиклом „Леди, будьте добры!" Благодаря Вам я получил несравненное удовольствие от вечера, проведенного в театре, за что я искренне Вам благодарен.

Технически рифмы в мюзикле „Цыпочки" стали более гибкими. Например, здесь Айра впервые применил так называемую тройную рифму, когда рифмуются три последних слога одной строки с последним слогом (или двумя слогами) предпоследнего слова и последним двусложным (или соответственно односложным) словом следующей строки. Пример: „There's a cabaret in *this city*, ... peps you up like elect*ricity*" или „if you need a tonic, and the need is chronic, if you're in a *crisis*, my *advice is*"[1].

Номер „Эти очаровательные люди" (These Charming People), исполняемый вокальным трио, изображал быстро бегающие по клавишам инструмента пальцы музыканта, как бы передающие строку за строкой певцам. Создавался эффект рифмованного диалога текста с музыкой песни. Айра добивается особой простоты и безыскусности, впервые с успехом используя разговорные выражения, бывшие тогда в ходу. „То самое чувство" – выражение, принадлежащее жаргону того времени. Айра впервые продемонстрировал здесь тонкое чувство комического, особенно в тексте номера „Песня речников на Гарлем-ривер" (The Harlem River Chantey).

В этот же период три мюзикла Гершвина прошли с бóльшим или меньшим успехом в Лондоне. „Расскажи мне еще" на этот раз понравился публике благодаря, главным образом, участию в нем двух любимцев Лондона: Хедер Татчер и Лесли Хенсона. Как уже говорилось, мюзикл „Леди, будьте добры!" с дуэтом Астеров появился в Лондоне после весьма успешного двухнедельного прогона в Ливерпуле. Город был покорен. Это был первый гершвиновский мюзикл, привезенный Аароном и Фридли с подмостков Бродвея в Лондон. За ним последовал „Цыпочки", установив тем самым многолетнюю традицию показа в Лондоне нью-йоркских мюзиклов Гершвина.

---

[1] В приблизительном русском переводе последних двух строк это прозвучит примерно так:

Все в глубоком *кризисе,*
Отказали в *визе всем". – Примеч. пер.*

Глава XI

ИСПОЛИН: ОДНА НОГА В КАРНЕГИ-ХОЛЛЕ, ДРУГАЯ НА БРОДВЕЕ

Карнеги-холл видел и слышал Гершвина в 1925 году дважды. 29 декабря 1925 года Пол Уайтмен со своим оркестром давал здесь концерт, в котором впервые были исполнены „Сюита Миссисипи" Грофе и восстановленная одноактная опера Гершвина „Тяжелый понедельник", переименованная затем в „135-ю улицу". Со дня его единственной и последней состоявшейся здесь премьеры „Сплетен" прошло три с половиной года. Теперь опера Гершвина шла без привычных декораций. Несколько простых деталей реквизита создавали обстановку ночного клуба. Все действие происходило прямо перед оркестром Уайтмена, и взмахи дирижерской палочки за пультом отвлекали зрителей от того, что происходило на сцене, что очень мешало. Если бы опера Гершвина обладала необходимой энергией и драматическим накалом, на эту досадную помеху никто бы даже не обратил внимания, но в том виде, в каком она шла (несмотря на великолепное исполнение Чарлза Харта, Блоссома Сили, Джека Макгоуэна и Бенни Филдза), опера не произвела никакого впечатления на присутствовавших здесь музыкальных критиков, слышавших ее впервые. Наиболее благосклонно отозвался о ней Олин Даунз, который нашел в ней „великолепный материал", „несколько хороших мелодий" и „отдельные драматические эпизоды". Но более типичной реакцией критиков на этот спектакль стала анонимная статья-отзыв музыкального критика журнала „Сан": „Вся музыка . . . за исключением двух талантливых песен. . . лишь невыразительный аккомпанемент для старой сентиментальной пародии на водевиль".

Однако это выступление Гершвина в „святая святых" музыкального искусства – Карнеги-холле – было не первым. За три недели до этого он выступил здесь на премьере как бы сразу в двух ролях: пианиста и композитора – автора Концерта фа мажор, своего нового серьезного музыкального произведения после „Рапсодии в голубых тонах".

Спустя несколько месяцев после премьеры „Рапсодии в голубых тонах" дирижер Нью-Йоркского симфонического общества Уолтер Дамрош убедил президента Общества Гарри Харкнесса Флаглера заказать Гершвину произведение для оркестра. Гершвин остановил свой выбор на концерте для фортепиано и подписал контракт с Обществом, дополнительно оговорив в условиях, что он будет иметь семь выступлений как исполнитель в Нью-Йорке, Вашингтоне, Филадельфии и Балтиморе.

История о том, что после подписания контракта Гершвин купил справочник, чтобы узнать, что такое концерт, весьма сомнительна. К 1925 году он имел основательную подготовку для работы над музыкальным сочинением крупной формы – сонатной, и прослушал множество концертов. Тем не менее он изучил несколько наиболее известных концертов репертуара тех лет, чтобы выяснить для себя подход к этой музыкальной форме выдающихся мастеров.

Он начал работу над Концертом в июле 1925 года. (Первые предварительные наброски Концерта были названы им „Нью-Йоркским концертом". Но скоро он изменил это название на более строгое и менее конкретное — Концерт фа мажор.) Так как для работы над концертом ему необходимо было уединение и покой, Эрнест Хатчесон предложил ему свою студию в Чатокуа, штат Нью-Йорк, где Хатчесон давал уроки игры на фортепиано. Всем своим ученикам Хатчесон строго запретил беспокоить Гершвина до четырех часов дня. Ровно в четыре многие его ученики врывались к Гершвину в студию, чтобы послушать, как он играет и поет свою музыку.

Работа над Концертом продолжалась все лето; третья часть была закончена в конце сентября. Еще четыре недели ушло на оркестровку. Когда вся работа была закончена, в конце последней страницы рукописи появилась дата — 10 ноября.

Вскоре состоялось первое пробное исполнение Концерта Гершвином в театре „Глобус". Оркестром из шестидесяти музыкантов дирижировал Билл Дейли. Поправки и изменения, внесенные Гершвином после этого, оказались незначительными; все они есть в рукописи Концерта.

Официально объявленная премьера Концерта состоялась 3 декабря днем. В программу вошли также Пятая симфония Глазунова и „Английская сюита" Рабо, которые были исполнены в первом отделении. В день премьеры Гершвин был настолько спокоен и уравновешен, что в два часа дня Фил Чариг вынужден был стучать ему в дверь ванной комнаты, дабы напомнить, что неплохо бы и поторопиться. Но по мере того как приближался момент его появления на сцене, нервы стали сдавать. Во время перерыва между отделениями он ходил взад и вперед по своей артистической, нервно растирая пальцы. Дамрош всячески старался успокоить и приободрить его. Это помогало так же, как помогали записки и телеграммы с пожеланиями успеха и всего наилучшего. Одна такая телеграмма была от Ирвинга Берлина. В ней говорилось: „Надеюсь, что твой Концерт фа мажор ничуть не хуже моего фа-диез-минорного. Точка. А если серьезно, Джордж, я страшно „болею" за твой успех и признание, которых ты в высшей степени заслуживаешь".

И вновь, как когда-то на премьере „Рапсодии в голубых тонах" в Эоловом зале, публика представляла собой странную смесь поклонников джаза и представителей Тин-Пэн-Элли, серьезных музыкантов и простых любителей музыки. По реакции зала было видно, что Концерт произвел на всех огромное впечатление, и в заключение композитору устроили продолжительную овацию. Мнения же критиков были весьма разноречивыми: от щедрых похвал до резкого осуждения. Самьюэл Чотсинофф писал: „Из всех пишущих сегодня музыку он один. . . может выразить нас. Он — наше настоящее с присущими этому времени смелостью, дерзостью, страстной радостью движения и уходом в экзотический ритм меланхолии. Он пишет вдохновенно, не смущаясь ничем. . . Здесь-то и начинается его гениальность. Джордж Гершвин — художник интуиции, артист, наделенный талантом правильного обращения с изначально сырым музыкальным материалом, талантом, который не приобретешь годами упорного изучения контрапункта и фуг, если с ним не родился". У. Дж. Хендерсон сказал: „В нем слышны настроения современных тан-

цев, но в нем нет их банальности. Он облагородил их средства и содержание. . . Он интересен и индивидуален. . . часто он напоминает отчаянные попытки некоторых современных писателей и художников. Временами он начинает говорить их языком, но он может сказать гораздо больше".

В лагере противников были Лоренс Гилмен, по мнению которого Концерт получился „традиционным, банальным, а местами — скучноватым"; Питтс Санборн, считавший, что Концерт фрагментарен, расплывчат по форме и написан без четкого представления о требованиях к оркестру, и Олин Даунз, который нашел, что Концерт еще менее оригинален, чем „Рапсодия в голубых тонах".

О структуре своего Концерта Гершвин говорил так: он „написан в сонатной форме — но. . ." Это „но" здесь чрезвычайно важно. Концерт ни в чем не следует традиционным канонам классической формы. Его структура свободна и эластична; материал подается и трактуется в необычной, нетрадиционной манере.

Необычно уже самое начало первой части (Allegro): это не пространное „разглагольствование" оркестра, вводящего основные темы, как это было принято у многих композиторов-классиков и романтиков, а восемь тактов, мгновенно создающих настроение и атмосферу.

Забытую мелодию чарльстона „делят" между собой литавры и деревянные духовые. После интродукции последовательно появляются три основные темы. Первую, стремительную, прежде чем ее подхватит весь оркестр, исполняет фагот; вторую, задумчивую, „вводит" фортепиано; третью — медленный чувственный вальс — исполняют струнные на фоне филигранной интерпретации этой же темы фортепиано.

Во второй части (Andante con moto) сквозь мерцающую дымку мелодии в стиле Дебюсси, которую ведут засурдиненные трубы, на фоне смутно-туманных гармоний трех кларнетов приглушенно звучит широкая мелодия. Заканчивается эта нежная и таинственная интродукция, и на фоне энергичного ритма партии струнных рояль вводит совсем иную беззаботную джазовую идею. Виртуозное соло скрипки переходит в фортепианную каденцию, в которой начинает соблазнительно брезжить новая мелодия. Эта новая тема, являющаяся сердцевиной второй части, — подвижная и чувственная — начинает звучать в полную силу в партии струнных. В конце второй части вновь звучит приглушенный голос трубы, как бы возвращающий нас в призрачную атмосферу начала.

Финал (Allegro con brio) звучит резким контрастом, взрываясь подобно фейерверку потоком ритмов и оркестровых красок. Так долго сдерживаемые эмоции вырываются на волю. Основные темы двух предыдущих частей здесь повторяются, но часто с изменениями отдельных деталей; они мастерски сплетены в веселое и беззаботное продолжение. Кульминация достигается энергичным утверждением струнными второй темы первой части; в финале звучит короткая кода.

Богатая палитра гершвиновской оркестровки требует полного состава симфонического оркестра, включая большой и малый оркестро-

ные барабаны, цимбалы, хай-хэт, ксилофон и колокола. Гершвин не использует здесь ни одного саксофона.

Концерт фа мажор — более зрелое в художественном отношении и более совершенное произведение, чем „Рапсодия в голубых тонах". В нем меньше ощущается склонность мелодии бесцельно „бродить" до тех пор, пока она не достигнет подходящей точки отдыха, откуда можно будет начать новую эффектную музыкальную идею. Чтобы заполнить зияющие пустоты, композитор меньше полагается на спасительные пассажи. Похоже, Гершвин знает, куда он „идет", и он переходит к новой идее уверенной походкой человека, который знает, где лежит земля обетованная.

Концерт значительно богаче и разнообразнее „Рапсодии в голубых тонах" по заключенной в нем мысли. В концерте мы имеем дело не с одной или двумя хорошими мелодиями, как в предыдущем произведении, а с целым каскадом великолепных идей, поражающих своими контрастными оборотами и настроениями. В отличие от „Рапсодии", где каждая новая заманчивая тема является для самого композитора неожиданностью, большинство музыкальных идей в Концерте появляется и развивается естественным образом из музыкальной ткани всего произведения. Концерт интересен не только своими музыкальными темами, но и тем, как автор подает, разрабатывает, расширяет, комбинирует и трансформирует музыкальный материал.

Вся гамма настроений, чувств общей атмосферы Концерта значительно подвижнее. В этом сочинении есть и самозабвенность, и остроумие, и сатира, и ностальгия „Рапсодии", но ко всему этому добавляется еще нечто очень важное: мерцающая поэтическая красота второй части, в которой джаз призван достичь новых художественных глубин. Подчеркивая эту мысль, Вальтер Дамрош удачно заметил, что Гершвин сделал из джаза настоящую леди. Он писал в комментарии к программке:

> Многие композиторы ходили вокруг джаза, как кошка вокруг тарелки с горячим супом, дожидаясь, пока он остынет, чтобы полакомиться всласть и при этом не обжечь себе язык, который до сих пор привык к тепловатому блюду, приготовленному поварами классической школы. Леди Джаз, в украшениях интригующих, увлекающих ритмов, очаровала весь мир, дойдя даже до эскимосов Севера и полинезийцев островов Океании на Юге. Но несмотря на все ее путешествия и стремительно растущую популярность, ей не встретился рыцарь, который ввел бы ее как почетную гостью в высший свет музыкального общества. Похоже, что это чудо удалось совершить Джорджу Гершвину. Он смело одел эту безмерно независимую и современную молодую леди в классические одеяния концерта. И при этом не отнял у нее ни капли ее очарования. Он — принц, который на глазах изумленного мира и к ярости ее завистливых сестер, взял Золушку за руку и открыто назвал ее принцессой.

29 мая 1928 года Концерт фа мажор впервые прозвучал в Европе в исполнении Дмитрия Тёмкина и оркестра под управлением Владимира Голшмана. Через два года после премьеры знаменитый английский

дирижер Альберт Коутс составил список пятидесяти выдающихся музыкальных произведений нашего времени; из американской музыки в него вошло только одно произведение — Концерт Гершвина. Первая и вторая части Концерта были исполнены Гарри Кауфманом и оркестром под управлением Фрица Райнера 8 сентября 1932 года на Втором Международном фестивале современной музыки в Венеции. Журнал „Мюзикл Америка" сообщал, что это было „единственное произведение, которое получило восторженное признание публики". Сергей Кусевицкий включил Концерт в программу Бостонского симфонического оркестра, посвященную памяти американских композиторов. Это выступление состоялось 6 октября 1939 года.

Как и „Рапсодия в голубых тонах", Концерт стал программным произведением современного репертуара. Он бесспорно принадлежит к числу наиболее часто исполняемых фортепианных концертов второй половины XX века не только в Америке, но и в Европе. И хотя это не прямое следствие всего вышесказанного, но он является одним из лучших фортепианных концертов. В 1954 году в Гетеборге, Швеция, по отдельным частям партитуры был поставлен балет. 24 марта 1969 года в Вене состоялась премьера балета на музыку всего Концерта в постановке Алана Джонсона. Балет был показан в исполнении балетной труппы Фольксоперы. Впервые за восемь лет все вечерние спектакли в театре Фольксопера были отданы балетной труппе.

Как-то в ответ на резкую критику в адрес джаза, прозвучавшую из уст Джона Роуча Стрейтона, оперная певица из Перу Маргарита д'Альварес сказала: „Когда я умру, я бы хотела, чтобы над моей могилой прозвучал Фортепианный концерт Гершвина. Я не знаю ничего, что могло бы с ним сравниться".

В честь премьеры Концерта состоялись два торжественных приема. На одном из них, проходившем в доме Жюля Гланзера, композитору подарили золотой портсигар, на котором были выгравированы двадцать восемь подписей его друзей. Второй был дан в доме доктора и миссис Вальтер Дамрош на 71-й Западной улице, 168, в Нью-Йорке. В доме собрались друзья и почитатели таланта Гершвина, и хвалебные речи лились так же щедро, как и вино. Некоторые из присутствовавших здесь гостей начали обсуждать будущее Гершвина как американского композитора. Одни высказывали пожелание, чтобы он немедленно занялся серьезным изучением теории и композиции, дабы ликвидировать пробелы в „школе" и технике; другие, напротив, говорили, что такие наставления лишат его главных достоинств: непосредственности и свежести — и сделают его произведения нарочитыми и робкими. Некоторые предлагали ему бросить популярную музыку и посвятить всего себя серьезной музыке; другие считали, что популярная музыка слишком хороша и серьезна сама по себе, чтобы ею пренебрегать.

Гершвин молча слушал все эти споры. В будущем он услышит их еще не раз. Произвели ли они на него впечатление в тот вечер у Дамроша — сказать трудно; все было скрыто за флегматичным выражением лица и загадочной улыбкой. Однако вопросы, поднятые на этом вечере,

он часто обсуждал. Комментатор журнала „Уорлд" Ф.П.А. писал 23 января 1926 года в колонке событий недели:

> Потом вошел Дж. Гершвин, композитор, и мы говорили о музыке и о том, что нужно работать и идти вперед, несмотря на то, что один говорит: „Не надо учиться", другой: „Учись", третий: „Пиши только джаз", а четвертый: „Пиши только симфонии и концерты".

Гершвин, безусловно, не мог согласиться с теми, кто считал, что дальнейшие занятия нанесут ущерб его врожденным талантам. Он говорил Айре: „Я считаю, что композитор должен понимать все сложности контрапункта и оркестровки и должен уметь создавать новые формы, в которых и то и другое может получить новое развитие". На самом деле он никогда не переставал учиться. После смерти Хамбитцера Гершвин брал фортепианные уроки у Германа Вассермана, получал ценные советы и наставления у таких учителей, как Эрнест Хатчесон. Продолжая свои занятия по теории с Киленьи в 1922 году, он думал о том, чтобы брать уроки композиции у Эрнеста Блоха. Но Блох тогда жил в Кливленде, и поэтому вместо композиции в то лето он прослушал курс гармонии в Колумбийском университете. В 1923 году Гершвин стал посещать занятия с Рубином Голдмарком, но их союз, длившийся несколько месяцев, не был для ученика ни счастливым, ни плодотворным. После 1926 года он занимался с несколькими педагогами. В 1927-м он брал уроки контрапункта у Генри Коуэлла, американского композитора, который в то время пользовался славой enfant terrible[1] американской музыки за то, что разработал и широко использовал кластеры: эта необычная теория требовала от музыканта игры кулаками и предплечьями. Коэулл писал мне:

> Мы должны были заниматься один раз в неделю, но обычно что-нибудь мешало, и мы встречались едва ли один раз в три недели. Его [Гершвина] богатый и изобретательный ум постоянно находился в движении. Правила выводили его из себя, но не потому, что он не мог их усвоить. Без всяких усилий он мог отбарабанить любое самое сложное упражнение и потом позволить „увести" себя куда-то пряному нонаккорду с пониженной квинтой или терцией, которые нравились ему гораздо больше, и вставить их затем в мотет в стиле Палестрины. Наши занятия продолжались немногим более двух лет.

После Коуэлла у него были и другие учителя. Неофициально же Гершвин все время учился сам, получая необходимое направление для своих занятий у разных музыкантов.

Что касается совета бросить легкую музыку и сосредоточить всю свою энергию и силы на сочинении серьезной музыки, то этот совет вообще не произвел на него никакого впечатления. Гершвин часто признавался своим друзьям в том, что популярная музыка — это не только возможность обеспечить себе прекрасную жизнь, но и способ художест-

[1] Буквально — ужасный ребенок *(франц.)* — *Примеч. пер.*

венного самовыражения, необходимый ему так же, как и сочинение крупных произведений. Концерт фа мажор — и дифирамбы, которые он вызвал среди интеллигенции, — не могли убить в нем желание писать простым языком для массового слушателя.

В начале 1926 года Джордж Гершвин отправился в Лондон, чтобы участвовать в постановке своего мюзикла „Леди, будьте добры!". В музыкальную партитуру английского варианта постановки были включены две песни, которых не было в бродвейском варианте: совсем новая „Я лучше станцую чарльстон" (I'd Rather Charleston), слова Дезмонда Картера, и вторая, написанная Джорджем на слова Лу Пейли еще в 1919 году, „Кое-что о любви" (Something About Love).

Вернувшись в апреле в Нью-Йорк, Джордж и Айра написали великолепный номер для небольшого ревю „Американа" (Americana), который назывался „Исчезнувшая парикмахерская гармония" (That Lost Barber Shop Chord). „Американа", поставленная по книге Дж. П. Мак-Эвоя, стала знаменательным событием в истории музыкального театра по двум причинам. Он познакомила зрителей бродвейского театра с комедийным актером Чарлзом Баттервортом и открыла ему дорогу к будущим успехам в кинематографе, где он создал образ беспомощного, замотанного жизнью человека, по словам Макса Гордона, „производившего впечатление человека, которому всегда нужен кто-то, кто сможет помочь ему перейти улицу". В этом же ревю взорам зрителей предстала взлохмаченная, с мокрыми от слез глазами Элен Морган, сидящая на крышке рояля, откуда она проникновенно исполнила протяжную песню в стиле блюз „Я никому не нужна" (Nobody Wants Me), сразу же обеспечившую ей первое место среди исполнительниц сентиментальных песен. Ее участие в ревю „Американа" и новая интерпретация известной песни „Никто не любит меня" убедили Джерома Керна в том, что Элен Морган идеально подходит на роль Джулии в музыкальном спектакле „Плавучий театр" (Show Boat), который он собирался поставить.

Айра Гершвин написал для „Американы" четыре номера, в том числе три на музыку Фила Чарига. Один из них, „Солнечное настроение" (Sunny Disposish) сразу же стал популярным. Тот же, который был написан Айрой на музыку брата — „Исчезнувшая парикмахерская гармония" — и который исполняли Луи Лазарин и негритянский квартет „Панамериканская четверка" (Pan American Foursome), оставил публику равнодушной, но зато он был восторженно встречен критикой. Чарльз Пайк Сойер в нью-йоркской „Пост" писал о нем: „Это — Гершвин в лучшем своем проявлении. . . истинное наслаждение. . . равное во всем тому, что уже написал этот великий американский композитор", а Стивен Ратборн, критик нью-йоркского журнала „Сан", отмечал, что эта песня „наивысшая точка в спектакле, замечательная своей музыкой и своим юмором". При всей трогательности этих оценок, как сказал Айра Гершвин, эта песня „была забыта сразу же, как только в 23.15 закончился последний спектакль „Американы", и по сей день остается шестью страницами нот, и только".

В том же 1926 году Гершвины написали один из своих самых выдающихся музыкальных спектаклей, принесший им неслыханный успех, который вначале назывался „Мейфер" (Mayfair), затем — „Мисс Мей-

фер" (Miss Mayfair), затем – „За ваше здоровье" (Cheerio) и, наконец, – „О, Кей!"(Oh, Kay!). Это был первый американский мюзикл с Гертрудой Лоренс в главной роли, которая дебютировала на Бродвее в 1924 году в „Ревю Шарло", привезенном из Лондона. Когда Ааронс и Фридли обсуждали с ней возможность ее приезда в Нью-Йорк для участия в новом мюзикле, она обдумывала аналогичное предложение, поступившее от Зигфелда. Но узнав, что музыку будет писать Джордж Гершвин, она тотчас же подписала контракт с Ааронсом и Фридли. Впервые она познакомилась с Джорджем и Айрой зимой 1923 года и спустя несколько месяцев в числе многих знаменитостей присутствовала на премьере „Рапсодии в голубых тонах". К 1926 году она успела узнать и оценить Джорджа Гершвина и как друга, и как композитора, однако ее решение дебютировать в бродвейском музыкальном спектакле у Ааронса и Фридли, а не у Зигфелда, было продиктовано ее высоким мнением о нем как о композиторе.

Во время работы над партитурой мюзикла „О, Кей!" дело внезапно осложнилось тем, что, когда предстояло написать еще несколько песен, Айру отвезли в госпиталь „Маунт Синай" с приступом аппендицита и тут же прооперировали. Несмотря на протесты, его продержали там еще шесть недель, не разрешая записать ни слова. Дома, несмотря на еще сильную слабость, он начал урывками работать по вечерам. А так как скоро должны были начаться репетиции, закончить тексты было просто необходимо. Близкий друг Айры, одаренный поэт, пишущий тексты песен, Ховард Диц любезно предложил ему свою помощь. Он написал с ним две песни, внес несколько дельных предложений во время работы над другими стихами и, кроме этого, придумал название заглавной любовной баллады: „Кто-нибудь должен охранять меня" (Someone to Watch Over Me).

К тому времени, когда Айра уже почти поправился после операции и почти закончил работу над текстами к мюзиклу „О, Кей!", он стал женатым человеком.

Автор стихов многих известных песен, Айра часто сопровождал Джорджа на вечерах, где был окружен красивыми девушками, многие из которых работали статистками. В отличие от Джорджа, Айра никогда особенно не ухаживал за девушками, но среди них всегда было несколько таких, которые находили этого застенчивого, замкнутого „интеллектуала" привлекательным. Но в отличие от брата, ему не нравились девушки, как бы ослепительно хороши они ни были, если их интеллект был невысок. Пока Джордж не был женат, Айра не тяготился своей холостой жизнью. Но в Ли он встретил достойного противника: она была привлекательна и энергична, возбуждала не только ум, но и чувства. Ли понимала Айру. Но самое главное, она влюбилась впервые и по-настоящему. Она искала с ним встреч, она предлагала ему пожениться, она была охвачена страстью, она стремилась к нему, – и теперь Айра окончательно понял, что Ли – девушка, которая ему нужна.

14 сентября 1926 года в доме того самого раввина, который совершил когда-то религиозный обряд бракосочетания бабушки и матери Ли, в присутствии членов семьи Гершвинов, родителей Ли, ее сестры и брата, они были названы мужем и женой. Свадебное путешествие приш-

лось отложить, так как незадолго до этого Айра перенес операцию и должен был каждую неделю показываться врачу. Наконец, когда это стало возможным, они отправились в Филадельфию, где должны были состояться пробные спектакли мюзикла „О, Кей!". Айра и Ли поселились на четвертом этаже дома Гершвинов на 103-й улице. „Для нас это было совершенно естественно, — поясняет Ли. — Я настолько сблизилась со всеми Гершвинами, что меня здесь считали своею еще до того, как я вышла за Айру".

Мюзикл „О, Кей!" вызвал среди нью-йоркских знатоков такое любопытство и ажиотаж, что в разгар репетиций театр „Мьюзик Бокс" неизменно заполняла целая армия страстных поклонников или Гертруды Лоренс, или Джорджа Гершвина, или их обоих. Тогдашний театральный обозреватель нью-йоркской газеты „Уорлд" (впоследствии известный литературный критик этой же газеты и соавтор пьесы „Цена свободы", с успехом шедшей на Бродвее) Лоренс Сталлингс вспоминает об этих репетициях в своем письме к Оскару Леванту, которое тот цитирует в своей книге[1]: „Не успев продрать глаза, все — и мужчины и женщины — уже были тут". Далее Сталлингс пишет: „Не представляю, как все эти четыре недели Харолд Росс еще ухитрялся издавать „Нью-Йоркер": ведь все сотрудники во главе с Питером Арно, открыв рот, торчали на репетициях". Когда наступил день премьеры, все сидящие в зале знали практически каждую ноту партитуры!

Премьера „О, Кей!" состоялась, как и было запланировано, 8 ноября 1926 года. Присутствие на сцене Гертруды Лоренс, во всем блеске красоты и очарования, ощущалось в течение всего спектакля. Назначение ее на роль Кей было не единственной блестящей идеей Ааронса и Фридли. Роль Коротышки Макги, торговца контрабандными спиртными напитками, была поручена Виктору Муру — худенькому, с грустным лицом и прерывающимся голосом человеку, который, подобно Чаплину, сочетал в своей игре комическое и печальное. Мур играл в американских музыкальных комедиях почти четверть века. Но одной из триумфальных стала роль Коротышки Макги, первая из ряда последовавших затем незабываемых комических характеров, ставших чрезвычайно популярными на Бродвее в течение следующего десятилетия. Как это ни странно, вначале он играл настолько плохо, что Винтон Фридли подумывал о том, чтобы выкупить его контракт за десять тысяч долларов и вместо него пригласить Джонни Дули. Но прежде чем произошла эта замена, Виктор Мур буквально „сразил наповал" публику в Филадельфии, и роль навсегда осталась за ним.

Другими участниками этой памятной премьеры были: Оскар Шоу, исполнявший главную мужскую роль Джимми Уинтера; Джералд Оливер Смит — английский герцог, брат Кей. Небольшую роль в спектакле дали одной привлекательной молодой особе по имени Бетти Комптон, согласившись на просьбу мэра Нью-Йорка, Джеймса Дж. Уолкера, у которого был с ней роман (длившийся до конца его жизни), скорее из уважения к нему, чем разделяя его мнение о ее сценических способностях.

---

[1] *The Unimportance of Being Oscar,* by Oscar Levant, New York: G.P. Putnam, 1968.

Актерская игра Гертруды Лоренс, Виктора Мура и Оскара Шоу помогла донести до зрителя все великолепие искрящихся юмором диалогов и смешных сцен, которыми Гай Болтон и П. Дж. Вудхаус украсили довольно слабый сюжет. В основе его лежала уже избитая тема контрабанды спиртных напитков. Английский герцог и его сестра Кей приезжают в Соединенные Штаты на своей яхте. С началом первой мировой войны они терпят финансовые затруднения и используют свою яхту для контрабандного провоза спиртных напитков. Преследуемые агентами американских органов, стоящих на страже „сухого" закона, они находят убежище в великолепном, похожем на дворец, доме Джимми Уинтера, в погребе которого они прячут свой товар. Их охраняет Коротышка Макги, переодетый дворецким. Между Кей и Джимми вспыхивает любовь. Но прежде чем они смогут соединить свои судьбы, они должны выпутаться из разных сложных ситуаций и недоразумений — включая неутомимых блондинок, преследующих Джимми.

„Это событие было почти феноменальным, — писал после премьеры Перси Хаммонд. — Партитура м-ра Гершвина в своем роде чудо". Столь же восторженно отозвался о спектакле Брукс Аткинсон: „Редко какая музыкальная комедия может доставить такое большое удовольствие, как „О, Кей!". . . Она замечательна тем, что в ней великолепно сочетаются все виды искусств развлекательного музыкального жанра".

Богатства, скрытые в тайниках гершвиновской партитуры, были намного больше тех, что хранились в погребах Джимми Уинтера. Ни в один из мюзиклов, написанных им до сих пор, не вложил он столько своего таланта. В нем прозвучали: „Кто-нибудь должен охранять меня", написанная им в самом возвышенном и обольстительном лирическом стиле, на которой лежал отсвет обаяния Гертруды Лоренс; „Хлопаем в ладоши" (Clap Yo' Hands), с ее чарующим ритмом; „Да, да, да" (Do, do, do), в которой заразительные повторы слов великолепно ложатся на причудливую нарядную мелодию. Кроме этих песен, в мюзикле были и другие удачи поменьше, например, заглавная песня мюзикла „Может быть" (Maybe) и „Неугомонные ноги" (Fidgety Feet), каждая из которых могла бы сверкнуть яркой звездой в любом мюзикле.

Нетрудно объяснить, почему песня „Да, да, да" так заразительна и непосредственна: из всех песен Гершвина она была написана невероятно быстро и легко. Как-то в разговоре с братом Айра заметил, что из трехкратно повторенных слов „да, да, да" и „нет, нет, нет" можно сделать очень эффектную песню. По-видимому, Джордж сразу согласился, так как они тут же поднялись на пятый этаж его дома, и через полчаса, а, может быть, и того меньше, песня была готова.

К сожалению, многие эстрадные певицы исполняли ее настолько манерно, так „играли голосом" и кривлялись, что придавали ее интонациям чувственность, которую ни Джордж, ни Айра вовсе не вкладывали в нее. „Если скрытые намеки и оттенок произнесенных вслух слов „да, да" и „дам, дам" вызывают некие эротические ассоциации, — говорил Айра, — то прошу меня извинить. На что бы ни намекали или порой откровенно ни говорили другие мои песни, „Да, да, да" была написана исключительно из самых прелестных, а не телесных побуждений". Как бы то ни было, в течение многих лет радио

бойкотировало эту песню, как впрочем и еще одну, написанную раньше, „Еще раз", так как считалось, что обе песни имеют сексуальной подтекст. Разумеется сегодня, когда и радио, и телевидение ежедневно передают песни, тексты которых весьма откровенны, воспоминание о том, что много лет назад такие песни, как „Да, да, да" и „Еще раз", были запрещены цензурой по соображениям морали, вызывает лишь улыбку.

Возникшие перед Айрой проблемы, когда он писал текст песни „Хлопаем в ладоши", были не столь серьезны. Они с Джорджем сыграли несколько песен из только что законченного мюзикла „О, Кей!" своим друзьям, с которыми проводили уикэнд в отеле миссис Струнски в Белмаре, штат Нью-Джерси. Когда братья спели „Хлопаем в ладоши", Артур Сизар (брат Ирвинга, в будущем преуспевающий голливудский сценарист) изрядно набравшись яблочного бренди, излюбленного напитка жителей Нью-Джерси во времена „сухого" закона, раскритиковал строку „на песчаном берегу времени ты лишь камушек". Он пытался доказать, что на песчаном берегу не может быть камней. Тогда несколько друзей Гершвинов схватили Сизара, стремглав пересекли улицу, идущую вдоль пляжа, и в считанные секунды доказали ему, что камни на песчаном берегу все-таки есть и что строку вычеркивать незачем. Но особенно любопытно и необычно то, что строка, вынесенная в заголовок песни „Хлопаем в ладоши", ни разу не встречается в самой песне. В песне она звучит как „давайте похлопаем". Но в то время Айре показалось (теперь уже трудно сказать, почему), что название „Хлопаем в ладоши" гораздо больше подходит песне, чем „Давайте похлопаем", и он остановился на нем, когда ноты песни готовились к печати.

Летом 1927 года мюзикл „О, Кей!" отправился в Лондон (главную женскую роль в нем по-прежнему исполняла Гертруда Лоренс). Джордж, Айра и Ли приехали в Лондон 24 марта 1928 года. Как вспоминает в своей биографии „Танцующая звезда"[1] (A Star Danced) Гертруда Лоренс, Джордж «был принят в Англии как настоящая знаменитость. Он давал концерты, собирал деньги на благотворительные цели, посетил все самые „известные английские дома", при этом оставаясь все тем же серьезным и трудолюбивым молодым человеком. Он покупал костюмы на Савил-Роу[2], брал меня с собой на примерки, в магазины Хоу и Кертиса, чтобы я помогла ему выбрать рубашки и галстуки, и обедал у Скоттса»[3].

После показа на сценах других городов 16 апреля 1960 года мюзикл „О, Кей!" вернулся в Нью-Йорк. Он сохранил не только богатую партитуру 1926 года, но приобрел два новых музыкальных номера: „Крошка из джаза" (Little Jazz Bird) на слова Айры Гершвина и „Эстрадники" (Pophams) на слова П. Дж. Вудхауса. „Крошка из джаза" была написана для Укулеле Айк, участвовавшей в нью-йоркской постановке мюзикла „Леди, будьте добры!" 1924 года, а „Эстрадники" Вудхауса была по существу переделкой песни Дезмонда Картера „Бродячие актеры",

[1] *A Star Danced,* by Gertrude Lawrence. New York: Doubleday, Doran and Co., 1945.

[2] Улица в Лондоне, где расположены ателье дорогих мужских портных. – *Примеч. пер.*

[3] Дорогой лондонский ресторан в районе Мейфер. – *Примеч. пер.*

впервые прозвучавшей в мюзикле „Примула". „Что можно сказать о нем, – спрашивает Льюис Франк в критическом обзоре мюзикла „О, Кей!" в журнале „Нью-Йорк Таймс", – кроме того, что он возвращает театру песни Гершвина? . . И смысл и ритм „О, Кей!" по-прежнему „О'кей". И музыка Джорджа Гершвина, и стихи его брата Айры по-прежнему являются жизненно необходимой книгой в библиотеке американской музыкальной комедии. Особенно музыка – богатая, мелодичная, чудная, с великолепным ритмом, совершенно необычная и незабываемая".

В 1927 году для своих спектаклей Ааронс и Фридли построили на 52-й Западной улице новый театр „Элвин". Возвести это здание помогли Гершвины, ассигновавшие на строительство доходы от спектаклей „Леди, будьте добры!", „Цыпочки" и „О, Кей!". Что могло быть более уместным, чем 22 ноября – в день открытия театра – сыграть новый мюзикл Гершвина? Именно так и задумали Ааронс и Фридли. Но в тот момент они знали лишь то, что в спектакле будет музыка Гершвина, а главные роли в нем будут исполнять Фрэд и Адель Астеры, которые были заняты в первом мюзикле Гершвина, поставленном после „Леди, будьте добры!". Однако либретто, или хотя бы его идея, представлялась пока очень смутно. Следует напомнить, что в 1927 году, как и в предшествующие десятилетия, жанр музыкальной комедии рассматривался большинством продюсеров только как удобная возможность познакомить зрителя с песнями, комическими сюжетами, показать танцы и новые музыкальные номера. Музыкальные комедии ставились главным образом для того, чтобы как-то использовать весь тот материал, которым продюсеры располагали в данный момент, а также выжать все возможное из таланта эстрадных „звезд", с которыми были заключены контракты. Сюжет, характеры, место действия – все, имевшее функциональное, а не художественное значение, любой профессиональный либреттист мог последовательно соединить друг с другом.

Фрэд Томпсон и Роберт Бенчли были приглашены для того, чтобы „слепить" текст, предназначенный для Фрэда и Адели Астеров, с музыкой Гершвина, Томпсон сочинил нечто под названием „Проказница" (Smarty), но с первых же репетиций стало совершенно ясно, что, даже учитывая невысокие требования того времени, текст никуда не годится. Тем не менее они продолжали репетировать и готовиться к пробному показу спектакля в одном из загородных театров. Первый же спектакль подтвердил их самые худшие опасения. „Проказница" оказалась, мягко говоря, халтурой.

После того как „Проказницу" показали в Вашингтоне, местный критик в своей рецензии писал, что Бенчли, являясь театральным критиком журнала „Нью-Йоркер", в течение нескольких лет высмеивал „Ирландскую розу Эйби", а сам стал автором мюзикла, банальный сюжет которого крутится вокруг пресловутого украденного ожерелья. Раздавленный этим комментарием, Бенчли попросил снять свое имя как соавтора и отказался от гонорара. (Много лет спустя на одном из приемов Айра встретил сына Бенчли Натаниэля и спросил у него, знает ли он, что его отец когда-то имел отношение к „Прелестной мордашке" (Funny Face). „Да, – сказал он грустно, – тогда отец выкинул номер. В то время эти деньги нашей семье очень бы пригодились".) Теперь, когда Роберт Бенч-

ли „вышел из игры", он написал, что постарается быть мягче в своих суждениях о мюзиклах, зная, сколько пота и крови уходит на то, чтобы их сделать.. После добровольного ухода Бенчли на его место был приглашен Пол Герард Смит.

Начался лихорадочный, исступленный период переписывания, переделки, репетиций новых номеров, заучивания новых слов и новых песен — все это с одновременным исполнением запланированных спектаклей по старому сценарию. Что можно было ожидать от труппы, которая днем репетировала один вариант, а вечером того же дня играла другой, кроме полной неразберихи, если не сказать, хаоса. Но постепенно, хотя и с большим трудом, все проблемы были разрешены. Текст, хоть и не отмеченный особыми взлетами фантазии, быстро приобрел форму. Многие песни, написанные Гершвинами, были заменены новыми, которые лучше вписывались в новый текст. (Великолепную песню, предназначенную для Адель Астер и Джека Бьюкенена „Как долго это продолжается?" [How Long Has This Been Going On?], заменили другой, к счастью, столь же хорошей: „Он любит и она любит" [He Loves and She Loves], переделанной для сольного исполнения Бобби Арнстом.) В состав участников ввели Виктора Мура, что вместе с новыми великолепными текстами Айры Гершвина не могло не украсить спектакль. К тому времени, когда спектакль достиг Уилмингтона, штат Делавэр, последнего города на их пути перед Нью-Йорком, спектакль (называвшийся теперь „Прелестная мордашка") „заиграл", как начинают „играть" от постоянной полировки медные предметы. Спектакль был тепло встречен зрителями и критиками. И, наконец, 22 ноября 1927 года он достиг Бродвея. „Пройдя через целый ряд злоключений и доработок во время гастролей, — вспоминает Фрэд Астер, — мы уже просто не знали, что у нас получилось". А получилась в меру развлекательная пьеса с выдающейся игрой исполнителей главных ролей, искрящейся, словно драгоценными камнями, музыкой и стихами великолепных песен. У кассы толпился народ. И если в Уилмингтоне сборы от спектакля составили шесть тысяч долларов, то в Нью-Йорке только за одну неделю они зарабатывали по сорок четыре тысячи. Среди тех, кому спектакль доставил огромную радость и совершенно очаровал песнями Гершвина, был известный французский композитор Морис Равель, впервые посетивший в то время Соединенные Штаты.

Фрэд Астер исполнял роль Джимми Ривза, опекуна Фрэнки, роль которой играла Адель. Ривз хранит в сейфе жемчуг Фрэнки и не желает с ним расставаться. Пытаясь вернуть жемчуг, Фрэнки обращается за помощью к своему возлюбленному Питеру (Аллен Кернс). Питер безнадежно „влипает" в историю, познакомившись с двумя забавными и незадачливыми головорезами Дигси и Хербертом, которые тоже охотятся за жемчугом Фрэнки.

И вновь, как и в спектакле „О, Кей!", Виктор Мур, исполнявший роль головореза Херберта, затмил своей игрой всех своих партнеров. Когда дорабатывали сценарий, продюсерам пришла в голову счастливая мысль вместо бывшей в сценарии Пола Герарда Смита грабительницы ввести в спектакль Виктора Мура. И новые сцены писались в расчете именно на него, став самыми сильными эпизодами спектакля. В од-

ной сцене оба незадачливых проходимца допьяна напиваются пунша с забавными последствиями; в другой Херберт пытается застрелить своего напарника, который принимает этот удар судьбы невероятно стоически и смиренно.

Лучшими песнями мюзикла были „Сказочно" (S'Wonderful) – она стала и удачей всего спектакля, которую исполняли Адель Астер и Аллен Кернс, „Давай поцелуемся и помиримся" (Let's Kiss and Make Up), „Моя единственная" (The One and Only) и „Бэббит и Бромайд" (The Babbitt and the Bromide). Последняя – типичная комическая песенка (с речитативом), с той лишь разницей, что, по своему обыкновению, Джордж привнес в свое сочинение интригующий рисунок контрапункта, проходящий через весь аккомпанемент запева, а припев приобрел черты озорной инструментальной польки. Еще более замечателен текст песни – один из лучших, написанных Айрой. Это был единственный песенный текст, который Луи Кроненберг счел достойным включить в свою „Антологию легкой поэзии", опубликованную в 1934 году.

Бэббит и Бромайд

Случилось Бэббиту[1] с Бромайдом повстречаться в сквере.
Они беседу повели в присущей им манере –
Ведь оба люди светские, практичны и почтенны,
Двумя ногами на земле – ну, словом, джентельмены.

Припев: Хелло! Привет!
Вот это встреча!
Чудесный день, точнее, вечер!
Как жизнь? Что нового?
О'кей! – Пока, тьфу-тьфу, без новостей.
А у тебя что слышно, а?
Как дом, как дети, как жена?
Вот зонтик взял, но как назло
Сегодня сухо и тепло.
Ну, что ж, бывает... Се ля ви,
На вещи шире ты смотри.
Ой, ни минуты больше нет!
Бегу! Пока! Семье привет![2]

Песня „Бэббит и Бромайд" прозвучала в фильме „Ревю Зигфелда" в 1946 году в исполнении Фрэда Астера и Джина Келли. Фрэд Астер возродил ее вновь в сокращенной киноверсии „Прелестной мордашки" (Парамаунт, 1957), где без всякого ущерба сценарий театральной постановки мюзикла был заменен совсем другим, в который вошли не только некоторые песни из спектакля, но одна или две песни Гершвина из других постановок, в частности песня „Как долго это продолжается?".

4 декабря 1926 года в отеле „Рузвельт" состоялся концерт оперного контральто Маргариты д'Альварес, выступавшей с программой, на которую до нее осмеливалась одна Эва Готье. Наряду с французскими и испанскими песнями классического репертуара она исполнила несколь-

[1] Бэббит – фамилия героя романа С. Льюиса „Бэббит" – стала нарицательной, обозначающей среднего американского дельца, мещанина. – *Примеч. пер.*
[2] Перевод Л. Киржнер.

ко песен Гершвина. В концерте принимал участие Гершвин, не только аккомпанировавший во время исполнения своих песен, но и выступивший как солист. Первым номером в программе была „Рапсодия в голубых тонах" в переложении для фортепиано, которую исполнил Гершвин. Затем, после нескольких песен классического репертуара, он вновь продолжил свое сольное выступление, впервые исполнив „Пять прелюдий для фортепиано". Концерт прошел с таким успехом, что во время своих гастролей Маргарита д'Альварес и Джордж Гершвин выступали с этой же программой. 15 декабря 1926 года они дали концерт в Буффало, штат Нью-Йорк, а 16 января 1927 года – в Бостоне. В обоих городах „Рапсодия в голубых тонах" исполнялась в переложении для двух фортепиано; в Буффало честь исполнить партию второго фортепиано была оказана Исидору Горну, а в Бостоне – Эдварду Харту.

Пять прелюдий были первой серьезной работой Гершвина после Концерта фа мажор. История их создания относится к 1924 году, когда Гершвин закончил несколько Новеллетт для фортепиано. Однажды, находясь в гостях у Гершвина в их доме на 103-й улице, скрипач-виртуоз Самьюэл Душкин высказал мысль о том, что из этих небольших фортепианных вещиц можно сделать прекрасное переложение для скрипки и фортепиано. Для этого были выбраны две новеллетты: одна – быстрая, ритмичная, другая – неторопливая, медленная. Затем они были объединены в единую композицию под названием „Рассказ". Самьюэл Душкин исполнял ее в некоторых своих концертах, но она прошла незамеченной, да и сам Гершвин никогда не был о ней высокого мнения. Три другие новеллетты впоследствии были переделаны в прелюдии, и все три были опубликованы, исполнялись в концертах и были записаны на пластинки.

Первая прелюдия си-бемоль мажор (Allegretto ben ritmato e deciso) – живая, ритмичная, с элементами танго и чарльстона. Вторая, до-диез минор (Andante con moto e poco rubato) – самая известная из трех: грустная мелодия трехчастного блюза звучит на фоне характерной волнующей гармонии, которая по мере развития становится еще богаче. В третьей прелюдии ми-бемоль мажор (Allegretto ben ritmato e deciso) вновь преобладает ритм, полный безотчетного порыва радости.

Эти три прелюдии были неоднократно переложены для оркестра, из которых особенной известностью пользуются переложения Роя Барджи, Грегори Стоуна и Льюиса Реймонда. (Печальная Прелюдия до-диез минор прозвучала в исполнении оркестра на концерте, посвященном памяти Гершвина, который состоялся в Голливуде после смерти композитора.) Яша Хейфец сделал аранжировки прелюдий для скрипки и фортепиано и записал их на пластинку; переложения Прелюдии до-диез минор для скрипки, виолончели и фортепиано, а также для трубы и фортепиано сделал Грегори Стоун, а для саксофона и фортепиано – Сигурд Рашер.

Из двух оставшихся прелюдий одна, тридцатидвухтактный блюз в стиле Прелюдии до-диез минор, никогда не исполнялась и до сих пор существует только в рукописи. И хотя она не имеет текста, Айра назвал ее „Бессонная ночь" (Sleepless Night). Другая, тоже не опуб-

ликованная и не исполнявшаяся, носит сугубо описательный характер.

В это время Гершвинам предстояла работа над двумя новыми мюзиклами для Бродвея – „Прелестной мордашкой" и „Пусть грянет оркестр" (Strike Up the Band). В поисках покоя и тишины, так необходимых им для работы, Джордж и Айра арендовали в Оссининге, штат Нью-Йорк, загородное поместье „Чамлей Фарм" с домом и сорока акрами земли – подальше от людского водоворота Бродвея. В Оссининге, где развлечься было особенно негде, Айра в свободное время рисовал, а все трое учились водить машину – подержаный „мерседес-бенц", который Джордж приобрел незадолго до этого. Что же касается Айры, то он, получив, наконец, водительские права, больше никогда не сел за руль.

Иногда братья ездили верхом, а иногда, когда приезжали гости с Бродвея, гоняли мяч или, сменяя друг друга, играли в бейсбол. Хотя Джордж любил эту игру и ему нравилось, что при этом активно работают мышцы, он редко участвовал в ней, боясь повредить руки. Однажды, когда к ним приехал Гарри Руби и начал играть в мяч (то, что Руби обычно делал, куда бы он ни приезжал и с кем бы ни был, так как бейсбол был его страстью), Джордж грустно заметил: „Я не могу себе позволить, как ты, играть так руками, Гарри. Но ведь для тебя твои руки не так много значат". Руби не сразу понял, что этими словами Гершвин на самом деле не хотел сказать ничего плохого о способностях Руби как пианиста, а был просто целиком поглощен мыслями о себе самом и своей карьере исполнителя собственных сочинений. Позднее Руби признался: „Он был, безусловно, прав". Поэтому Джордж довольствовался ролью наблюдателя.

Творческие совещания в Нью-Йорке по поводу мюзиклов „Прелестная мордашка" и „Пусть грянет оркестр" стали собираться настолько часто, что Гершвины были вынуждены покинуть загородный дом, который они договорились снимать до сентября, и уже в начале июля вернуться к себе на 103-ю улицу. Здесь Джордж и Айра работали над мюзиклом „Пусть грянет оркестр" на слова Джорджа С. Кауфмана – музыкальной комедией, высмеивающей международную дипломатию, войну и тех, кто наживался на ней. Гершвины отдавали этой работе всех себя без остатка, движимые надеждой и честолюбием поднять уровень американского музыкального театра, создав сатирический спектакль в стиле Гилберта и Салливена, но с характерными приметами американского происхождения.

Премьера мюзикла „Пусть грянет оркестр", законченного раньше „Прелестной мордашки", состоялась 29 августа 1927 года в Лонг-Бранче, штат Нью-Джерси, с Джимми Сейво и Вивьен Харт в главных ролях. Отсюда спектакль „отправился" в Филадельфию, где должен был идти в течение шести недель. Критики в один голос пели дифирамбы этой новой музыкальной сатире, однако зрители реагировали куда более сдержанно. Первая неделя гастролей в Филадельфии принесла доход всего в

семнадцать тысяч долларов, а вторая неделя – меньше девяти тысяч. В конце второй недели театр был на три четверти пуст. По мере того как с каждым днем становилось все очевиднее, что, несмотря на блестящий текст, слова песен и музыку, спектакль не трогает зрителей, продюсер, наконец, принял решение незамедлительно закончить гастроли в Филадельфии, и, по крайней мере, на время забыть о том, чтобы показывать его на Бродвее.

В один из последних дней гастролей в Филадельфии Кауфман, Джордж и Айра безутешно стояли возле театра перед началом спектакля. К театру подъехал кэб и высадил двух степенного вида джентльменов, чей внешний вид, одежда и манера вести себя выдавали в них англичан. Когда эти два величественных джентльмена скрылись в дверях, Айра проводил их такими словами: „Боже, вылитые Гилберт и Салливен! Пришли, чтобы привести в порядок наш спектакль!" На что Кауфман не без яда заметил: „Лучше бы ты приберег свое остроумие для песен".

Глава XII

АМЕРИКАНЕЦ В ЕВРОПЕ

11 марта 1928 года Гершвин вместе с Айрой, Ли и Фрэнсис отправился в Европу. Это была его пятая заграничная поездка, которой суждено было стать последней. В этот раз он не собирался, как это было прежде, работать над новой постановкой для Лондона, а хотел скрыться на время от постоянного бремени бродвейских заказов и жестких сроков. Он чувствовал, что ему нужно время – подумать, вдохнуть свежего воздуха, может быть, позаниматься с кем-нибудь из известных европейских музыкантов, или закончить новое произведение для оркестра, наметки которого у него уже были.

Первым городом, где они остановились, был Лондон. Они пробыли здесь достаточно долго для того, чтобы успеть посмотреть последний спектакль мюзикла „О, Кей!", в котором заканчивала свои продолжительные гастроли Гертруда Лоренс; увидеть новый английский мюзикл „Просто умница" (That's a Good Girl), с несколькими новыми текстами Айры и музыкой Фила Чарига; они успели принять участие в вечере, посвященном Джорджу Гершвину в ночном клубе „Кит-Кэт"; посетить бесконечное число приемов с бесконечным числом знаменитостей; восстановить прежнюю дружбу с герцогом Кентским, лордом и леди Маунтбаттен и другими. Иногда к Джорджу и Ли присоединялся и Айра, но чаще ему больше нравилось гулять по городу и осматривать его достопримечательности, заходить в пабы, чтобы выпить кружечку пива и почувствовать местный колорит.

И вот 25 марта, в воскресенье, Гершвины пересекли Ла-Манш и оказались в Париже, в отеле „Мажестик". Здесь их вновь закружил водоворот событий. Через шесть дней в театре „Могадор" в исполнении Оркестра Падлу под управлением Рене-Батóна прозвучала „Рапсодия в голубых тонах". Она была исполнена в конце программы, состоящей из Симфонии ре минор Сезара Франка, его же двух небольших оркестровых произведений, и Концерта для двух фортепиано и оркестра Баха. Фортепианный дуэт в составе Винера и Дусе, исполнявший Баха, вновь вышел на сцену, чтобы исполнить сольную часть „Рапсодии в голубых тонах". Их странная аранжировка была не единственным досадным моментом во время исполнения. Произведение было недостаточно отрепетировано, использовалась шаблонная джазовая аранжировка; а так как у дирижера не было полной оркестровой партитуры, он должен был исходить из фортепианной аранжировки. Исполнение оказалось настолько скомканным, что, опасаясь провала, Джордж выскочил из зала в бар. Каково же было его изумление, когда он услышал оттуда, каким громом аплодисментов принимают парижане его произведение и вызывают его на сцену. „Как они узнали о том, что Джордж был в зрительном зале, осталось для меня загадкой", – вспоминал Айра в своем дневнике. Появление автора на сцене вызвало новый взрыв аплодисмен-

тов. Димс Тейлор, оказавшийся в зрительном зале и не подозревавший о том, что Джордж находится в Европе, был поражен, увидев его на сцене. „Будьте уверены, Джордж всегда окажется на месте, когда придет время выходить на поклоны", – заметил он как-то в разговоре со своим другом. В ответ на овации Винер и Дусе сыграли на бис песню Гершвина „Да, да, да". После концерта все Гершвины отпраздновали это событие ужином у „Лаперуза". Вернувшись в отель, прежде чем лечь спать, на сон грядущий они сыграли партию „Привидения"[1].

Прошло несколько недель, и на открытии фешенебельного ночного клуба „Амбассадор" Фрэнсис Гершвин выступила с небольшой программой песен своего брата. Программа всего музыкального шоу была в основном написана Колом Портером, который подготовил для Фрэнсис специальный номер. Перед выступлением она проникновенно и искренне говорила о том, что значит быть сестрой знаменитого композитора. В день премьеры Джордж появился на сцене в качестве ее аккомпаниатора.

5 апреля известный композитор Александр Тансман, поляк по происхождению, поселившийся в Париже, устроил в честь всех Гершвинов прием, на который были приглашены несколько выдающихся музыкантов. Айра Гершвин сделал запись об этом событии в своем дневнике, в том числе некоторые лаконичные, а иногда чисто донкихотские замечания Вернона Дюка – как похвалы, так и наскоки – о присутствовавших гостях. В дневнике читаем: «Джордж рассказал Дюку о вечере у Тансмана. Дюк: „Тансман? Эта серость, бездарность, которая никогда ничего не достигнет? Кто там был?" Джордж: „Риэти, итальянец". Дюк: „Очень хороший композитор". Джордж: „И Роберт Шмиц". Дюк: „Тоже очень хорош". Джордж: „Ибер". Дюк фыркнул: „Так себе". Джордж: „Критик Пети". Дюк: „Ничего особенного, третий сорт". Джордж назвал еще несколько имен, и каждый раз Дюк фыркал. Потом он сказал: „Тебе не следовало ходить туда. Это оскорбительно для тебя, все эти люди. Столько народу, а на самом деле всего двое – Риэти и Шмиц"».

Однако и сам Айра, так же как и Дюк, в некоторых своих оценках не проявил должной проницательности, когда днем раньше к ним зашел молодой английский композитор Уильям Уолтон и сыграл Джорджу несколько своих вещей. Айра записал в своем дневнике: „Все довольно паршивенькие". Однако много лет спустя, когда Уолтон был признан величайшим композитором Англии со времен Воана Уильямса и одним из исполинов музыки XX века, Айра не побоялся принести свои извинения и дать объяснения в книге „Песни по разным поводам": „В тот день музыка Уолтона показалась Джорджу много интереснее, чем мне. Я понимаю, что в своем поспешном суждении я основывался не столько на самой музыке, сколько на том, как она исполнялась. Я настолько привык к блестящей пианистической технике Джорджа и его богатым гармониям, что рядом с ним робкое исполнение и куцые пассажи Уолтона просто меркли".

16 апреля Гершвины присутствовали на премьере нового балета

[1] Салонная игра в фанты. – *Примеч. пер.*

„Рапсодия в голубых тонах" в Театре на Елисейских полях. Хореограф и исполнитель главной партии Антон Долен слышал это произведение в исполнении Гершвина на приеме, устроенном для парижской культурной элиты. Именно тогда он решил поставить на эту музыку балет, повествующий о поединке между джазом и классической музыкой, где джаз сначала уступает свои позиции, но в конце празднует триумф. Партию Классической Музыки танцевала Вера Немчинова, партию Джаза — Долен.

А через шесть недель, 29 мая, в парижской Гранд-Опера состоялась европейская премьера Концерта фа мажор Гершвина. Оркестром дирижировал Владимир Голшман, партию фортепиано исполнял Дмитрий Тёмкин[1]. Впервые Гершвин имел возможность услышать это произведение в исполнении другого большого художника. И так же, как в марте на концерте Падлу, произведение Гершвина исполнялось в самом конце. Программа включала Увертюру к опере Вебера „Эврианта", Концерт ля мажор Листа (солист Тёмкин) и раннее произведение Аарона Копленда „Торжественное шествие смерти". Концерт Гершвина был встречен громом аплодисментов. Он сумел покорить также и французских музыкальных критиков. Артур Оэре восхвалял „неисчерпаемость его энергии", „причудливость его свободно, плавно льющихся мелодий", „обостренное чувство оркестра" композитора. Эмиль Вийермо писал: „Это очень характерное произведение заставило даже самых скептически настроенных музыкантов понять, что. . . джаз может глубоко затрагивать самые возвышенные чувства". Одна или две знаменистости, присутствовавшие на концерте, были менее восторженны в своих оценках. Сергей Дягилев, гениальный создатель и руководитель труппы „Русский балет" сетовал на то, что этот Концерт — „хороший джаз, но плохой Лист". По мнению Сергея Прокофьева, это произведение — не более чем последовательность множества „тридцатидвухтактных корусов".

Во времена своих „парижских каникул" Гершвин не только слушал свою собственную музыку и благодарные аплодисменты французской публики и критиков. Он нанес бесконечное число визитов, присутствовал на многочисленных приемах в модных салонах, где каждый раз был „гвоздем программы". Его визиты к известным музыкантам Парижа носили более деловой характер. В Монфор-Лямори́ он побывал у Равеля.

С Равелем он встречался за год до этого в Нью-Йорке во время первого визита композитора в Соединенные Штаты. 7 марта 1928 года, в день пятидесятитрехлетия Равеля, Эва Готье устроила прием в его честь. „Я спросила у него, что ему подарить, — вспоминает Готье, — и он ответил, что хотел бы услышать Джорджа Гершвина и встретиться с ним". К нескрываемому удовольствию великого композитора Джордж играл для него в тот вечер. Эва Готье так вспоминала об этом: „В этот вечер Джордж превзошел самого себя, сумев достичь такого поразительного мастерства в построении ритмического лабиринта, что даже Равель был

[1] Американский композитор. Много работал в Голливуде. Среди его работ — музыка к кинофильмам „Гибель Титаника", „Аламо" и др., аранжировка музыки И. Штрауса в фильме „Большой вальс". Принимал участие в совместной постановке фильма „Чайковский" — *Примеч. пер.*

потрясен". Их общение было продолжено во время других приемов в Нью-Йорке, включая встречу у Жюля Гланзера.

Поэтому, когда Гершвин навестил Равеля в его доме во Франции, он пришел сюда уже как его хороший знакомый. И вновь Гершвин часами играл для маэстро. Позже, когда Гершвин обратился к нему с просьбой дать ему несколько уроков, Равель ответил: „Зачем Вам быть второсортным Равелем, если Вы можете быть первоклассным Гершвином?".

Гершвин встречался также с Дариусом Мийо, Франсисом Пуленком, Жоржем Ориком и Сергеем Прокофьевым и играл для них. На этот раз музыка Гершвина произвела на Прокофьева гораздо большее впечатление, и он отметил особой похвалой несколько мелодий и музыкальных орнаментов. В своей оценке Гершвина он пошел еще дальше и предсказал ему будущее серьезного композитора, правда, при условии, если Джордж готов принести в жертву „доллары и дорогие обеды".

Жизнь была очень насыщенной. В гостях у Тёмкина в Марбёфе (жена Тёмкина, Альбертина Раш, была известной танцовщицей) Гершвин пил водку и до самого утра играл на фортепиано. Айра Гершвин вспоминает, что на вечерах в доме Тёмкиных на всех гостей произвел необыкновенное впечатление высокий, невероятно энергичный блондин, дворецкий Тёмкиных Артур; но Артур еще более вырос в глазах Айры, когда тот увидел, что всякий раз, как только Тёмкин начинал играть Концерт фа мажор Гершвина, партию оркестра на втором фортепиано исполнял Артур. С композитором Александром Тансманом Гершвин отправился в Шато, чтобы провести один день с Рене-Батоном и поиграть для него. Там, однако, он каким-то образом сумел найти время для работы над новым произведением для оркестра под названием „Американец в Париже" (An American in Paris). Он закончил целую часть (блюз) в своем номере в отеле „Мажестик". Когда к Гершвину пришел французский пианист Марио Браджиотти, чтобы засвидетельствовать ему свое почтение, Гершвин, к большому удовольствию пианиста, страстного поклонника Гершвина, сыграл с ним вместе недавно законченную часть этого произведения. (Спустя год Браджиотти со своим партнером Жаком Фреем играл фортепианный дуэт во время лондонской постановки мюзикла „Прелестная мордашка".) Вернон Дюк, тоже слышавший отдельные законченные части этого произведения Гершвина, был недоволен тем, что музыка слишком слащава. Но Уильям Уолтон посоветовал Гершвину не обращать внимания на эти слова.

Однажды в отель „Мажестик" к Гершвину зашел Леопольд Стоковский. Он взял рукопись, над которой Гершвин тогда работал, и сказал, что хотел бы дирижировать на ее премьере. Но когда Гершвин ответил, что премьера уже обещана Вальтеру Дамрошу, Стоковский с отвращением бросил рукопись и благоразумно перевел разговор на другую тему.

Из Парижа Гершвин отправился в Вену. В отеле „Бристоль" он продолжал работать над этим произведением. В один из дней он слушал несколько смелых, вызывающе современных музыкальных произведений, в том числе джаз-оперу Кшенека „Джонни наигрывает" и „Лирическую сюиту" Альбана Берга, которые ему очень понравились. Последнюю вещь играл для Гершвина в доме Берга ансамбль под управлением

Рудольфа Колиша. Когда ансамбль исполнил „Лирическую сюиту", Гершвин сыграл для Берга несколько своих песен, и „приверженец" теории атональности был в восторге. „Я не понимаю, как Вам может нравиться моя музыка, – удивился Гершвин, – если Вы сами пишете совсем другую музыку?" „Музыка есть музыка", – последовал ответ.

Имре Кальман, прославленный автор таких венских оперетт, как „Марица" и „Шари", пригласил Гершвина в знаменитое Кафе Захера недалеко от Оперы, где встречались королевская семья и представители аристократии. Когда они вошли, оркестр заиграл „Рапсодию в голубых тонах". В Вене Гершвин познакомился также с Францем Легаром, автором „Веселой вдовы", и нанес визит пожилой вдове венского „короля вальсов" Иоганна Штрауса II. С большим интересом Гершвин слушал ее рассказы о великом венском музыканте, который в течение полувека был кумиром Вены. Но после того, как вдова предложила ему приобрести за астрономическую сумму рукопись „Летучей мыши", он поспешил ретироваться.

Из Европы Гершвин вернулся в конце лета 1928 года. Вместе с ними на корабле была и Гертруда Лоренс. Им было о чем поговорить друг с другом, и не только о недавнем успехе в Лондоне „О, Кей!", но и о новом мюзикле „Искательница сокровищ" (Treasure Girl), который они собирались показать зимой в Нью-Йорке и где Гертруда Лоренс должна была играть главную роль, и о песнях, которые братья Гершвины намеревались для нее написать. Но Джордж думал и о другом. Ведь кроме восьми переплетенных томов с сочинениями Дебюсси и тростникового органа Мюзеля, Гершвин вез с собой из Парижа первый набросок симфонической поэмы „Американец в Париже". Все его мысли занимала проблема, как завершить эту новую работу, предназначенную для исполнения в концертных залах. Фортепианная версия была закончена уже 1 августа. Оставалось лишь внести последние исправления и закончить оркестровку. Это было сделано к 18 ноября в течение нескольких недель после возвращения в Нью-Йорк.

Вскоре после возвращения из Европы Гершвин рассказал Димсу Тейлору о том, что своей музыкой он хотел бы рассказать об американце, который, гуляя по Елисейским полям, любуется собором, потом грустит о доме и т. д. Димс Тейлор посоветовал развить этот простой сюжет в подробное и красочное повествование для готовящейся к премьере театральной программки. Этот подробный комментарий теперь широко известен, и в нем настолько удачно схвачена суть и дух этой музыки, что для того, чтобы испытать истинное наслаждение, совершенно необходимо с ним познакомиться.

> Представьте себе. . . американца, приехавшего в Париж, который теплым солнечным утром в мае или июне прогуливается вдоль Елисейских полей. С присущей ему энергией он начинает с представления самого себя и затем несется на всех парусах под звуки Первой Темы Прогулки, простой, диатонической по своему строю, которая призвана передать ощущение свободной жизнерадостной французской нации.

Его американские уши и глаза с удовольствием впитывают звуки и краски города. Его особенно забавляют французские такси, что спешит подчеркнуть оркестр в коротком эпизоде, где звучат четыре настоящих парижских клаксона. . . Им поручена особая тема. . . о которой всякий раз возвещают струнные, когда подходит их черед.

Благополучно ускользнув от такси, похоже, что наш Американец проходит мимо распахнутых дверей кафе, где, если верить тромбонам, по-прежнему популярны „La Maxixe" [recte, "La Sorella"]. Возбужденный этим напоминанием о веселых 900-х годах, он продолжает свою прогулку сквозь среднюю часть Второй Темы Прогулки, о которой по-французски, но с сильным американским акцентом, возвещает кларнет.

Оркестр обсуждает обе темы, пока наш турист случайно не проходит мимо. . . чего-то. Композитор думал, что скорее всего это была церковь, в то время как комментатор склонен думать, что это Гран-Пале, в котором находится салон. Как бы то ни было, наш герой туда не заходит. Вместо этого, как сообщает нам английский рожок, он уважительно замедляет шаг и благополучно проходит мимо.

В этом месте маршрут Американца становится не совсем понятным. Может быть, он продолжает спускаться по Елисейским полям; может быть, он свернул на другую улицу — композитор оставляет этот вопрос открытым. Однако, судя по тому, что внезапно возникает технический прием, известный под названием соединяющий пассаж, у вас совершенно справедливо возникает мысль о том, что перо Гершвина, ведомое невидимой рукой, сотворило музыкальный каламбур, и что когда возникает Третья Тема Прогулки, наш Американец, перейдя Сену, оказывается где-то на левом берегу. Она (тема) безусловно, не столь французская по духу, как предшественницы, но говорит по-американски с французской интонацией, как и подобает говорить в этом районе города, где собирается так много американцев. „Тема Прогулки", может быть, не совсем верное название, так как, несмотря на всю ее жизнерадостность, она несколько статична по своему характеру, что с каждым тактом становится все более очевидным. Но конец этой части произведения настолько легко узнаваем, хотя и приятно туманен, что можно предположить, что Американец сидит на террасе кафе, приобщаясь к тайнам Anise de Lozo.

И вот оркестр представляет нам нескромный эпизод. Достаточно сказать, что к нашему герою подходит скрипка-соло (в регистре сопрано) и обращается к нему на самом очаровательном ломаном английском языке; не расслышав или не разобрав ответа, она повторяет свою реплику. Какое-то время длится этот односторонний разговор.

Разумеется, поспешим мы добавить, вполне возможно, что и с автором и с нашим главным героем обошлись очень несправедливо и что весь этот эпизод лишь музыкальная модуляция. Такая

интерпретация вполне правдоподобна, так как иначе трудно поверить в то, что в результате происходит; наш герой начинает тосковать по дому. Ему грустно; и если внимательно прислушаться к оркестру, это становится очевидным. Его охватывает всеподавляющее горестное чувство, что он здесь чужой, что он самое несчастное существо в мире, что он иностранец. Холодное голубое небо Парижа, вдалеке – устремленный вверх шпиль Эйфелевой башни, книжные завалы на набережной, ажурные тени каштановых крон на чистой, залитой солнцем улице, – к чему вся эта красота? Он – не Бодлер, страстно желающий оказаться „где-нибудь за пределами этого мира". Он страстно хочет быть именно в этом мире, в мире, который он знает лучше всего, в мире – не таком прекрасном, как этот, может быть, слегка сентиментальном и чуточку вульгарном, но именно поэтому своем. Свой дом, родина.

Но ностальгия – не роковая болезнь, и в нашем случае она длится недолго. В одно мгновение сочувствующий оркестр стремительно „посылает" на помощь другую тему, которую вводят две трубы. Должно быть, наш герой встречает соотечественника, так как эта последняя тема представляет собой шумный, веселый, уверенный в себе чарльстон, в жилах которого нет ни капли французской крови.

На какое-то время Париж исчезает; а оркестр звучит говорливо и с удовольствием, отпуская остроты и шуточки и некоторое время демонстрируя нам, что где бы ни встретились два американца, это всегда великолепно. Вскоре после этого является „Тема Прогулки № 2", которую с энтузиазмом подхватывает „Тема № 3". В конце концов Париж – не такое уж плохое место: между прочим, это просто великолепное место! Прекрасная погода, никаких дел до завтра. Снова возвращается тоска, но успокоенная „Второй Темой Прогулки", – это скорее счастливое воспоминание, чем приступ ностальгии, – и оркестр бурным финалом решает кутить всю ночь. Как было бы здорово оказаться сейчас дома, но пока – это Париж!

Согласно музыкальному справочнику Тейлора симфоническая поэма строится на нескольких основных темах: некоторые из них являются эпизодическими, проходящими, другие всесторонне разрабатываются. Эти темы экспонируются, развиваются, видоизменяются и затем, переплавленные, возвращаются в симфонизированной манере; для ее формы характерна присущая рапсодии свобода. По своему стилю она плоть от плоти американская и в такой же степени гершвиновская, судя по тому, с какой изобретательностью соединены в ней составные компоненты джаза – блюз и чарльстон. Несмотря на характеристику, данную этой оркестровой пьесе самим Гершвином, в ней нет ничего от Дебюсси; и единственное, что роднит ее с „Французской Шестеркой", состоит не в сходстве основных стилистических признаков, а в острой проницательности, полном скрытой насмешки и иронии юморе, в шутовстве и из-

девке и общей небрежности тона, которые можно найти в некоторых ранних произведениях Мийо, Онеггера, Пуленка и в большой степени у Сати.

Тема прогулки, открывающая симфоническую поэму и звучащая в партии гобоя и струнных, не похожа на величавую поступь другой известной темы прогулки — в „Картинках с выставки" Мусоргского. Ее походка легка и непринужденна. Неожиданно музыка прерывается сердитыми гудками клаксонов — это стремительно несутся парижские такси. За ними следом несется мелодия мюзик-холла, которую исполняет тромбон. Пока американец продолжает свою прогулку по городу, кларнет вводит вторую „тему прогулки", более энергичную и бодрую. Соло скрипки знаменует собой переход к плачущей мелодии блюза, звучащей под сурдину трубы. (Вернон Дюк пытался отговорить Гершвина от использования этой блюзовой мелодии; но Гершвину она нравилась, и он считал, что она полностью соответствует его художественному замыслу. Того же мнения придерживался Уильям Уолтон.) Блюз сменяется мелодией чарльстона для двух труб. Когда блюз возвращается вновь, — это уже не плач и не жалоба; он полон силы и радости. Оркестровка сделана для полного симфонического оркестра, в состав которого входят малый и большой барабаны, цимбалы, трещотки, треугольник, два томтома, четыре автомобильных клаксона, ксилофон, трещетки, проволочная щетка, коробочка, глокеншпиль и челеста.

„Американец в Париже" был исполнен 13 декабря 1928 года Оркестром Нью-Йоркского Филармонического симфонического общества под управлением Вальтера Дамроша. Открывали концерт Симфония ре минор Франка и „Адажио для струнных" Лекё; программу завершала „Сцена у священного огня" из „Валькирии" Вагнера.

И вновь, как это было с Концертом, реакция критики была самой разноречивой. Самьюэл Чотсинофф назвал пьесу „самым лучшим образцом современной музыки со времен Концерта фа мажор Гершвина". У. Дж. Хендерсон охарактеризовал ее как „откровенную юмореску", которая „свободно наслаждается своим раскованным юмором. . . В ней царит дух бесшабашности, а подкупающая искренность и прямота отдельных эпизодов, в особенности первая тема прогулки, как нельзя более уместны. В партитуре чувствуется большое умение и некоторая грубоватость стиля". Лоренс Гилман, никогда раньше не питавший к Гершвину особых симпатий, теперь сказал, что в этом произведении „есть острый привкус нового и настойчиво заявляющего о себе мира — мира обаятельного, страстного, непредсказуемого". Олин Даунс нашел в нем „ощутимо возросшее мастерство и владение формой".

Но это еще не все. Другие были категорически не согласны с такой оценкой. Герберт Ф. Пейсер писал: „Отвратительная дешевка, настолько скучная, кустарная, мелкая, вульгарная, тягучая и пустая, что средняя публика помрет от тоски. . . Эта дешевая и глупая поделка выглядит до слез никчемной и бессмысленной". Оскар Томпсон считал, что „тем, кому до всех этих явно устаревших тонкостей искусства нет никакого дела, она понравилась", но он всячески старался подчеркнуть, что,

несмотря на это, музыка „развлекала", она была „страшно банальна" и „назойливо вульгарна".

Несмотря на отрицательные отзывы, „Американец в Париже" прочно вошел в репертуар симфонических оркестров Соединенных Штатов и других стран. 27 июля 1931 года пьеса была исполнена в Королевском зале Лондона, на четвертом концерте Девятого фестиваля Международного общества современной музыки. Дирижировал Альфредо Казелла. И хотя, по мнению английской критики, сюита была „невинным, но утомительным лепетом", „банальной и глупой" и „довольно плохой музыкой", она одна в тот день была встречена овацией. Примерно в это же время в своем интервью по французскому радио Франсис Пуленк назвал ее в числе своих самых любимых музыкальных сочинений XX века. Ее исполняли крупнейшие оркестры под управлением величайших дирижеров нашего поколения.

На музыку „Американца" было поставлено несколько балетов, самыми значительными из которых являются балетные постановки в музыкальной комедии „Девушка из шоу" („Show Girl") и в фильме „Американец в Париже", балет-пантомима, постановка которого принадлежит Хедли Бриггсу, вошел в ревю „Наш мир" (The World of Ours), которое было показано в 1932 году в Англии на Кембриджском театральном фестивале.

После мировой премьеры симфонической поэмы Жюль Гланзер устроил в честь Гершвина прием в своем доме. По этому случаю Гершвину подарили серебряный портсигар, на котором были выгравированы подписи его многочисленных друзей. Сейчас он находится в доме Артура Гершвина. Приветственное слово должен был произнести Гарри Руби, однако он задержался в Бостоне с одним из своих шоу. Вместо него приветственную речь произнес Отто Х. Кан, который, в частности, сказал:

> Джордж Гершвин – лидер молодой Америки в музыке ... и в своем искусстве, которое по своей сути является насквозь и бескомпромиссно американским; он один из его ярких представителей. Ритм, мелодия, юмор, изящество, натиск и размах, динамизм его произведений выражают гений молодой Америки. Но в этом гении молодой Америки не хватает одной ноты, отсутствие которой кажется довольно подозрительным. Это нота нашей печали, нота, идущая из глубин взволнованной души нации ... Я далек от мысли, что для очищения этой души в жизнь нации должна войти трагедия, так же как не хочу, чтобы для достижения глубины его искусства это произошло в жизни Джорджа Гершвина. Но ... „поток человеческих слез нескончаем", мой дорогой Джордж! Они обладают великой, странной и прекрасной силой, эти человеческие слезы. Они питают глубочайшие корни искусства. Всей силой своей веры и восхищения я верю в твою личность, твой талант, в твое искусство, твое будущее, в твою роль и значение в судьбе американской музыки... И именно поэтому я бы хотел пожелать тебе пережить – пусть недолго – этот бурный взрыв и напряжение всех чувств, одиноборство со своей собственной душой... эту отчужденность... которые помогут достичь глубины и зрелости... внутренней сущности и духовных сил художника.

Как и очень многие в это время, Отто Х. Кан видел в Гершвине только музыкального юмориста и сатирика, даже несмотря на то, что в некоторых песнях и блюзах и во Второй фортепианной прелюдии уже отчетливо слышались горькие ноты. К сожалению, в начале 1934 года Кан умер. Проживи он еще года два, когда он смог бы услышать „Порги и Бесс" – да еще такой близкий его сердцу жанр, как опера, – он бы непременно признался себе, что, и не испытав бурных личных переживаний, искусство Гершвина смогло продемонстрировать и глубину, и зрелость, о которых он тогда говорил.

ЧЕЛОВЕК, КОТОРОГО ОНИ ЛЮБИЛИ

В своей биографии под загадочным названием „Р.С.В.П." Эльза Максуэлл рассказывает о романе между Гершвином и графиней де Ганни, который возник в 1928 году, во время его поездки в Париж. Мисс Максуэлл рассказывает, как он был сражен красотой и очарованием молодой женщины, что она была единственной женщиной, на которой он хотел жениться, как тяжело было ему узнать, что ее намерения и в половину не так серьезны, как его.

И те, кто в это время находился с Гершвином в Париже, и другие, с кем он мог свободно делиться своими сокровенными мыслями, – все утверждают, что в этой истории о разбитой любви мало правды. Действительно, он познакомился с графиней и был ею очарован, как неоднократно это случалось с ним в самых разных местах. Ни тогда, ни позднее он не говорил ей о том, что хотел бы на ней жениться. Весь их „роман" состоял из нескольких случайных встреч, не более.

Совсем разные люди пытались назвать ту „единственную женщину" в жизни Гершвина. И в большинстве случаев каждый из них называл разные имена. В 1918 году это была школьная учительница, в 1919-м – пианистка, в 1920-м – статистка из „Ревю Зигфелда", которая понравилась ему за то, что помогала сестре в школьных занятиях. В последние месяцы его жизни это была пленительная кинозвезда, к которой он испытывал сильные чувства. А между этими периодами – началом и концом его личной жизни – было много других женщин: хористка, занятая в музыкальном спектакле „Прошу прощения за мой английский" (Pardon My English); впечатлительная и образованная молодая особа, которая предпочла ему экономиста из Албании; Айлин Прингл, красивая и на редкость образованная киноактриса, которой он искренне восхищался и про которую часто говорил, что она „интеллектуальная аристократка на экране"; несколько других звезд театра и кино и несколько молодых особ из высшего общества. Однажды несколько бульварных газет хорошо позабавились, напечатав историю о том, как известная кинозвезда, француженка по происхождению, Симона Симон якобы подарила Гершвину золотой ключ от своего загородного поместья в Западном Лос-Анджелесе; а в другой раз Уолтер Уинчелл поместил в своей колонке материал, где связал имя Гершвина с именем другой кинозвезды к обоюдному ужасу Гершвина и молодой особы, бывшей в это время замужем.

В разное время во всех этих женщин Гершвин был влюблен. Но как только дело близилось к браку, он сразу же находил уважительную причину, которая должна была успокоить его совесть и отчасти объяснить, почему ему не следует этого делать. Причина, по которой он не женился на хористке из „Прошу прощения за мой английский", хотя, как известно, он серьезно думал об этом, состояла в том, что, услышав од-

нажды, как она играет на рояле что-то из его вещей, он понял, что прожить с такой игрой всю оставшуюся жизнь он не сможет. Он отверг брак с другой женщиной из-за того, что она была старше и имела детей; с третьей – потому, что сомневался в ее моральных устоях; с четвертой – оттого, что она принадлежала другому социальному кругу, району Парк-авеню, тогда как „на мне будет всегда лежать печать человека, который живет в кредит". Но когда он все-таки рассуждал о женитьбе, а это случалось нередко, это всегда превращалось для него в чисто абстрактное занятие. Тогда он говорил, что та или эта женщина в совершенстве подходит для этой цели (обычно он выбирал тех, кто уже был благополучно и счастливо замужем за кем-то из его друзей или родственников). Из сотен женщин, с кем он был связан и среди которых для этого были весьма подходящие кандидатуры, похоже, никто не мог удовлетворить его требованиям, обычно по той или другой несерьезной причине.

Он не мог устоять перед красотой слабого пола, а сопротивляться женским чарам считал делом трудным и бесполезным. Однако он никогда не был настойчив в своих притязаниях на взаимность. Несмотря на большой и разнообразный опыт в любовных делах, он всегда был слегка застенчив, излишне скромен, слегка неуверен в себе. Более того, он страшно боялся быть отвергнутым. И если он не засыпал своих возлюбленных дорогими подарками и не тратил на них уйму денег, то не из скупости (это никогда не было ему свойственно), а потому, что инстинктивно боялся таким способом „покупать" их расположение. Однажды он спросил одного из своих более светских друзей, что необходимо сделать, чтобы „содержать" женщину. Когда в ответ он услышал, что нужно будет обставить для нее хорошую квартиру, платить за нее, а также и субсидировать ее, то скорчил жуткую гримасу и никогда больше не возвращался к этой неприятной теме.

Среди женщин, занимавших в его жизни особое место, были те, кто сам домогался его и кто даже не пытался скрыть своих чувств и намерений по отношению к нему. А женщины – обычно это были очень красивые женщины – постоянно его домогались. Однажды вечером раздался звонок в дверь: на пороге стояла потрясающей красоты рыжеволосая девушка. Оказалось, она была на вечеринке в квартире этажом ниже и заскучала; услышав, что в этом же доме живет Джордж Гершвин, она страшно захотела с ним познакомиться. В квартире Гершвина она освоилась мгновенно! В другой раз, чтобы продемонстрировать, как хорошо она играет на фортепиано, к нему пришла соблазнительного вида статисточка. Неожиданно она выскочила из-за фортепиано и стала танцевать по комнате, так кружа юбками, что стали видны ее стройные ноги. А одна красивая замужняя леди, что жила в одном доме с Гершвином, постоянно твердила своему мужу, что она бывает в доме Айры Гершвина. Из своей квартиры она незаметно пробиралась в комнату Джорджа по соединявшему их квартиры балкону. Это всего лишь три из многочисленных эпизодов, которые до отказа заполняли жизнь Гершвина по мере того, как росла его известность. Женщины приходили и уходили. Так же, как та девушка из четверостишия Дороти Паркер, после пятого „романа" он начинал путать их имена.

Но простая истина заключается в том, что, хотя он всегда был

окружен женщинами и иногда даже любил кого-то, он никогда не любил по-настоящему, беззаветно. Однажды, узнав, что девушка, к которой он испытывал очень сильные чувства, неожиданно вышла замуж, он сказал Айре: „Я был бы совершенно убит горем, если бы не был так занят работой". Такая реакция типична и говорит о многом. Он никогда не отдавался своему чувству настолько, чтобы потеря возлюбленной могла образовать для него пустоту. Некоторые девушки, которых он любил, сетовали на то, что он казался совершенно неспособным на настоящее чувство или нежность; находясь с ними, он был настолько поглощен собой и своими мыслями, что едва замечал их присутствие. Одна девушка, глубоко любившая его, решила раз и навсегда расстаться с ним, когда услышала, что она хорошо влияет на его больной желудок.

И то, что Гершвин так и не женился, иногда объясняют тем, что он слишком идеализировал женщин. Он ставил женщину на пьедестал, а потом, обнаруживая, что она не „дотягивает" до его идеала, разочаровывался. Такое объяснение вполне правдоподобно, но оно не раскрывает всей сути дела. Более убедительно выглядит другое объяснение: он был настолько поглощен музыкой и карьерой, что это не позволяло ему посвятить себя женщине так безраздельно, как этого требует истинное чувство или счастливый брак. Ни одной из них так и не удалось проникнуть за бетонную стену его творческого *Я*. Гершвин часто надоедал своим друзьям одним и тем же вопросом: а правильно ли или нет будет со стороны художника жениться; не будет ли брак серьезной помехой на его творческом пути. Но на самом деле он и не искал ответа и часто не ждал его от своих друзей. Он лишь искал для себя удобный предлог, чтобы избежать постоянных отношений.

Но если в его жизни была хоть одна женщина, которой он по-настоящему дорожил и которая сыграла в его жизни важную роль, то это Кей Свифт. Автор многих популярных песен – в 1930 году она написала песню „Разве мы не можем стать друзьями" (Can't We Be Friends), получившая широкую известность благодаря первой постановке Либби Холманом мюзикла под названием „Маленькое шоу" (Little Show) и совершенной партитуре мюзикла „Просто замечательно" (Fine and Dandy) – Кей прекрасно разбиралась в серьезной музыке, демонстрируя в ее оценке острый ум, великолепную память и редкую проницательность суждений. Все это восхищало Гершвина; но было и другое, что восхищало его в ней не меньше, – ее ум, образованность, утонченность, социальное положение, такт и личное обаяние.

Когда он впервые встретил ее, она была замужем за Джеймсом Варбургом, банкиром, с которым она впоследствии развелась. Однажды вечером в 1925 году Мария Розанова, виолончелистка из „Мюзикл Арт Квартет" привела его к ним в дом. Несколько часов подряд он играл для них, а потом резко поднялся со стула и объявил о том, что сегодня ночью отправляется пароходом в Англию. В течение следующего года дружба Кей и Джорджа окрепла. Кей преклонялась перед его гением и была рада возможности в чем-то быть ему полезной. В последующие годы почти всегда, когда он работал, она оказывалась рядом: по его просьбе писала под диктовку; помогала редактировать рукописи и уже опубликованные вещи; осторожно высказывала очень ценные кри-

тические замечания; играла с ним дуэтом переложения для двух фортепиано его собственных произведений или сочинения классиков. Она научила его тонко чувствовать и ценить изящество жизни и духовные интересы, а не только музыку. Она нежно заботилась о нем, наполняя его квартиру цветами, и всегда строго следила за тем, чтобы перед каждым его концертом бутоньерка была готова точно в срок. И Гершвин, в свою очередь, был очень близок к тому, чтобы без ума влюбиться в нее, как это, впрочем, часто случалось с ним и раньше с другими женщинами; он хранил преданность ей дольше, чем другим. Он говорил о ней так, как редко о ком-либо еще. И мало кто из женщин мог вдохновить его на такие слова, которые он говорил о ней. Она была единственной из всех, кому он сделал дорогой подарок (две очень дорогие картины), единственной, кому он посвятил одно из своих сочинений – фортепианные переложения своих песен, изданные Саймоном и Шустером.

После смерти Гершвина благодаря своей удивительной памяти она смогла спасти от забвения многие песни и музыкальные идеи, над которыми он работал в ее присутствии и которые отверг. Некоторые из них были использованы после его смерти в фильме „Эта ужасная мисс Пилгрим" (The Shocking Miss Pilgrim). По крайней мере три из них заслуживают право иметь на титуле имена их авторов: Айры и Джорджа Гершвинов: „Разве ты не рад?" (Aren't You Kind of Glad We Did?), „Тебе, мне, на вечные времена" (For You, For Me, For Evermore) и „Полька залива Бэк-Бей" (The Back Bay Polka). Многочисленные музыкальные идеи Гершвина Кей Свифт тщательно записывала и вместе с другими неиспользованными фрагментами и мелодиями, оставшимися после его смерти, поместила в сейф в конторе д-ра Сирмея у Чэппелла. Однажды д-р Сирмей показал мне эти материалы, и мы их тщательно просмотрели. Я подумал – и тут же сказал об этом д-ру Сирмею, – что Гершвин предпочел бы предать забвению этих „отверженных", особенно потому, что многие из них не более чем простые обрывки идей. (Однако Айра Гершвин сообщил мне, что существуют же более ценные музыкальные номера, отличные от тех, что показал мне д-р Сирмей, и что он собирается найти случай, чтобы показать хотя бы некоторые из них.) Кое-что из этого неиспользованного материала прозвучало в трех песнях, тексты которых написал Айра, в фильме Билли Уайлдера „Целуй меня" (Kiss Me Stupid), вышедшем на экраны в 1964 году. Это не был первоклассный Гершвин, но, как объясняет Айра, по сценарию они были написаны двумя непрофессионалами – „композитор" работал в маленьком городке учителем музыки, а „поэт" – в гараже.

Музыка была всем в его жизни – с нее все начиналось и ею же все заканчивалось. Он любил ее сочинять, играть ее, постоянно говорить о ней. Он гордился ею, когда чувствовал, что она получилась хорошей и не стесняясь говорил об этом. Он был влюблен в свою музыку и со страстью пылкого любовника превозносил достоинства своей возлюбленной. Он рассказывал о себе и своих произведениях с такой объективностью, что, казалось, будто он рассказывает о ком-то другом. Иногда он говорил о Джордже Гершвине в третьем лице, словно Гершвин уже

принадлежал истории и он был его единственным поклонником. Такая привязанность позволяла ему делать много искренних признаний и так реагировать, что оценки эти часто цитировались для того, чтобы показать его забавную склонность к самолюбованию. Как-то после одного концерта из произведений Гершвина к нему пришел его приятель и, задыхаясь от восторга, воскликнул, что концерт был „великолепный". Гершвин простодушно спросил: „Просто великолепный – и *только?*" Такую крупнейшую личность в музыке, как Мануэль де Фалья, он мог назвать „испанским Гершвином". Однажды, когда к нему в номер позвонил администратор гостиницы и сказал, что другие постояльцы жалуются, что он играет слишком громко и к тому же в столь поздний час, он ответил: „Может быть, они просто не знают, что это играет *Гершвин?*" А в Нью-Йорке шоферу такси, пытавшемуся так и эдак маневрировать в плотном потоке городского транспорта и делал это со скоростью реактивного самолета, он сердито рявкнул: „Эй, потише! Ты, что, не понимаешь, что у тебя в машине Джордж Гершвин?" А из всех достоинств своей матери его особенно восхищало то, что „она никогда не хвастается *мною*".

Но характерно то, что его эгоцентризм не отталкивал других и ни в ком не вызывал возмущения или негодования. В нем было столько детской наивности, простодушия и сдержанной уверенности в себе, что он на самом деле покорял всех своей энергией и бурным проявлением чувств. А его удивительная мягкость в общении с людьми заставляла совершенно забывать об эгоцентризме его натуры. Он любил людей, был добрым и щедрым с ними и редко отзывался о ком-то плохо или зло.

Но сказать только, что Гершвин был эгоистом, это значит указать лишь на одну сторону его многогранной личности; необходимо взглянуть на эту черту его характера в истинном свете.

Если он и приходил в восторг от своей собственной музыки, то с не меньшим восторгом он отзывался о хорошей музыке других композиторов. Вернон Дюк, Винсент Юманс, Джон Грин, Ирвинг Берлин, Джером Керн, Харолд Арлен, Ходжи Кармайкл, Артур Шварц – вот те, кто знал это как нельзя лучше. „Многие, знавшие, как восхищался он своими собственными сочинениями и как восторгался всем, что бы он ни сделал, с удивлением обнаруживали, что он живо откликается и искренне восхищается всем тем, что делали многие из нас," – говорил Харолд Арлен. Однажды, рассказывает Кей Свифт, она сказала Гершвину, что считает его песни гораздо более разнообразными в музыкальном отношении и интересными, чем песни Ирвинга Берлина. Гершвин тут же сел за рояль и больше часа играл песни Берлина, чтобы доказать Кей, как многогранна и гениальна музыка Берлина. „Он – мастер, усвой это раз и навсегда! – повторял Гершвин. – И давай не будем об *этом*". – „И он доказал мне это, – продолжает она. – Многие песни, которые он сыграл мне, я знала, но и не подозревала, что их написал Берлин".

Гершвин не только часто с искренним желанием и удовольствием исполнял произведения других композиторов, но был готов всегда, когда это было нужно, сделать глубокие по своей проницательности критические замечания. Одному он показывал, как можно упростить

ту или иную музыкальную фразу; другому – как выигрышно ввести контрастную по своему настроению тему; третьему – как использовать ловкий прием или другое музыкальное средство, которые сразу смогут разрешить проблему. Гершвин умел помочь и поддержать многих композиторов, когда они в этом особенно нуждались. Арлен, к примеру, никогда не забудет, какую поддержку оказал ему Гершвин в 1929 году, когда он написал свою первую песню „Стань счастливым" (Get Happy), которая была исполнена в финале „Ревю в 9.15" (9:15 Revue). Посмотрев пробный спектакль этого шоу в Нью-Хейвене, Гершвин разыскал Арлена, дабы сказать ему, что он считает его песню одним из лучших номеров, какие ему приходилось когда-либо видеть. „Представьте себе, великий Гершвин с ног сбился, чтобы найти и похвалить совсем еще новичка", – удивляясь и благоговея, комментирует этот эпизод Арлен. С этого момента Гершвин делал все возможное, чтобы помочь Арлену добиться успеха, и когда наконец желанная цель была достигнута, он неизменно получал от Гершвина самую высокую похвалу. Так, Гершвин самым первым указал, насколько необычна музыкальная структура „Ненастной погоды" (Stormy Weather), то есть то, что не заметил сам Арлен: ему удалось ни разу не повторить ни одной фразы в длинной выпуклой мелодии коруса от самого первого такта до первой строки куплета, начинающегося словами „а дождь идет и идет".

Когда в 20-х годах в Америку приехал Вернон Дюк (в те годы он носил еще свое настоящее имя Владимир Дукельский), он сразу же пришел к Гершвину за советом и помощью. Гершвин прослушал его сложные сонаты для фортепиано и предложил ему попробовать написать „настоящие популярные мелодии" и „не бояться показаться примитивным". В своих попытках пробиться на этом поприще Дукельский всегда встречал в Гершвине самую горячую поддержку: действительно, как только Дюк написал свои первые песни, Гершвин отнес их Максу Дрейфусу, чтобы молодой композитор приобрел своего издателя. Гершвин предложил ему изменить имя на Вернон Дюк, придав ему английское звучание.

Джону Грину было всего пятнадцать лет, когда он впервые увидел Гершвина: это случилось на вечере в честь Гертруды Лоренс, Беатрис Лилли и Джека Бьюкенена – „звезд" лондонского шоу „Ревю Шарло́", которое тогда шло на Бродвее. Джон целый вечер играл на рояле, Гершвин внимательно слушал. В конце вечера, потрясенный его игрой, он сказал Грину много лестных слов. С того дня Гершвин, чья роль в удивительно успешно складывающейся карьере Грина в жанре популярной музыки была огромна, стал его поддержкой и вдохновителем. И если Грин чувствовал себя обязанным Гершвину, – а он ощущал это постоянно после смерти Гершвина, – то он расплатился с этим долгом сполна: написав великолепную музыку (совместно с Солом Чаплином) для фильма „Американец в Париже", за который оба они (Грин и Чаплин) были удостоены „Оскара"; великолепно записав полную партитуру к фильму „Давай потанцуем" (Shall We Dance) с Фрэдом Астером; сделав аранжировку мюзикла „Пусть грянет оркестр", ставшей „гвоздем" программы в концертах оркестра Артура Фидлера „Бостон Попс"; своими сольными концертами из произведений Гершвина, обработкой не-

скольких наиболее известных песен Гершвина в единое симфоническое сочинение, которое он часто включает в программу своих выступлений.

Энн Ронелл пришла к Гершвину, чтобы взять у него интервью для журнала „Радклиф Колледж". Ее игра на рояле, а также собственные мелодии произвели на Гершвина столь сильное впечатление, что он поспешил сделать все возможное, чтобы перед ней распахнулись двери театров и радиостудий. Так состоялась карьера единственной в Голливуде женщины — музыкального постановщика, автора нескольких очень известных песен, в том числе известной песенки „Нам не страшен серый волк" (Who's Afraid of the Big Bad Wolf?)[1].

Первая музыкальная комедия Винсента Юманса „Две малютки в голубом" (Two Little Girls in Blue) была принята Алексом А. Ааронсом для постановки только после того, как Гершвин принес ему партитуру никому не известного в те времена композитора и сыграл все от начала до конца. Среди тех, кому Гершвин помог и словом и делом были Оскар Левант, Дана Суэсс, Руб Блум и многие другие. Когда в 1933 году в Америку приехал Арнольд Шёнберг, прославленный автор двенадцатитоновой системы, Гершвин помог организовать денежный фонд в помощь тем композиторам, которые хотели бы посещать занятия у Шёнберга в Музыкальной школе Малкина. Арти Шоу и Ксавье Кюга были тогда никому не известны и тщетно пытались пробиться, когда Гершвин вовремя сказал о них нужным людям и добился для них важных заказов. „Даже тогда, когда он уже был смертельно болен, — пишет Джордж Антхейл, — я лично знал четырех белых американцев, подающих большие надежды, которым Джордж оказывал всяческую поддержку".

Но говоря об эгоцентризме Гершвина, необходимо, кроме его щедрости и активной поддержки других композиторов, иметь в виду еще одно обстоятельство. Он мог быть и застенчив и в чем-то недооценивать себя и свои возможности. Он мог быть гордым родителем, хвастающим талантами своего отпрыска, но, как и многие такие родители, он болезненно переживал все недостатки своего дитяти, подчас гораздо острее многих критиков. Очень часто он преувеличивал недостатки техники игры, которые отнюдь не были столь вопиющими, как это ему казалось. В такие моменты он явно себя недооценивал. „Мне еще многому нужно учиться", — часто восклицал он с отчаянием в голосе. „Я человек, у которого немного таланта и очень много нахальства", — заметил он как-то в разговоре с Джеромом Керном. В своем интервью для издательства „Коллиерс" он сказал: "Чтобы узнать все, что я еще не знаю в музыке, мне не хватит и всей оставшейся жизни". Он сверх меры превозносил музыкантов с консерваторским образованием, хотя это часто не соответствовало их действительному уровню. Он благоговел перед композиторами, сочинения которых были сложны и трудны для понимания, и часто в их присутствии он, так уверенно и с таким аплом-

[1] Из мультипликационного фильма Уолта Диснея „Три поросенка". — *Примеч. пер.*

бом чувствовавший себя среди сильных мира сего, робел, как школьник. Когда такие композиторы, как Стравинский, Равель или Шёнберг хвалили Гершвина в его присутствии, он так смущался, словно его уличали в обмане.

Энергия Гершвина была поистине неиссякаема. Он не мог не спеша идти по улице или спокойно передвигаться на площадке для гольфа – ему непременно нужно было бежать. Он не мог спокойно подниматься по лестнице – он прыгал сразу через несколько ступенек. И даже когда он был болен, энергии в нем было больше, чем в ином абсолютно здоровом человеке. Забавную и очень показательную историю рассказал о Джордже Гарри Руби. В 1931 году он собрался навестить Гершвина и взял с собой Ала Шахта, тогдашнего тренера бейсбольной команды сенаторов Вашингтона. Когда они пришли, Джордж лежал в постели с высокой температурой, совершенно простуженный. Несмотря на это, он с радостью встретил своих гостей. Он не мог лежать в постели без дела. Пока они разговаривали, он вытащил бумагу и карандаш и нарисовал портрет Руби, на котором сделал такую надпись: „Я тоже умею писать музыку. Помнишь Атлантик-Сити?" А когда Шахт грустно сказал: „Когда ты будешь чувствовать себя лучше, Джордж, я бы так хотел послушать, как ты играешь...", Джордж вскочил с кровати и, совершенно больной, играл для них целый час, в том числе и „Рапсодию в голубых тонах". „Никогда больше, за все долгие годы пребывания на этой грешной земле, – рассказывал Руби, – мне не приходилось видеть ничего подобного. Даже болезнь не могла укротить бушевавшую в нем энергию и одержимость".

Он был человеком неукротимой энергии, человеком, жаждущим жить и стремящимся наслаждаться жизнью. Он любил спорт, любил игры, обладая удивительной способностью превращать все, чем бы он ни занимался, в своеобразную игру. Находя новое увлечение, он набрасывался на него с удивительной силой и страстью. Если это был гольф, он играл в него каждую свободную минуту, гольф занимал его мысли, он был главной темой всех его разговоров. На смену ему пришли нарды, крокет, пинг-понг, фото, фанты, рыбная ловля, плавание, верховая езда, рулетка. В свободное время он любил потренировать мышцы. Он был физически очень крепок, имел фигуру атлета и закаленные в постоянных упражнениях мышцы. Помимо занятий теми видами спорта, в которых он не мог повредить свои драгоценные руки, он регулярно занимался зарядкой.

Прекрасная координированность его мускулов, позволившая ему стать блестящим пианистом (хотя он занимался не регулярно) и отличным спортсменом, помогла ему стать и великолепным танцором. Его ноги, тело и руки двигались с безупречной грацией прекрасно тренированного человека. Он потрясающе копировал Фрэда Астера, даже самые причудливые из его степов. Его способность изображать других проявлялась и в иных ситуациях. Обладая необыкновенной наблюдательностью, точно подмечая мельчайшие детали, он, возвратившись домой с вечеринки, замечательно имитировал жесты, манеру гово-

рить, интонации и характерные черточки какого-нибудь интересного человека, с которым он там познакомился и разговаривал.

Несмотря на свое атлетическое сложение и сильные мускулы, почти всю свою жизнь он страдал хроническими запорами, часто вызывавшими у него тошноту и острые боли в желудке. (Этот недуг частенько давал его друзьям повод повеселиться, а также был постоянной мишенью для их острот.) После 1923 года он постоянно консультировался с врачами. Когда они отчаялись найти спасительное средство, Гершвин решил обратиться за помощью к психоаналитику, ныне покойному д-ру Грегори Зилбергу, который консультировал его чуть больше года, между 1934-м и 1935-м. Д-р Зилберг сказал мне, что, по его мнению, причиной недуга был хронический невроз, но, руководствуясь соображениями медицинской этики, причину невроза назвать отказался. Однако д-р Зилберг высказал предположение, что подобное желудочное недомогание встречается у музыкантов не так уж редко, и, наверное, поэтому Гершвин часто говорил о своем „композиторском желудке". Лечение у психоаналитика помогло Гершвину в других вещах – оно сделало его менее эгоцентричным и замкнутым, но не улучшило его физического состояния, которое продолжало мучить его до конца жизни. На ночь он постоянно принимал агар-агар. Он часто записывал в специально отведенную для этого тетрадь все, что он ежедневно ел, надеясь таким образом обнаружить, что из продуктов послужило причиной очередного приступа. Он стал есть дрожжи и пить теплую воду с лимонным соком, и на какое-то время его состояние улучшилось. В 1931 году, после долгого пристрастия к сигарам, он бросил курить, в надежде, что „это избавит меня от желудочных неприятностей". Его чувствительный желудок заставлял его быть очень разборчивым в еде. Его блюда, мягко говоря, не отличались изысканностью и разнообразием и состояли из различных сочетаний и вариаций на тему овсяной каши, сухарей, печенья, тоненьких ломтиков поджаренного хлеба, пшеничных хлопьев, сметаны, фруктового салата и компотов. „Когда я говорю, что я болен, никто мне не верит", – часто жаловался он. После смерти Гершвина врачи пришли к единому мнению, что злокачественная опухоль, обнаруженная у него незадолго до смерти, не была причиной его желудочных болей.

Больной желудок в крепком теле атлета был лишь одним из многих его противоречий. Этот „блюститель нравов" мог при всех закатить оплеуху своей сестре за то, что она имела неосторожность сказать „черт возьми!", в то время как в своей личной жизни... Но это тема особого разговора. Неукоснительно соблюдая диету за завтраком и обедом, на ночь он мог часто съесть целую кварту мороженого. Когда речь заходила о чем-то, что мало его занимало, он мог высказываться строго и безапелляционно, отвергая абсолютно все, что расходилось с его собственным мнением, в то время как при обсуждении самого важного для него – его музыкальных произведений, он с обворожительной любезностью выслушивал критику и вместо того, чтобы оспаривать ее, нередко с нею соглашался. Перед выходом на сцену, когда на него были устремлены тысячи глаз, он мог быть спокоен и холоден как лед; однако во время какого-нибудь ничего не значащего турнира

по гольфу это был сплошной комок нервов. Он обычно сознательно и упорно старался общаться с людьми из высшего общества; но, попав в их общество, всегда оставался самим собой: простым и открытым. Однажды он явился небритым на ужин к английскому аристократу, а на обед к Вандербилту притащил с собой какого-то аранжировщика, который в тот момент оказался с ним.

Он никогда не важничал и не рисовался, не взирал с высот своего величия на менее знаменитых, чем он, никогда не пытался казаться кем-то, кем он не был на самом деле, когда общался с „сильными мира сего". Во взаимоотношениях с людьми, так же как в деловых контактах, он всегда был прямым, честным и скромным человеком. Он никогда не пользовался услугами коммерческих посредников, никогда не имел своего издательского агента, не держал адвоката для ведения дел. Имея все основания предъявить иск и возбудить судебное дело, он чаще всего этого не делал (исключением был случай, когда Зигфелд отказался заплатить ему гонорар за „Девушку из шоу"), предпочитая нести материальные убытки, чем участвовать в судебной сваре. Он никогда не пользовался дружескими связями для того, чтобы протолкнуть свои произведения; напротив, друзья всегда сами искали возможность заполучить их у него. Он ценил красоту и комфорт вокруг себя, но никогда не выставлял это напоказ; он никогда не имел дорогих, роскошных вещей, кроме подержанного „мерседеса", приобретенного в 1927 году, он никогда не имел своего автомобиля иностранной марки или яхты; в развлечениях ему претили пышность и роскошь.

Его великолепная квартира, которую он снял в 1928 году в особняке, выстроенном на крыше семнадцатиэтажного дома, была, пожалуй, единственной роскошью, которую он себе позволил. Она была обставлена в современном стиле, с преобладанием модных в те годы контрастных цветов — белого и черного, хромированных поверхностей, строгих и четких линий и рассеянного света. В этом доме был даже маленький спортивный зал, где он мог поддерживать в тонусе свои мышцы и где, несколько не к месту, стоял серебристый рояль, сделанный специально для него. Его „Стейнвей" стоял в гостиной, вместе с любимыми книгами, нотами, подарками и произведениями искусства. Терраса, выходившая на Гудзон, соединяла его квартиру с квартирой Айры и Ли. Для Джорджа и Айры эти квартиры были их первым собственным домом, где они теперь могли жить самостоятельно, без опеки родителей: птенцы вылетели из гнезда.

На новоселье и праздничный ужин были приглашены все те, кто с самого начала активно помогал ему на его творческом пути. Среди них были Макс Дрейфус, Эва Готье, Пол Уайтмен, Ферд Грофе, Фрэд и Адель Астеры, Вальтер Дамрош, Уильям Дейли и, естественно, Айра и Ли. На карточках, лежавших у каждого прибора и указывавших место гостя за столом, были написаны строчки из разных песен Джорджа.

С тех пор в квартире Джорджа обычно царила атмосфера вокзальной неразберихи. Все время уходили и приходили какие-то люди. Кто по делу, а кто — просто поболтать; некоторые бывали здесь настолько часто и подолгу, что почти стали частью интерьера. Но более тесный круг друзей, в который входили Артур Коубер, С.Н. Берман,

Миша Левицкий, Вернон Дюк, Лилиан Хеллман, Хауард Диц, Милтон Эйджер, Кей Свифт, Самьюэл Чотсинофф, Оскар Левант, – обычно собирался у Айры в воскресенье днем и засиживался далеко за полночь. Остроумие и эрудиция, критическая ирония и едкий сарказм, разговоры на профессиональные темы и яростные дискуссии – такой была обычная атмосфера этих вечеров. Где бы они ни собирались – у Джорджа или Айры, – Джордж всегда был в центре внимания; душа общества, неизменный „гвоздь программы", он был осью, вокруг которой вращались все идеи и затеи их тесной компании. Айра, напротив, предпочитал оставаться в тени и был только рад уступить место на авансцене своему более энергичному и заводному брату.

Там, на Риверсайд-драйв, 33, по образному выражению Оскара Леванта, „расцветал его талант шута, выродившийся со временем в талант бездельника, прижившегося в особняке на крыше небоскреба". Однако познакомились Левант и Гершвин еще за три года до этих событий. Левант учился в Питтсбурге, готовя себя к карьере концертирующего пианиста. В 1921 году, приехав в Нью-Йорк, он начал выступать как джазовый пианист, а вскоре был принят в джаз-бэнд Бена Берни. В 1918 году, впервые услышав Гершвина и Нору Бэйес во время их гастролей в Питтсбурге, Левант стал страстным почитателем его таланта. Когда же в Нью-Йорке он услышал такие песни, как „Еще раз" и „Лестница в рай", ничего общего не имевшие с тем, что приходилось играть ему, он стал восхищаться Гершвином еще больше. В начале 1925 года он пришел на студию грамзаписи, где Фрэнк Блак собирался записывать для фирмы Брунсвика „Рапсодию в голубых тонах". Но пианист Блака не смог прийти на запись, и его место занял Левант, впервые исполнив в тот день произведение, которому суждено было стать одним из любимейших в его репертуаре.

Левант познакомился с Гершвином через Фила Чарига, которому один их общий друг по секрету сообщил, как жаждет Левант этой встречи. А так как Чариг был в то время не только другом Гершвина, но и пианистом на репетициях некоторых его шоу, его приятель предложил Чаригу взять Леванта с собой. Чариг встретился с Левантом в кафетерии на 43-й улице, недалеко от Бродвея. Перед ним сидел дерзкого вида и острый на язык молодой человек, который, положив ноги на стол, раскачивался на стуле и говорил на пределе своего и без того пронзительного голоса. В дом на 103-й улице Чариг привел Леванта в 1925 году. Когда они вошли, Гершвин играл Биллу Дейли отдельные места из первой части своего фортепианного Концерта (произведения, оказавшегося впоследствии тесно связанным с творческой судьбой Леванта-пианиста). Гершвин был настолько поглощен работой над Концертом, что показался Леванту в день их первой встречи несколько отстраненным и рассеянным. Но на самом деле Гершвин обратил внимание на молодого человека, по достоинству оценив его остроумие и эрудицию, которые, судя по всему, нисколько не пострадали от благоговейного страха, испытываемого Левантом перед своим кумиром.

Вскоре после этой встречи Левант стал часто бывать в доме на 103-й улице; а когда Гершвин переехал на Риверсайд-драйв, Левант почти не вылезал оттуда. Его дерзкие пародии на многих пианистов, ос-

троумные реплики, едкие и проницательные суждения о музыке и музыкантах, друзьях и врагах, не раз украшали вечера в доме Гершвина.

В квартире на Риверсайд-драйв было собрано множество интересных произведений искусства. Большая часть из них была подарена Гершвину его друзьями. Так, в спальне у Джорджа стояла ширма с изображением сцен из его сюиты „Американец в Париже", расписанная его двоюродным братом Генри Боткином, известным художником и знатоком искусства. На одной из полок книжного стеллажа в гостиной стоял бронзовый бюст Гершвина работы Исаму Ногучи. „За внешностью человека, чья самоуверенность порой граничит с высокомерием, на самом деле скрывается богатая и чувствительная натура мыслителя" — так говорил Ногучи о лице Гершвина.

Стены украшали картины его друзей — Макса Вебера и Мориса Стерна. В 1931 году к ним прибавилось три знаменитых французских полотна — Дерен и Утрилло, купленные для него Боткином в Европе. Со временем коллекция Гершвина превратилась в богатейшее хранилище современного искусства, и в 1933 году Чикагский клуб Изобразительного искусства устроил ее показ для широкой публики. Незадолго до его смерти коллекция насчитывала 140 произведений искусства, в том числе шестьдесят картин: работы Кандинского, Леже, Паскана, Массона, Пикассо, Утрилло, Руссо, Сикейроса, Ильшемиуса, Бентона, Гогена, Дерена, Руо, Модильяни, а также великолепные образцы негритянской скульптуры, прекрасные рисунки, акварели и редкие литографии. По подсчетам Айры, вся коллекция обошлась его брату примерно в пятьдесят тысяч долларов, но уже незадолго до смерти Гершвина она могла быть легко оценена в четыре или пять раз больше своей первоначальной стоимости. Например, картина Пикассо „Любительница абсента", за которую Гершвин заплатил полторы тысячи долларов, после его смерти была куплена Дж.Х. Уитни для Музея Современного искусства за пятнадцать тысяч долларов.

Купив свою самую первую картину, Гершвин начал страстно интересоваться искусством. В поисках хороших картин он обходил картинные галереи и студии своих друзей, с жадностью „набрасываясь" на все, что было ему по вкусу. С самого начала он обнаружил здесь тонкий вкус, предпочитая изысканное, сложное, ускользающе-неуловимое очевидному и предметно-изобразительному. Его любимым художником был Руо. „Если бы я только мог переложить Руо на музыку", — часто говорил он.

Любовь к искусству, живописи заставила и его самого взяться за кисть. Но еще раньше это сделал Айра, всегда проявлявший большую склонность и способность к рисованию. Начав с акварелей, Джордж сразу же продемонстрировал яркую индивидуальность и хорошую технику. Боткин помог ему приобрести и установить мольберт и для начала дал несколько полезных советов. Боткин рассказывал, что с самого первого дня, как только Джордж взял в руки кисть, он обнаружил природное чувство цвета и композиции, верное художественное чутье и неплохую технику. Его первыми законченными работами были натюрморт „Черный стол" и речной пейзаж „Вид с террасы". В отличие от Айры, который уже через год или чуть позже забросил занятия жи-

вописью, Джордж продолжал рисовать до последнего дня. И в течение всего этого времени росло его мастерство художника, хотя никто никогда специально не учил его, если не считать отдельных советов и критических замечаний Боткина. К лучшим работам, выполненным маслом, относятся два его автопортрета: один – в складном цилиндре (1932), второй – в клетчатом свитере (1936), а также „Портрет негритянского мальчика" (1933) и несколько других – его деда (1933), Джерома Керна (1937) и Арнольда Шёнберга (1937). Как и музыка, живопись стала его второй, столь же сильной страстью.

Гершвин называл себя „современным романтиком", имея в виду свою принадлежность к художественному течению в живописи. Вот что писал о своих впечатлениях от работ Гершвина Генри Боткин, имевший самое непосредственное отношение к становлению Гершвина-художника:

> По мере того как росло его мастерство, становилось отчетливо видно, как особые настроения его музыкальных сочинений дают ему столь необходимые для создания картин жизненные и эмоциональные силы. Напряженные, полные скрытой энергии импульсы, идущие из глубин его музыки, обретали в его картинах силу конкретных образов... Он постоянно стремился и в живописи так же прекрасно владеть всем тем набором необходимых качеств, которыми обладал как композитор. В самых разных своих картинах, и особенно в портретах, он добивался точности линии, совершенства формы и постоянно работал над композицией и цветом.
>
> Его картины не требуют специальных исследований из области эстетики или психологии. Во многих своих рисунках, как законченных, так и незавершенных (а их больше ста), он продемонстрировал удивительный талант рисовальщика... Он владел искусством сильной и мощной линии и умел достичь желаемого эффекта минимальными средствами...
>
> Джордж инстинктивно чувствовал сам процесс творчества и особенно остро ощущал его ритм. В спокойных и сдержанных тонах им написаны некоторые натюрморты и пейзажи, и хотя они давались ему труднее, чем портреты, в них чувствуется богатство и цельность его натуры и изрядная доля уверенности в себе... Он старался избегать манерности и надуманности, никогда сознательно не делая свои картины подчеркнуто современными по стилю. Он избегал кривлянья и оригинальничанья на пустом месте. Во всех его поздних работах хорошо видно, как совершенствовал он свое мастерство художника, и, несмотря на то, что из-за недостатка времени он часто ограничивался лишь небольшими набросками, это были не просто упражнения в технике, а законченные произведения искусства.

Незадолго до смерти Джордж собирался устроить выставку своих работ. Такая выставка, включающая 37 картин и рисунков (в том числе и самые первые его работы), была устроена в Галерее Мэри Хар-

риман в Нью-Йорке 18 декабря 1937 года, спустя полгода после его смерти. Известный искусствовед Генри Мак-Брайд писал: „Он не стал великим художником только потому, что ему не хватило времени, но отчетливо видно, насколько близок он был к этой цели. Для этого у него было все... Если перед нами действительно великая личность, то во всех своих проявлениях она всегда будет великой".

Через 25 лет, 29 мая 1963 года, состоялась вторая выставка рисунков и картин Гершвина (всего 41 произведение) в Западном вестибюле зала филармонии Линкольнского Центра исполнительских искусств. Эта выставка была посвящена 65-летию со дня рождения Джорджа Гершвина и 26-летию со дня его смерти.

Глава XIV

ДРУГОЙ ГЕРШВИН

Среди людей, объединенных одним общим делом, едва ли найдутся двое, работавшие в такой полной гармонии, взаимопонимании, которые существовали между Джорджем и Айрой. Каждый знал психологический и эмоциональный склад другого и был всегда готов приспосабливаться и считаться с этим. Каждый не только испытывал к другому искреннюю и безраздельную любовь, но был самого высокого мнения о его таланте. И хотя Айра не мог прочитать ни одной ноты, он великолепно чувствовал музыку; Джордж, в свою очередь, прекрасно чувствовал слово. Это понимание каждым особенностей художественного языка другого создавало между ними абсолютный и полный внутренний контакт.

Но самым странным было то, что этот гармоничный союз объединил людей, столь разных и по темпераменту и по складу характера. В компании Джордж был общительным, шумным и заводным, весь — движение, порыв, жажда деятельности. Айра, напротив, — тихий, застенчивый, мягкий и медлительный. Если в отношениях с женщинами Джордж был эдаким светским львом, то Айра буквально поражал своей наивностью. Айра предпочитает вести размеренный, неторопливый образ жизни. Он относится к тому типу людей, которые не жалеют о времени, потраченном на ожидание „своего часа". Ему стоит невероятных усилий сдвинуться с места для того, чтобы что-то сделать. Бывали периоды, когда он по нескольку дней не выходил из своей квартиры на Риверсайд-драйв, 33.

Джордж был очень нервным человеком, подверженным частым эмоциональным взрывам и бурным вспышкам. Айра — почти всегда уравновешен и спокоен. Джордж — идеалист, витающий в облаках, Айра обладает холодным умом и, в отличие от брата, реалист, твердо стоящий обеими ногами на земле. Джордж жил с сознанием своей высокой миссии художника, Айра же считает себя простым тружеником, честно и добросовестно выполняющим свою работу. Джордж был одержим работой и мог работать где угодно и когда угодно, часто даже вернувшись после затянувшейся на всю ночь вечеринки. Для Айры работа — это всегда работа, хотя она, увы, не так заманчива, как перспектива блаженно вытянуться на кушетке и с наслаждением выкурить несколько сигар „Монтекристо", или, скажем, провести целый день на бегах, целый вечер — за покером, а поздно ночью, когда не спится, полистать книги и журналы. Однажды он изрек: „Сегодня предстоит поменять ленту в пишущей машинке. Считай, день пропал".

Эта фраза типична для Айры. Она как нельзя лучше передает его своеобразный ироничный юмор, особый привкус которого всегда присутствует в его речи, письмах и особенно в стихах. Прозвище „Эльф" ему необыкновенно подходит, именно так его часто называли

близкие друзья. Остроты Айры не жалят так зло, не поражают цель так метко, как, скажем, остроты Джорджа С. Кауфмана или Хауарда Дица; в них нет ослепляющего блеска внезапно сверкнувшей молнии. Его юмор скромен и не очень эффектен с первого взгляда. Свои остроты он произносит медленно, лениво растягивая слова. Скрытый смысл его суховатого юмора как бы незаметно, постепенно доходит до вашего сознания, „подкрадывается" к собеседнику, и тот вынужден еще раз внимательно вглядеться в то, мимо чего он только что спокойно, не подозревая подвоха, прошел. Айра позволяет себе одну единственную подсказку: губы его округляются, в глазах появляется озорной блеск — это значит, что вместо нейтральной, обычной фразы сейчас последует что-нибудь эдакое. Когда речь идет о вещах более серьезных, он начинает часто-часто моргать и устало проводит рукой по лицу.

Его друзья обожают обмениваться „гершвинизмами" Айры, как это было когда-то с неподражаемыми по своей непосредственности „афоризмами" папы Гершвина.

Стиль его работы, так же как и его юмор, был столь же уникален. Вернон Дюк, автор музыки к шоу „Ревю Зигфелда" 1935 года, тексты песен к которому писал Айра, в своей книге „Билет до Парижа" (Passport to Paris) рассказывает, каким томно-неторопливым, невозмутимо-добродушным был весь его вид, когда наступало время приниматься за работу:

> Обычно наш рабочий день начинался семейным обедом в обществе Айры и Леоноры, к которым чуть позже присоединялись Фанни Брайс или Элен Берлин. После долгого и обильного обеда вся компания перебиралась в гостиную, где стоял рояль и где обычно начинали говорить одновременно все сразу; я сидел как на иголках, дожидаясь того момента, когда смогу, наконец, сесть за рояль, а заодно убедить Леонору отправиться с гостями куда-нибудь в другое место, где они могли бы наговориться. Я бросаю выразительные взгляды в сторону по обыкновению невозмутимого Айры, который делает вид, будто не понимает их, и охотно включается в общий разговор. Так проходит час или больше. Наконец я, доведенный до белого каления, все-таки сажусь за рояль и вызывающе громко беру несколько аккордов. Айра внемлет этому зову отчаяния, потягивается, несколько раз тяжело вздыхает, говорит что-то вроде: „Ох, как мно-о-ого приходится работать, чтобы нормально жить" и что-то еще в этом духе, затем обрывает себя на полуслове и в конце концов произносит магическое: „Однако..." Это „однако" означает, что пробило 11 часов и время приятных разговоров окончено. Тяжело вздыхая, Айра вытаскивает раскладной столик, разные письменные принадлежности, пишущую машинку и четыре или пять книг, которыми он почти не пользуется — „Тезаурус" Роже, „Словарь" Уэбстера, словарь рифм и что-то еще в этом духе, — протирает и прилаживает на носу очки (все приготовления, замечу, идут в темпе molto adagio) и, наконец, голосом, исполненным покорности и смирения, произносит: „Ну, что ж,

Дюки... Сыграй-ка тот припев, что ты придумал вчера". С полчаса он пытается что-то сделать с вчерашним припевом, а затем направляется к холодильнику. Я иду за ним следом, опасаясь, как бы перерыв не затянулся надолго. И вот мы стоим на кухне, жуем сыр с маринованными огурцами. Айра явно доволен тем, как хитро удалось ему ускользнуть, а я спешу сделать вид, что тоже страшно доволен этим. Еще один тяжелый вздох, еще одно „однако", и мы снова возвращаемся к роялю. В два или три часа дня Айра убирает со стола свои орудия производства и, обращаясь к Ли, победно возвещает о том, „что написал еще четыре строчки припева".

И только в одном, пожалуй, Джордж и Айра совпадали полностью: и тот и другой неустанно стремились достичь в своем деле настоящего мастерства. С того дня, как Айра начал писать стихи и тексты песен, он искал любую возможность совершенствовать технику стихосложения и творческий процесс в целом, что помогло бы ему продвинуться на пути к своей цели. Он изучал формы и приемы рифмовки, прочитывая все, что только было написано на эту тему. Проникновение в тончайшие оттенки значений слова и его синонимов, как, впрочем, и изучение этимологии слов, стало буквально смыслом его жизни. Широко и умело пользуясь всем имеющимся арсеналом средств, Айра достиг мастерства настоящего ученого.

Он с завидной добросовестностью проштудировал всю свою огромную библиотеку справочной литературы. Он много размышлял над проблемами своего ремесла и считал, что песенный текст является важной и сложной поэтической формой, требующей от автора больших творческих усилий. В те годы, когда Айра начал писать тексты своих первых песен, песенная лирика в большинстве своем представляла собой жуткую смесь плохой просодии, языковых клише, сентиментальности, избитых рифм и невнятного ритма — и все это, вместе взятое, сочеталось с невнятицей общего смысла, достойной опусов посредственного ученика средней школы. Конечно, были и исключения. Например, П. Дж. Вудхаус, чьи тексты для песен Джерома Керна, для изысканных шоу театра „Принсис" были полны искреннего чувства и свежести, резко выделявших их из ряда жалких излияний большинства „творений" Тин-Пэн-Элли. Исключениями из общей массы серых и посредственных стихов были также некоторые из текстов Ирвинга Берлина. Кроме этих двух авторов и, может быть, нескольких других имен, в песенных текстах вплоть до 1920 года характера, индивидуальности, свежего дыхания жизни было не больше, чем в портновском манекене. Но это вполне устраивало популярных композиторов того времени: эти манекены разных форм и размеров были очень удобны для изготовления „нарядов" из тканей их шаблонных, трафаретных мелодий.

Однако для молодых авторов, таких, как Лоренц Харт (который в соавторстве с композитором Ричардом Роджерсом вскоре достиг высот славы) и Айра Гершвин, — талантливых поэтов, изучавших технику, приемы стихосложения, — работа над текстами открывала неограниченные возможности для поиска сложной формы, проявления ос-

троумия, богатства и благородства чувств, обаяния собственной личности.

Женские, внутренние, ассонансные рифмы; сложный ритмический узор, необычные обороты и фигуры речи, сияющие, словно монета новой чеканки; необычная по своей широте тематика, ставшая возможной благодаря прекрасно подобранной библиотеке, в которую входили книги по многим вопросам; перевертыши и слова-гибриды – все это и многое другое стало для Айры Гершвина предметом пристального изучения и освоения по мере того, как он все серьезнее задумывался над тем, какими должны быть по-настоящему хорошие тексты.

Айра „обеспечивал" Джорджа стихами в течение более чем тринадцати лет. Его вклад в успех лучших песен и мюзиклов Джорджа, как и его роль в становлении Джорджа как работающего для театра композитора, невозможно переоценить. Айра непрерывно поставлял Джорджу идеи их будущих песен, воспламенявших воображение композитора. Представление Айры о музыкальной комедии как о динамичном и очень образном жанре стало животворной силой, открывшей перед Джорджем новые пути в его работе для театра. И никто не ценил талант Айры так высоко, как Джордж, который прекрасно знал, что в те редкие случаи, когда он работал в соавторстве с кем-нибудь другим, он сочинял лишь очень среднюю музыку.

Как известно, мелодия обычно предшествует стихам, хотя, как рассказывает Айра, иногда слова и музыка писались практически одновременно. Оба работали бок о бок, сидя в одной комнате, и песня рождалась, „вызванная к жизни иногда лишь одним будущим названием, иногда обрывком мелодии; возникали фраза за фразой, строфа за строфой". Но как бы они ни работали – вместе или порознь, – была ли мелодия полностью написана прежде, чем Айра начинал придумывать стихи, или же сочинение слов и музыки шло попеременно – идеи новых песен, которые приходили Айре в голову, броские названия, необычное для этого жанра использование разговорных слов и выражений, оригинальные лексические и ритмические построения – все это были те искры, от которых воспламенялась горючая смесь музыкального воображения Джорджа.

Прием аллитерации в строке „делай, делай, делай так, как ты делал, делал, делал тогда, бэби" ("do, do, do, what you done, done, done before, baby"), придуманный Айрой еще до того, как был написан весь текст, так естественно подсказывает подвижный, подпрыгивающий мотив, что как только Айра принес ему эту первую соблазнительную стихотворную строчку, Джордж сходу написал мелодию песни „О, Кей!". Джордж стимулировал также поиски Айры в области словесных трюков в силлабизмах и трансформациях отдельных слов. <...> Со свойственными ему стремлением всегда держаться в тени и скромностью Айра восхищался гением Джорджа, считая целиком его заслугой то, как мгновенно возникала мелодия, подсказанная одним лишь заголовком, одной строчкой или просто общей идеей. „Джордж, – писал он, – мог быть так же оригинален и так же прекрасно чувствовать слово, когда он писал музыку уже на готовый текст ...как и тогда, когда сочинял музыку, слова для которой должны были быть написаны позже.

Независимо от того, как именно происходил этот процесс, то, что в конце концов получалось, звучало так естественно, что вряд ли кто из слушателей... мог сказать, что же все-таки было сначала: слова или музыка". И еще: „Мне достаточно было сказать: „Джордж, а что если написать ирландский стих?", и он мгновенно чувствовал всю силу тоски и одиночества, которые я хотел вложить в будущий текст. Какое бы настроение я ни хотел передать, благодаря своей интуиции и изобретательности он как бы фокусировал мое смутное, неясное музыкальное видение". Без сомнения, все было именно так, и в этом еще одно подтверждение тому, что Джордж Гершвин был уникален и неподражаем. Но правда и то, что в этом взаимном процессе обмена идеями, в этой своеобразной близости между композитором и поэтом, возникающей только в результате долгого общения двоих, роль Айры была далеко не последней.

Особенно напряженно они работали, когда контракт был подписан и конечный срок установлен. Они тщательно обсуждали будущий мюзикл: как будут монтироваться песни и другие музыкальные номера, в каком стиле и в какой манере каждый из них будет сделан. У Айры всегда было множество идей, у Джорджа – контрпредложений. Но как только идея была найдена, Джордж приступал к работе. Айра, имевший прекрасный музыкальный слух и феноменальную память, способную удержать целые музыкальные фразы, мгновенно запоминал мелодию. Затем он начинал сочинять на эту мелодию слова, стремясь к тому, чтобы каждый акцент стихотворной фразы точно совпадал с акцентом фразы музыкальной, а размер и ритм послушно следовали за мелодией.

В работе Айра настолько дотошен и тщателен, что друзья и коллеги часто называют его „ювелиром". Он работает медленно и редко бывает удовлетворен результатами своего труда. Он часами бьется над строкой в поисках свежей, необычной рифмы, а потом еще несколько часов все это переделывает. Когда строка, с его точки зрения, наконец получается во всех отношениях безукоризненной, он говорит: „Неплохо. Но если я придумаю что-то лучше, я снова все переделаю". Был случай, когда для телевидения восстанавливался мюзикл Мосса Харта – Айры Гершвина – Курта Вайля „Леди в сумерках" (Lady in the Dark) и режиссеры-постановщики в телеграмме попросили Айру изменить одну рифму в двух строках. В них шла речь о чьей-то любовнице – тема, с точки зрения строгих правил семейной морали, по тем временам весьма щекотливая. Айра потратил на это целый день, перепробовав двадцать вариантов, прежде чем выбрал тот, который устраивал и его и строгого цензора с телевидения.

Он предпочитал писать простые тексты, в которых звучала повседневная разговорная речь, знакомые из повседневного обихода обороты и фразы. Он скорее напишет „Я совсем потерял голову" или „Давай поставим на этом точку" (взятые из разговорной речи), чем станет выражаться витиеватым и часто формализованным и сухим языком оперетт и комических опер, прибегать к сложному, понятному лишь немногим языку поэзии для избранных и экзотике, столь часто встречаемым у Кола Портера и Лоренца Харта. И это при том, что знания, которые хранятся в памяти Айры – этом гигантском банке, хранилище

информации, – по своей обширности ни в чем не уступают их знаниям. Он остается верен себе, не идя ни на какие уступки лишь затем, чтобы выглядеть остроумным, пытается строить комедию на эффекте внутреннего механизма нарастания. Для его стихов характерны те же тонкая сатира и неброский суховатый юмор, столь типичные для его речи, которые „подкрадываются" к слушателю постепенно, а не оглушают его сразу, как ударом молота по голове. На этом своеобразном сочетании юмора и сатиры построены такие песни, как „Бэббит и Бромайд", „Я не спешу", „Могу ли я быть вам полезен?" и рифмованные двустишия из мюзикла „Юнион-сквер":

Долой Стравинского изыски,
Побольше шоу а ля Минский!

Свободней мы вздохнем лишь тогда,
Когда даст дуба заумная белиберда.

Тома Достоевского нам ни к чему,
Борис Томашевский кому? – Никому!

Не нужен Бальзак нам, не нужен Золя,
Чихать нам на тех, кто играет „Ноля".

Долой верхи и их искусство!
А массы? – Чтоб им было пусто![1]

И если его живая и подвижная рифма ни у кого не вызывает сомнения – возьмем, к примеру, ряд его четырехслоговых рифм в припеве песни „Обнимаю тебя", – то виртуозность рифмовки ради самой виртуозности его мало занимает. Он всегда стремится к тому, чтобы рифмы естественно вытекали одна из другой и легко воспринимались на слух:

Не существует ничего – ни неба, ни земли,
Когда с тобою мы одни, с тобою мы одни[1].

Он убежден, что по-настоящему хороший текст должен звучать естественно, быть точным, лаконичным и никогда не отвлекать внимания слушателя от музыки, как, например:

Время сравняет с землей Кордильеры,
И Гибралтар с карты мира сотрет,
Но наша любовь не из камня и глины,
Я знаю, она никогда не умрет.

Или:

Один твой взгляд – и прошлое померкло,
Один твой взгляд – надежды живы вновь,
Один твой взгляд – и мир переменился,
С тобой пришла ко мне любовь[1].

Простота этих строк обманчива: кажется, что ничего не стоит написать так просто. На самом деле они требуют большой работы, „перегонки", очищения от всего лишнего, шлифовки, длительной и напря-

[1] Перевод Л. Киржнер.

женной работы и самого строгого и тщательного редактирования. Например в припеве песни „Я ощущаю ритм" 73 слога, и, как пишет Айра в своей книге, с ними было не так-то просто сладить.

> Больше двух недель убил я на поиск разных вариантов названия и двусложных рифм для трехстиший из коротких двустопных строк. <...> Но какой бы ряд двусложных рифм – и очень хороших рифм – я ни пробовал, результат оставлял желать лучшего; звонкие аллитерации в духе стишков Матушки Гусыни[1], в лучшем случае, делали мелодию просто приятной, вместо того, чтобы подчеркнуть ее смысл. Так ничего и не добившись, я вдруг понял, что нужно отбросить ту схему рифмовки (аааb, сссb), которой я, считая ее здесь необходимой, до сих пор следовал, и попробовать нерифмующиеся строки. Вот так, к примеру: „Иди вперед; / Всегда вперед; / Достигнешь ты; / Своей мечты / Тогда достигнешь ты". Это звучало сильнее, и в итоге получился припев, где было только две рифмы. Казалось бы, что во всем этом такого? Но для меня, обычно опирающегося на рифму, как бы „страхующего" себя ею, это был очень смелый эксперимент.

Наверное, оттого, что Айра относился к тексту песни как к искусству, которое должно обязательно нравиться широкому слушателю (иначе песня не сможет стать „хитом"), он пришел к выводу, что, в отличие от прозы, автор должен время от времени прибегать к литературным клише – неотъемлемой части песенного текста. Он сказал как-то, что если бы он писал прозу, то одна мысль о том, что, описывая какую-нибудь неприятную ситуацию, он вывел бы на бумаге что-то вроде „ну и дела!", заставляет его содрогнуться. „Но эта же строка, когда она звучит в самом начале песни „Давай поставим на этом точку" (Let's Call the Whole Thing Off), мне очень нравится". И поясняет: „Фраза, которая на бумаге выглядит банально и избито, на слух, если она употребляется к месту, воспринимается совсем иначе: от нее веет новизной, она как бы возвращает себе былую свежесть".

На первый взгляд, такой подход выглядит парадоксальным, особенно, если учесть, что это говорит человек, влияние которого на песенную поэзию было столь животворным, человек, который освободил ее от глупой пошлости, банальности и стереотипов. Здесь нужно иметь в виду, что когда Айра Гершвин прибегает к клише, это не значит, что он возвращается к рифмам типа „любовь – кровь" или к выражению своих чувств фразами типа „Я тебя люблю, я тебя люблю, это все, что я сказать хочу". Когда он прибегает к клише, это всегда – сатира. В песне „Слова, слова, слова" (Blah, Blah, Blah) он рифмует „грущу" с „пою", а „люблю" – с „молю", высмеивая всю нелепость текстов сочинителей прошлых лет. А его песня „Поцелуй для Золушки" (A Kiss for Cinderella) из мюзикла „Я пою о тебе!" на самом деле – паро-

[1] Сборник детских стихов, песен, сложившийся в результате многовекового отбора, известный под названием „Матушка Гусыня", без которого немыслимы детские годы английских, шотландских, австралийских и канадских детей. – *Примеч. пер.*

дия на распространенный в начале века тип сентиментальной любовной песни, в которой холостяк „оплакивает" свободную холостяцкую жизнь, меняя ее на брачные узы. Но время от времени Айра внезапно меняет свой лексикон, который, подобно старому платью, обветшал и выцвел, и вместо него подает нам необыкновенно изысканный и глубокий по содержанию текст, таким образом внося в песню элемент неожиданности и другой уровень культуры. Из людей своей профессии Айра Гершвин может считаться одним из самых эрудированных. Его великолепная память хранит огромную информацию по самым разным областям человеческих знаний. Когда однажды известному актеру Луи Калхерну продавец пытался предложить энциклопедию, тот сказал: „Зачем мне энциклопедия? У меня же есть Айра Гершвин!"[1] Несмотря на всю свою образованность и эрудицию, Айра иногда прибегает к помощи разговорных слов и выражений, давая, например, такой заголовок "I Got Rhythm" („Я схватил ритм"). Часто в его стихах можно встретить уже стертые от частого употребления фразы, заимствованные то из названия известного комикса, то из популярного в 20-е годы рекламного заголовка. Иногда он не может отказать себе в удовольствии вставить в свои тексты слэнговые словечки и выражения, которыми буквально пестрят в те годы заметки спортивных журналистов. Некоторые из придуманных им самим слэнговых выражений вошли в словарь "The American Thesaurus of Slang".

С искренним восхищением отозвался о таланте Айры Линкольн Кирстен в театральной программке к спектаклям балетной труппы в 1970 году:

> Остроумие, чувство меры, изобретательность, образность, присущие стихам Айры, способны творить чудеса: покидая театр, мы не просто насвистываем мелодию, – мы поем целиком всю песню.

Далее Кирстен пишет:

> Можно без преувеличения сказать, что он создал новую просодию, нашел новые языковые средства для создания песенной поэзии, которые включают в себя современный слэнг, аллюзии, отзвуки национальных ритмов или повседневной разговорной речи, поданные изящно и непринужденно, без тени фальши, назойливости или неуверенности в себе. Он словно наткнулся на что-то един-

[1] Со свойственной ему скромностью Айра Гершвин пытался убедить меня, что, когда Калхерн произнес эту фразу, он совсем не имел в виду эрудицию Айры. „Вероятно, он имел в виду, – пишет Айра, – что когда затевался какой-нибудь спор и мне звонили, чтобы выяснить имя композитора или автора стихов какой-нибудь песни, или как объяснить фобию, связанную с числом тринадцать, я всегда мог дать точный ответ, пользуясь имеющейся у меня справочной литературой. (Это различные словари, включая 13-томный Оксфордский словарь, 30 томов британского Словаря национальных библиографий (Dictionary of National Biography), 50 томов энциклопедии „Лучшие пьесы" (Best Plays), атласы, альманахи, сборники крылатых выражений и цитат – в общей сложности около 400 томов одной только справочной литературы и более 200 томов поэзии, которую я начал собирать с 18 лет – итого около трех тысяч книг.)" Пусть так! Но я отчетливо помню, как на обеде в доме у Айры и Ли ныне покойный Луи Калхерн признавался мне, что он преклоняется перед богатством и неисчерпаемостью знаний Айры.

ственно верное и точное, идеально соответствующее случаю, способное удивлять и очаровывать, как будто подобрал с земли упавшие с неба золотые монеты. Но такая „находка" не просто счастливая случайность, она — искусство, а Айра — поэт, стихи которого мгновенно врезаются в память.

С высот, которые он в течение многих лет по праву занимал как поэт-песенник, Айра Гершвин пытается взглянуть на мир людей его профессии, на свое ремесло и приходит к некоторым очень важным выводам, которые выражает просто и ясно:

> Мало только любить музыку, чувствовать рифму, обладать фантазией и чувством юмора, иметь хороший глаз, чуткое ухо, которые видят и слышат строй, сбалансированность предложения и произнесенной вслух фразы; мало обладать способностью вообразить себя исполнителем, который пытается сделать все, чтобы песня имела успех. Все это, вместе взятое, требует еще четырех или пяти лет тесной совместной работы с хорошими композиторами. Только тогда можно стать настоящим поэтом-песенником. Я могу ошибаться, когда говорю о том, сколько на это нужно времени, — безусловно, есть и такие, которые с самого начала прекрасно знают свое дело, — но и время, и экспериментирование, и опыт помогают.

А в своем „Послесловии" к книге он подводит итог размышлениям:

> Написать „хит" может любой, и подтверждение тому — великое множество „авторов одной песни"... Но искусство создания песенных текстов может постичь далеко не каждый. Нужно всегда помнить, что если ты пишешь и тебя знают, но ты не У.С. Гилберт, ты все-таки обязан писать грамотно и добросовестно; что даже если текст звучит как экспромт, то это только благодаря кропотливой работе и опыту, которые в него вложены... Может показаться странным, что я заканчиваю свою книгу определением, да еще и не своим собственным. Вряд ли уважаемые джентльмены — авторы словарной статьи ПЕСНЯ в энциклопедии „Британника" имели в виду эстрадную песню и песню из мюзикла. Однако я не вижу лучшего способа подвести итог всему сказанному в моей книге, чем процитировать здесь первые строки этой статьи:
>
> „ПЕСНЯ — это сплав слов и музыки, сплав двух искусств, эмоционально воздействующих друг на друга и рождающих третье. Их взаимодействие и гармоническое сочетание — вот тот вопрос, который в каждой новой песне нужно решать заново".

НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

В трех мюзиклах, написанных Гершвином между 1928 и 1929 годами, – всего несколько песен, которые заслуживают особого разговора. Поэтому не станем на них останавливаться слишком подробно. Премьера музыкального спектакля „Розали" (Rosalie) с Мерилин Миллер в главной роли состоялась 10 января 1928 года. Она играла роль принцессы вымышленного королевства, в которую влюбляется американский лейтенант из Уэст-Пойнта. „Розали" – первый из двух мюзиклов, написанных Гершвином для Флоренца Зигфелда[1]. Первоначально Зигфелд заказал его Зигмунду Ромбергу и хотел, чтобы партитура была готова уже через три недели. Ромберг, работавший в тот момент над мюзиклом „Молодая Луна" (New Moon), сказал, что он вряд ли успеет к назначенному сроку, и предложил в качестве соавтора Гершвина. Вдвоем они закончили работу точно в срок, при этом восемь номеров написал Ромберг и семь – Гершвин. Увидев имена Ромберга и Гершвина рядом, Александр Вулкотт не мог удержаться от соблазна сделать предположение, что „вскоре мы прочитаем роман, написанный Харолдом Беллом Райтом[2] и Эрнестом Хемингуэем". Однако нельзя не признать, что в „Розали" более убедительно выглядел как раз „Харолд Белл Райт", а не „Эрнест Хемингуэй". Наиболее удачной в этом мюзикле оказалась песня Гершвина „Как долго длиться так могло?", но она была написана не для „Розали", а для мюзикла „Прелестная мордашка", в который она в свое время не вошла. Из новых номеров более или менее удачными оказались лишь песни „Признайся!" (Say So!), „О, радость! О, счастье!" (Oh Gee! Oh Joy!) и „Каждый знает, что я влюблена" (Everybody Knows I Love Somebody) (она не звучала в день премьеры, но блестяще была исполнена Джеком Донахью, исполнявшим главную мужскую роль). Тексты песен Гершвина написали Айра Гершвин и П.Дж. Вудхаус.

После успешно прошедшей премьеры „Розали" Зигфелд предложил Гершвинам новую идею: сделать музыкальный вариант пьесы Мак-Гуайра „Восток – это Запад". С Фей Бейнтер в главной роли она имела бешеный успех на Бродвее с 1918 по 1920 год. Зигфелд хотел, чтобы главную роль исполняла Мерилин Миллер, а постановку осуществляли Кларк и Мак-Каллох. Эта идея необычайно захватила обоих братьев. „Восток – это Запад" представляла собой сентиментальную пьесу, в которой музыка могла легко вписаться в сценическое действие и в контекст в целом. Разворачивающееся на экзотическом фоне действие, сложные характеры и сентиментальная любовная история – все это вдохновило братьев на новый подход к материалу и вызвало к жизни

[1] Флоренц Зигфелд (1869–1932) считается основоположником современной американской комедии. – *Примеч. пер.*

[2] Райт Белл Харолд (1872–1944) – второстепенный американский писатель. – *Примеч. пер.*

множество свежих идей. Не подписывая контракта, Гершвин приступил к работе. Была готова уже половина всей партитуры, когда Зигфелд, с характерными для него переменчивостью и непредсказуемостью, внезапно заинтересовался пьесой Дж. П. Мак-Эвоя „Девушка из шоу". Зигфелд заявил Гершвину, что „Восток — это Запад" может пока подождать, и предложил ему начать писать музыку к „Девушке из шоу". Но к тому времени, как она сошла со сцены, Зигфелд совсем потерял интерес к своему первоначальному замыслу.

Что же касается Гершвина, то труд, потраченный им на наполовину законченную партитуру мюзикла „Восток — это Запад", не пропал даром. Из этой неоконченной партитуры, к примеру, пришла одна из самых лучших его баллад „Обнимаю тебя", впоследствии с успехом использованная в следующем мюзикле, а также песня „Госпожа луны" (Lady of the Moon), к мелодии которой Айра Гершвин написал новые слова, а затем под названием „Слова, слова, слова" (Blah, Blah, Blah) она вошла в фильм; и, наконец, „В саду у мандарина" (In the Mandarin's Orchid Garden) — единственная песня Гершвина, не предназначенная для эстрады. Она задумывалась как музыка для балета, но когда стало ясно, что мюзиклу „Восток — это Запад" вряд ли суждено осуществиться, он опубликовал ее отдельно. Утонченность, присущая этой песне, и изысканность под стать изысканности японской гравюры когда-нибудь еще будут оценены по достоинству, и она займет свое место в песенном репертуаре. Впервые эту песню на одном из концертов в чикагском театре „Блэкстоун" 10 ноября 1929 года исполнила Элеонора Марум.

Мюзикл „Девушка из шоу" еще только планировали к постановке, „Восток — это Запад", похоже, из категории временно отложенных перешел в категорию отложенных навсегда, а Гершвин уже обратился к новому мюзиклу, контракт на который он заключил с Аароисом и Фридли. Главную роль в нем должна была исполнять Гертруда Лоренс. Поставленный 8 ноября 1928 года, он назывался „Искательница сокровищ" (Treasure Girl) и представлял собой довольно пустую пьеску о сокровищах в сто тысяч долларов, которые зарыл Мортимер Граймз где-то на территории своего поместья во время пиратской пирушки. Но кто смел, тот и съел. Энн ищет этот клад, а вместе с ним и благосклонности некоего Нейла, который, в свою очередь, добивается любви Энн. В конце концов она находит то, что искала, и получает и его и сокровища. Но ни Гертруде Лоренс в роли Энн, ни Клифтону Уэббу, ее партнеру, не удалось придать сюжету хотя бы видимость правдоподобия и хоть как-то скрасить безнадежно скучный сюжет. И после 68 спектаклей „Искательница сокровищ" была снята с репертуара, но оставила после себя несколько восхитительных песен. Самая великолепная из них „Ты свел меня с ума" (I've Got a Crush on You). Клифтон Уэбб и Мэри Хей исполняли ее в зажигательном, быстром темпе. Может быть, поэтому сначала песня прошла незамеченной и не вызвала особого интереса у слушателей. Но вскоре певица Ли Уайли выпустила диск, где была и „Ты свел меня с ума", исполненная в стиле медленной сентиментальной баллады (кстати, это была первая запись песни на пластинку). В такой балладной трактовке песня вошла в мюзикл „Пусть грянет оркестр" и стала одной из самых „гершвиновских" песен. Кроме

песни „Ты свел меня с ума" (исполненной, к сожалению, не в том темпе и не в том стиле), в мюзикле „Искательница сокровищ" было еще несколько: „О, как мило" (Oh, So Nice) – удачная попытка перенести ощущение времени венского вальса в эпоху фокстрота; „Я чувствую, что падаю" (Feeling I'm Falling) и мягкий блюз „Где же он?" (Where's the Boy?), до сих пор не завоевавший той популярности, которой заслуживает.

Премьера мюзикла „Девушка из шоу" состоялась 2 июля 1929 года. После этого Гершвин продолжал работать с Зигфелдом, а также с Руби Килером, Клейтоном, Джексоном и Дюранте, Гарриет Хоктором и Дюком Эллингтоном. Либретто „Девушки из шоу" было написано как сокращенный вариант развлекательного романа Дж. П. Мак-Эвоя, сделанный Антони Мак-Гуайром. В нем рассказывалась история любви Дикси Дуган с момента ее прихода к Зигфелду до ее „звездного" триумфа в „Фоллиз"[1]. Зигфелд, обычно излучающий блеск и великолепие со щедростью восточного владыки, на сей раз превратил остроумное динамичное повествование в утомительное и нудное зрелище. Сложные балетные номера на музыку „Американца в Париже" исполняли Гарриет Хоктор и танцовщицы Альбертины Раш, по словам Джона Мейсона Брауна, „украсившие весь спектакль". Джимми Дюрант, прекрасно сыгравший роль реквизитора, исполнил несколько песен, которые в свое время звучали в его исполнении в ночных клубах и завоевали тогда большую популярность: „Итак, я..." (So I Ups to Him), „Я могу обойтись без Бродвея" (I Can Do without Broadway) и „Кто окажется рядом с тобой, когда я буду далеко" (Who Will Be with You When I'm Far Away) (их авторами были, естественно, не Гершвины). Великолепный гершвиновский блюз „Сентиментальное настроение" (Feeling Sentimental), окрашенный грустью и меланхолией, к сожалению, был снят накануне премьеры. Руби Килер и Дикси Дуган пели и танцевали под пленяющие ритмы „Лизы" (Liza), а Эл Джолсон, муж Руби (тайком от жены прилетевший из Голливуда, чтобы присутствовать на премьере) поднялся со своего места и, эффектно спускаясь по ступенькам между рядами в зрительный зал, запел вместе с женой. В течение нескольких дней это было приятным сюрпризом как для зрителей, так и для самих организаторов шоу, – незапланированным, неожиданным и бесплатным. „Лиза" всегда была одной из самых любимых песен Гершвина. Он часто исполнял ее друзьям, на ходу импровизируя. Нельзя не сказать еще о двух песнях, написанных Джорджем и Айрой: „Вот ты какая!" (So Are You!), в которой нужный эффект достигается благодаря ладовой переменности, и другой – изысканной „Делай то, что делаешь!" (Do What You Do!).

Тексты песен к „Девушке из шоу" и к „Розали" Айра писал вместе с Гусом Каном. После шумного успеха мюзикла „Веселая пирушка" (Whoopee) с Эдди Кантором в главной роли Зигфелд обещал Кану заказ на новый мюзикл. Нужно было сдержать свое обещание,

---

[1] „Зигфелд Фоллиз" – название музыкального шоу-ревю, впервые поставленного на американской сцене в 1907 году профессором Флоренцем Зигфелдом. – *Примеч. пер.*

к тому же в тот момент другого шоу у Зигфелда для Кана не было, и он уговорил Айру принять Кана в соавторы „Девушки из шоу". Айра с готовностью согласился, тем более что работу необходимо было закончить в короткий срок. Айра Гершвин и Гус Кан написали тексты для 27 номеров, из которых в шоу вошла лишь половина.

Но „Девушке из шоу" не удалось привлечь к себе внимание публики. Айра Гершвин сказал как-то, что хорошие песни сами по себе еще не делают хорошим все шоу. „Девушка из шоу" стала одной из самых больших неудач Зигфелда и единственной из его постановок, билеты на которую продавались с большой скидкой. Так закончилось сотрудничество Гершвина с легендарным продюсером. Что и говорить, довольно грустный финал. В результате Зигфелд понес большие потери на бирже и отказался выплатить Гершвину гонорар. Джордж вынужден был пригрозить ему судом.

Все это время, сочиняя музыку к музыкальным комедиям, Гершвин шел проторенной дорогой. Он охотно принял и манипулировал традиционными для этого жанра формулами и клише. Его мюзиклы, как и большинство мюзиклов того времени, больше развлекали, чем служили пищей для ума. Либретто музыкальной комедии было лишь удобным предлогом, чтобы показать новые песни и танцевальные номера в обрамлении смешных и сентиментальных реприз; собственный четкий сюжет здесь был вовсе не обязателен. Последовательность музыкальных номеров, как и отдельные номера, вставлялись в действие произвольно и никак не были привязаны к тексту: они должны были развлекать... и еще раз развлекать – только этим оправдывалось их существование в контексте всего спектакля. Никто не ждал от музыкальной комедии важной глобальной идеи или ее необычного воплощения.

В мюзиклах „Пусть грянет оркестр" и „Восток – это Запад" Джордж и Айра надеялись открыть новые пути развития жанра, но ни в том, ни в другом случае их попытки не увенчались успехом. Однако надеждам поднять мюзикл на иной, более высокий уровень, придать ему другой масштаб суждено было воскреснуть вновь, когда однажды Эдгар Селуин сказал, что готов еще раз попытаться поставить на Бродвее мюзикл „Пусть грянет оркестр", но с одним условием – его нужно существенно переработать.

История этого мюзикла такова. Когда-то Джордж С. Кауфман задумал поставить на сцене что-то совершенно не похожее на то, что он ставил раньше. Так появилась идея этого спектакля. Работая над текстом, он рассчитывал, что публика сможет по достоинству оценить и понять пьесу, где вместо традиционных номеров с „герлс", расхожего ассортимента номеров и вымученного, плоского юмора может зло и иронично заявить о своем отношении к вопросу о войне – теме, совершенно необычной для Бродвея конца 20-х годов. Но провал, который потерпел этот спектакль в Лонг-Бранче и Филадельфии в 1927 году, показал, что расчет Кауфмана не оправдался. Публика была явно не готова к тому, чтобы воспринять всю остроту и глубину этой вещи, не поняла сатиры на прочно укоренившиеся в сознании американцев представления. Сам Кауфман безоговорочно принял гилбертовский мир абсурда,

в котором нелепое выглядит нормальным и привычным, становится повседневной реальностью, а за фасадом кажущейся нелепицы и бессмыслицы скрываются ответы на серьезные и острые вопросы.

Предлагая еще раз попытаться поставить на Бродвее „Пусть грянет оркестр", Эдгар Селуин хотел переделать сценарий так, чтобы он пришелся по вкусу самой широкой аудитории и в первую очередь любителям этого жанра, а не поклонникам таланта Гилберта и Салливена. Переделать сценарий было поручено Лорри Рискинду. Самое главное изменение в сюжете заключалось в том, чтобы война со Швейцарией происходила не наяву, как это было в первом варианте мюзикла, а во сне, который видит Флетчер, — ведь публика готова принять все, что происходит во сне. В первом варианте Флетчер производит сыр, во втором — шоколад. Имеющие политическую окраску резкие высказывания о войне, пацифизме, международной дипломатии, жестокости большого бизнеса были или вообще опущены, выброшены из нового текста, или произносились шепотом. По мере того как постепенно менялся весь характер текста, был сделан больший, чем прежде, акцент на доступном и понятном всем юморе, герлс, танцах, песенных номерах. Половина всей партитуры, написанная Гершвинами для первого варианта мюзикла, в том числе и вставленная сюда песня „Любимый мой", в новый вариант спектакля не вошла, как и многие новые номера, написанные специально для переделанных эпизодов. Полностью поменялся и актерский состав. Однако, несмотря на все уступки, сделанные из коммерческих соображений, новый вариант мюзикла „Пусть грянет оркестр" все-таки поколебал существовавшие устои и традиции этого жанра. Даже в своем коммерческом варианте он открыл новые пути развития жанра американской музыкальной комедии, одним из первых придав ей ярко выраженную политическую окраску. Тема войны по-прежнему оставалась главной в спектакле, побочные эпизоды по-прежнему высмеивали филистерство, большой бизнес, международные отношения, тайную и открытую дипломатию, систему подписания международных договоров и пр.

Хорас Дж. Флетчер недоволен политикой администрации Вашингтона, округ Колумбия, потому что она отказалась повысить пошлину на швейцарский шоколад. Успокоительное, прописанное ему врачом, действует как снотворное. Флетчер засыпает и видит сон. Ему снится, что он — главнокомандующий американской армии, которая объявляет войну Швейцарии из-за пресловутого шоколада. Становится известно, что секретным паролем к наступлению в армии противника служит йодль[1], и американской армии удается окружить и разгромить врага. Флетчер становится национальным героем, но его триумф длится недолго. Американские газеты раскрывают неприглядную деталь: Флетчер готовит свой шоколад на молоке второго сорта. Нация в шоке.

14 января 1930 года труппа с новым составом актеров во главе с Кларком и Мак-Калоу, значительно усилившими актерские силы, достигла, наконец, своей заветной цели — Бродвея. (В день премьеры оркестром дирижировал Гершвин.) Публика и критики были единодуш-

[1] Манера пения альпийских горцев. — *Примеч. пер.*

ны в своем восторге. С неподдельным изумлением Уильям Болито, блестящий фельетонист нью-йоркской „Уорлд", писал: „Это не что иное, как... едкая сатира на войну, временами переходящая в открытую пропаганду, которую поют и танцуют под гром оваций".

Неортодоксальность либретто потребовала новых выразительных средств. Привычный для слушателя музыкальный язык был здесь абсолютно неприемлем. Все это, а также блестящий текст, сочиненный Айрой, заставили Джорджа с особым вниманием отнестись к требованиям, предъявляемым его музыке театром. Выразительные возможности его музыкальных сочинений с большим умением использовались теперь для того, чтобы выделить сатирический элемент, усилить юмористические эпизоды или перевести нюансы характеров героев или происходящего на сцене на язык музыки. Ряд нисходящих аккордов в расплывчатой тональности в песне „Как я вам нравлюсь?" (How About a Boy Like Me?) совершенно справедливо заставляет слушателя предположить, что *он* скорее всего не то, что нам нужно. Пустой нисходящий пассаж разоблачает лживость Флетчера при первом же его появлении на сцене. Джазовый пассаж в ускоренном темпе для трубы рисует образ американца в песне „Типичный американец" (A Typical Self-Made American). Резкие „прокофьевские" диссонансы и интервальная структура во „Вступлении швейцарской армии" (Entrance of the Swiss Army) безжалостно разоблачают ее фальшивую суть. Скачущие и меняющиеся ритмы подчеркивают иронический подтекст в „Если я стану президентом" (If I Become the President). Эти и другие тонкие штрихи и нюансы партитуры свидетельствуют о новых возможностях Гершвина в музыкальном изображении без скидок на музыкальную комедию.

Партитура этого мюзикла была опубликована полностью – за все время это был второй случай. Она отличается не только богатством деталей – в ней ярко выделяется целый ряд песен. Прежде всего заглавная песня не оставляет камня на камне от помпезности и напыщенности военных чинов. Гершвин забраковал четыре разные мелодии, прежде чем нашел наконец ту, которая удовлетворяла его требованиям. Еще одна песня – „Скоро" (Soon) с ее минорной мечтательностью и томностью, одна из красивейших гершвиновских баллад, – появилась из восьмитактовой мелодии первого действия первоначального варианта „Пусть грянет оркестр". Так же хороши полная легких и веселых острот „Типичный американец" и „Неофициальный представитель" (The Unofficial Spokesman); или чарующая „Я без ума от тебя", написанная Гершвином для „Искательницы сокровищ", но прозвучавшая в этом мюзикле только на пробных прогонах в загородных театрах. Такие пассажи, как сопровождающая спектакль музыкальная тема сна и развернутый финал первого действия, в котором в сжатой форме вновь звучат все текстовые и музыкальные темы, свидетельствуют о новых возможностях, о масштабности музыкального мышления Гершвина в его работе над музыкой для театра.

И вне театра Гершвин продолжает работать в новых направлениях. 26 августа 1929 года он появился в новой для себя роли – как дири-

жер симфонического оркестра. Это произошло на летнем концерте на стадионе „Льюисон" в Нью-Йорке. Впервые он выступал там 27 июля 1927 года, солируя как пианист в „Рапсодии в голубых тонах" и Концерте фа мажор с оркестром под управлением Виллема ван Хоогстратена. Спустя два года Гершвин сменил рояль на дирижерский пульт, когда дирижировал во время исполнения своей сюиты „Американец в Париже". Остальной программой дирижировал Хоогстратен. Рассказывая о дебюте Гершвина-дирижера, критик „Нью-Йорк Таймс" писал: „Он едва сдерживал свое воодушевление... [и] продемонстрировал великолепное чувство ритма".

Перед тем как появиться перед публикой в качестве дирижера, Гершвин прошел небольшой курс дирижирования у своего бывшего педагога Киленьи, который преподал ему основы дирижерской техники и дал попробовать продирижировать сюитой дома. Концерт на стадионе „Льюисон" собрал более пятнадцати тысяч зрителей, и все они стали свидетелями того, что со своей ролью он справился прекрасно: исполнение было чистым и вдохновенным, ритм ясным и четким, и все свидетельствовало о том, что он способен сам вести за собой оркестр, а не подчиняться ему. Учитывая тот факт, что это был его первый опыт, Гершвин остался доволен собой.

В последующие несколько месяцев ему представилась еще одна возможность обогатить свой опыт дирижера. 10 ноября 1929 года его пригласили дирижировать Манхэттенским симфоническим оркестром. Это было его первое выступление в закрытом зале. И вновь он дирижировал сюитой „Американец в Париже", а постоянный дирижер оркестра Генри Хадли всей остальной программой. Впервые Гершвин дирижировал оркестром во время премьеры мюзикла „Пусть грянет оркестр", которая состоялась 25 декабря в Шуберт Тиэтр в Бостоне. После этого он все чаще и чаще появлялся перед публикой с дирижерской палочкой в руках и нередко дирижировал симфоническими оркестрами или оркестрами радио, а также премьерами многих своих мюзиклов.

Новые контакты открыли перед ним широкие перспективы. В 1929 году музыкальное издательство Саймона и Шустера убедило Гершвина записать некоторые его импровизации и вариации, единственными слушателями которых столько лет были лишь близкие друзья. Между 1931 и 1932 годами он сделал переложения восемнадцати песен, где, по его словам, он удовлетворил „страстное стремление к усложнению и многообразию, испытываемое каждым композитором, когда он вновь и вновь работает с тем же самым материалом". Эти переложения были опубликованы вместе с оригинальными вариантами нот в „Сборнике песен Джорджа Гершвина" (George Gershwin's Song Book) в 1932 году[1]. Этот сборник переиздан в 1941 году с изменениями, а переложения записаны в исполнении Леонида Хамбро для фирмы грамзаписи Уолден Рекордс.

Но еще более честолюбивые планы не давали покоя воображению Джорджа. У него возник замысел написать оперу. Эта идея занимала

[1] В подарочном издании этой книги как приложение наконец напечатан текст песни „Миша, Яша, Тоша, Саша" (я упоминал о ней в одной из предыдущих глав).

его задолго до 1929 года, когда он искал какое-нибудь подходящее либретто. Самая первая идея – отыскать пьесу о нью-йоркском Вавилоне, но он не мог найти ничего подходящего. Выбор пал на пьесу С. Анского „Диббук"[1]. Эта пьеса, написанная на идиш, разворачивается на фоне ветхозаветного уклада польской семьи, с характерными для него мистикой, фольклором и суевериями. 11 октября 1929 года он писал Айзеку Голдбергу о своих планах: „Я разговаривал... о своей идее с Отто Каном, и он очень хотел, чтобы я писал эту оперу. Думаю, что из этого что-то должно получиться". Еще не закончился месяц, а известие о том, что Гершвин пишет оперу „Диббук", просочилось на центральную полосу „Морнинг Геральд" и (как сообщал Голдбергу Гершвин) „наделало много шуму". Другие газеты обыграли эту новость, поместив на своих полосах крупные заголовки. Нью-йоркская „Уорлд" озаглавила свою заметку так: „ГЕРШВИН ОТКЛАДЫВАЕТ ДЖАЗ, ЧТОБЫ ВЗЯТЬСЯ ЗА ОПЕРУ".

Ассоциация Метрополитэн-Опера была явно заинтересована, как и писал об этом Гершвин Голдбергу: „Договоренность... как мне кажется, уже есть". Теперь он начал записывать идеи мелодий для арий и танцев, некоторые из которых были проникнуты религиозной истовостью и хассидской[2] одержимостью, другие не имели ярко выраженного древнееврейского происхождения. Он говорил о том, что собирается поехать в Польшу, дабы своими глазами увидеть страну, где разворачиваются события оперы. У него накопилась уйма разрозненных идей, когда из Италии вдруг пришла телеграмма о том, что получить права на создание оперы не представляется возможным, так как они уже отданы итальянскому композитору Лодовико Роча.

Однако в голове Гершвина медленно начала созревать другая идея. Однажды ночью (было это в 1926 году), не в силах заснуть, он взял со стола книгу. Это был недавно опубликованный роман Дю-Боза Хейуарда „Порги". Книга захватила его настолько, что он читал ее всю ночь. Несмотря на то, что было четыре часа утра, он вскочил с кровати и сел писать письмо автору романа о своем желании написать на сюжет книги оперу. Хейуард ответил, что ему нравится эта идея и что он будет рад обсудить ее с Гершвином, как только вернется из Южной Каролины. Вскоре после этого Хейуарды провели небольшой отпуск в Атлантик-Сити в штате Нью-Джерси, куда к ним из Нью-Йорка приехал Гершвин. Гуляя вдоль пляжа, они обсуждали роман и пришли к выводу, что в нем есть основа для мощной народной оперы. Но оба решили на какое-то время отложить работу. В это время Хейуард вместе с женой перерабатывал роман в пьесу для постановки ее Театральной Гильдией. Гершвин также был в это время занят. Их грандиозный план должен был пока подождать. Однако идея создания оперы „Порги" никогда не покидала его.

[1] Диббук – беспокойный, проникающий в души, обычно злокозненный дух из еврейского фольклора. – *Примеч. пер.*

[1] Хассиды – последователи хассидизма – религиозно-мистического течения в иудаизме, возникшего в первой половине XVIII века среди европейского населения. Характерны религиозный фанатизм, вера в чудеса, почитание праведников. – *Примеч. пер.*

Другой контракт не замедлил принести результаты. В 1929 году он подписал ангажемент на написание музыки к фильму студии „20 век – Фокс", который принес ему семьдесят тысяч долларов. (Айра получил тридцать тысяч за тексты.) Экран в это время только что обрел голос. Этот важнейший переворот в киноиндустрии повлек за собой новую ориентацию с основным упором как на звук, так и на зрелищность. Голливуд требовал мюзиклов и еще раз мюзиклов. Чтобы удовлетворить эту потребность, в поисках ведущих композиторов был „прочесан" весь Бродвей. Одним из первых в Голливуд пригласили Гершвина. В своем интервью он сказал: „Я собираюсь работать для звукового кино с тем же чувством, что и любой непрофессионал, потому что знаю о нем очень мало. А так как у меня в этом совершенно нет опыта, я приступаю к работе с большой неуверенностью".

5 ноября 1930 года, через три дня после бракосочетания их сестры Фрэнсис с Леопольдом Годовским-младшим, Джордж и Айра Гершвины, жена Айры Ли отправились поездом на Тихоокеанское побережье. Поезд был забит „звездами" Бродвея и Голливуда. Это обстоятельство вызвало нескончаемый поток вечеринок во время путешествия. В столице кинобизнеса трое Гершвинов сняли дом на Чеви-Чейз-драйв, 1027, в Беверли-Хиллз, который прежде занимала Гарбо. В нем они жили несколько месяцев. Часть времени Джордж и Айра работали на территории, принадлежащей студии Фокс в доме, где раньше работали де Силва, Браун и Хендерсон; основное время они работали дома.

Фильм, к которому им предстояло написать музыку и песни, назывался „Восхитительная" (Delicious). Роль эмигрантки из Шотландии в нем играла Джанет Гейнор, а Чарлз Фаррелл исполнял роль богатого игрока в водное поло из Лонг-Айленда. Они встречаются на корабле, плывущем в Нью-Йорк, и влюбляются друг в друга. Несмотря на разницу в социальном положении и многочисленные трудности и недоразумения, они не могут жить друг без друга. На написание партитуры Гершвину понадобилось семь недель; в фильм вошло около шести мелодий (мелодия одной из них „Слова, слова, слова" пришла из неудавшейся бродвейской оперетты „Восток – это Запад"). Гершвин написал также сопровождение к эпизодам сна для голоса и оркестра и шестиминутную оркестровую секвенцию для оркестра, иллюстрирующую звуки и шум города, пронизанного ритмом клепального молота. Незадолго до того, как Гершвины покинули Голливуд и отправились в Нью-Йорк, глава студии „Фокс" попросил Джорджа найти певца, с которым он мог бы записать все песни из фильма с его собственным сопровождением на фортепиано. Выбор Джорджа пал на никому не известного Бинга Кросби, певца из оркестра Пола Уайтмена. Однажды во время дневной репетиции они записали сразу все песни, за что студия заплатила Кросби пятьдесят долларов. Много лет спустя (в 1945 году), когда Айра Гершвин работал для фильма Уильяма Перлберга „Куда нам идти?", Айра случайно упомянул в разговоре с Перлбергом об этих номерах из „Восхитительной", которые были записаны Кросби и Джорджем Гершвином. Но тщательные и скрупулезные поиски в архивах студии „Фокс" не увенчались успехом.

Однако Гершвины не только работали, но и отдыхали. Джордж

и Айра играли в гольф на „Ранчо для игры в гольф". Джордж ходил играть чаще, чем Айра, предпочитавший проводить все свободное время в основном за чтением, а Джордж совершал ежедневные прогулки вверх по каньону Франклина. Не обходилось и без вечеринок. Накануне нового, 1930 года трое Гершвинов были гостями на веселой вечеринке с танцами у Джозефа М. Шенка в Калиенте, Мексика. В разгар праздника танцевальная группа „Канзинос", состоящая из молодых и красивых юношей и девушек, показала свою интерпретацию „Рапсодии в голубых тонах". (Только спустя несколько лет из биографического очерка Риты Хейуорт Айра Гершвин узнал, что среди тех, кто танцевал в „Канзинос", была и мисс Хейуорт.) Во второй свой приезд в Калиент Гершвины проводили время за карточным столом. 15 января 1931 года они присутствовали в концерте Филармонического оркестра Люс-Анджелеса под управлением Артура Родзински, в исполнении которого прозвучала сюита „Американец в Париже".

Из шестиминутной оркестровой секвенции, написанной Гершвином для фильма „Восхитительная", в уже готовый фильм вошла только минута. Однако весь музыкальный эпизод показался Гершвину настолько хорошим, что он решил использовать его как основу крупной работы для симфонического оркестра. „Почти все возвращаются из Калифорнии с великолепным ковбойским загаром и с полными карманами денег, заработанными на фильмах, — говорил он. — Я решил возвратиться со всем этим и, кроме того, с серьезным музыкальным сочинением, если позволит климат... Время от времени душа старого артиста должна находить умиротворение". Как только он узнал, что для „Восхитительной" больше не требуется песен и другого музыкального материала, Джордж всерьез занялся работой над симфонией, первоначально назвав ее „Нью-Йоркская рапсодия". Он, не отрываясь, работал над ней в течение следующих шести или семи недель, закончив фортепианную партию до своего отъезда из Нью-Йорка в феврале 1931 года. Оркестровка и некоторые изменения были сделаны в Нью-Йорке 23 мая. К этому времени сочинение приобрело новое название „Рапсодия клепального молота". 26 июня он попробовал сыграть ее. В течение двух с половиной часов он трижды дирижировал нанятым им для этой цели оркестром из 56 человек в студии Нэшнл Бродкастинг Компани. В это же время он сделал запись этого произведения для личного пользования и изучения. „Я был более чем доволен результатом, — писал он своему другу. — То же самое можно сказать и о моих друзьях, которые пришли послушать. Между прочим, они считают, что это лучшее из всего, что я написал". И вновь, как это было с его Концертом, изменения, внесенные после прослушивания, были совсем незначительны и касались в основном некоторых деталей оркестровки. Главное изменение состояло в заголовке. Опасаясь, что слова „клепальный молот" могут вызвать неприятные ассоциации и, кроме того, слишком прямолинейные программные толкования, не заложенные в музыке, Гершвин в конце концов решил дать ему более абстрактное название „Вторая рапсодия".

Образ „молота" появляется в первых же тактах „Рапсодии": резкая ритмичная тема для солирующего фортепиано очень напоминает первую главную тему „Рапсодии в голубых тонах". Тему „молота"

подхватывает весь оркестр, в котором затем звучит новая мелодия в стиле румбы. Обе музыкальные темы детально разрабатываются. Переходный пассаж фортепиано соло перерастает в широко льющуюся блюзовую мелодию – сердцевину всего сочинения. Она возникает в группе струнных, затем ее подхватывают медные и наконец ее развивают солирующее фортепиано и весь оркестр. Вновь возникают две предыдущие темы, уже обновленные и орнаментированные, прежде чем рапсодия бурно завершается фортепиано и всем оркестром. Партитура произведения написана для полного оркестра с барабанами, тарелками, темплеблоком, „мухобойкой", ксилофоном и арфой.

Гершвин исполнил свою новую „Рапсодию" (которую он посвятил Максу Дрейфусу) на вечере у Жюля Гланзера. „Там был Билли Пейли, владелец Коламбиа Бродкастинг Систем, – писал Гершвин другу. – Он был в таком восторге, что через несколько дней позвонил мне и спросил, хотел бы я, чтобы в следующем сезоне ею дирижировал Тосканини. Я ответил, что страшно хочу этого, но весь вопрос в том, захочет ли этого Тосканини".

Однако из этого ничего не вышло. В апреле 1931 года Гершвин впервые встретился с Тосканини в доме у Самьюэля Чотсиноффа. Чотсинофф уже давно собирался устроить встречу этих двух людей, и вот наступил тот вечер, когда Тосканини был приглашен к нему на ужин. Сразу после ужина Чотсинофф предложил маэстро пригласить Гершвина. Когда Тосканини поддержал эту идею, он бросился к телефону и стал умолять Джорджа немедленно идти к нему. Гершвин появился в сопровождении своей обычной компании, включая и Оскара Леванта. Вначале Гершвин порядком растерялся, когда узнал, что маэстро никогда не слышал его „Рапсодии в голубых тонах". «Можешь ли ты представить себе человека, который был бы тесно связан с музыкой и в течение семи лет умудрился ни разу не слышать „Рапсодию в голубых тонах"», – с неподдельным изумлением писал Гершвин своему другу. Но как только он сыграл маэстро „Рапсодию в голубых тонах" и еще кое-что из своих вещей, в том числе и „Вторую рапсодию", и услышал от него похвалы и слова восхищения, он сразу воспрянул духом. Однако о том, чтобы включить в одну из своих программ „Вторую рапсодию", Тосканини и словом не обмолвился. Примерно через полтора года после этой встречи Гершвин опять играл свои произведения Тосканини в доме у Чотсиноффа, который специально для маэстро устроил у себя небольшое эстрадное шоу. Как и в прошлый раз, Тосканини выразил Гершвину свою признательность за доставленное удовольствие, но опять не выразил желания исполнить что-нибудь из услышанного. Кстати, при жизни Гершвина Тосканини не дирижировал ни одним из его произведений.

Премьера „Второй рапсодии" состоялась 2 января 1932 года в Бостоне в исполнении Бостонского симфонического оркестра. Партию фортепиано исполнил автор. Придя к нему в артистическую после концерта, Сергей Кусевицкий воскликнул: „Ты в десять раз гениальнее Х", – и он назвал имя одного очень известного композитора. Однако бостонские критики отнеслись к премьере намного сдержаннее. «„Вторая рапсодия", – писал Х.Т. Паркер в бостонской газете „Ивнинг Транс-

крипт", – выглядит зажатой и лишена естественности звучания из-за присущих ей рефлексии и приемов. Очень часто она звучит слишком заумно и вымученно... Ее мелодиям не хватает прелести и зажигательности, которые присущи музыкальным темам „Первой", но ее ритмическое, мелодическое, гармоническое и инструментальное решения сделаны очень оригинально и искусно... Г-н Гершвин значительно вырос в своем мастерстве, однако потерял свой прежний пыл и стремительность». Л.А. Слоупер из „Крисчиен Сайенс Монитор" так отозвался о „Второй рапсодии": „Ее главная музыкальная идея сводится к наипростейшей ритмической фигуре, какую только можно себе вообразить. Остальной музыкальный материал взят наугад из „запасников" жанра музыкальной комедии. Большой симфонический оркестр не самый лучший интерпретатор гершвиновской музыки, которая по своей сути больше подходит для репертуара оркестров, играющих в танцевальных залах". Филипп Хейл из „Геральд" несколько смягчил суровый тон своей критической статьи такими словами: „В новой рапсодии г-на Гершвина нет обобщающей и чарующей лирической темы, отличавшей его предыдущую рапсодию. Главная тема не заслуживает упреков в свой адрес, она не нуждается в словесном истолковании, так как значительность ее смысла совершенно очевидна. Она национальна по своему характеру, и лучшим ее страницам свойственны порыв и стремительность. Эта музыка отмечена яркой индивидуальностью".

Нью-йоркская критика отнеслась к „Рапсодии" намного благосклоннее, когда „Рапсодия" прозвучала здесь 7 февраля в исполнении приехавшего на гастроли Бостонского симфонического оркестра. Партию фортепиано вновь исполнял Гершвин. „Джазарелла, нисколько не утратив живости и энергии, танцует вновь... Избранные счастливчики увидят и оценят мастерство и искусность ее чудесной метаморфозы, ее тонкую хитрость... Самый жизнерадостный ребенок у матери Музыки, она, как всегда, вызывает бурные овации". Так писал о „Рапсодии" Лоренс Гилман. А вот мнение Дж. Хендерсона: „Г-н Гершвин – наш композитор... Он не пытается забираться в недосягаемые выси, недоступные уму и трудные для понимания... Джаз для него – это плод, выросший на родной почве, и он пытается придать ему художественные формы музыки. То, что он делает, абсолютно правомерно... Это вдохновенная и жизнерадостная музыка, полная молодости и безрассудства юности, в ней живет Америка необузданных нравов и бушующей энергии".

Но были отзывы и менее восторженные. Олин Даунз считал, что Гершвин повторил себя и лишь скопировал свою собственную „Рапсодию в голубых тонах", сделав это весьма неудачно. „Нью-Йоркер" писала, что Рапсодия „разочаровывает во всех отношениях... в ней почти отсутствует приятная мелодия... она ничего не может предложить, кроме ритмов, звучащих теперь далеко не оригинально, и довольно хорошо сделанной, хотя и вульгарной оркестровки".

Европейская премьера „Второй рапсодии" состоялась 20 марта 1933 года в Лондоне на концерте Лондонского симфонического оркестра под управлением сэра Гамильтона Харти.

Глава XVI

БРОДВЕЙСКИЕ ТРИУМФЫ

В 1921 году на Бродвее был поставлен мюзикл „Июньская луна" (June Moon) на текст Джорджа С. Кауфмана и Ринга Ларднера, представляющий собой веселую сатиру нравов Тин-Пэн-Элли. В этой комедии есть сцена делового совещания, происходящего в кабинете крупного музыкального издателя. В разгар совещания становится известно, что издательство посетил Гершвин. Воцаряется благоговейная тишина, и постепенно один за другим участники совещания выскальзывают из кабинета в надежде увидеть великого человека.

Уже в 1929 году популярность Гершвина на Тин-Пэн-Элли не вызывала сомнений, а в 1930–1931 годах его репутация упрочилась. За эти два года он пишет музыку к двум мюзиклам, каждый из которых вписал свою особую страницу в историю музыкального театра. Для каждого из этих спектаклей он написал великолепную музыку, обе комедии имели громадный успех, и как бы в доказательство богатства своих возможностей он создает два совершенно разных музыкальных спектакля как по стилю, так и по общему подходу и материалу. „Повеса" (Girl Crazy) – это традиционная музыкальная комедия, в то время как „Пою о тебе" (Of Thee I Sing) написана в новой сатирической манере мюзикла „Пусть грянет оркестр" с его свежим взглядом на природу музыкального театра и вниманием к деталям.

Либретто „Повесы", написанное Болтоном и Мак-Гауэном, было не хуже и не лучше тех, к которым Гершвин писал музыку раньше. Место действия – городок Кастервилл, штат Аризона, куда приезжает на такси из Нью-Йорка богатый, помешанный на девушках плейбой Данни Черчилл.

В Кастервилл, „город без женщин", он вынужден приехать по воле родителей, желающих держать его вдали от соблазнов Нью-Йорка. Однако Данни умудряется привезти эти „соблазны" с собой в провинциальный городок. Он открывает здесь модное казино с кордебалетом, составленным из бродвейских танцовщиц, и игральным залом. С ним происходит множество пикантных историй, но в конце концов он вступает на праведный путь, влюбившись в местную девушку по имени Молли Грей.

Спектакль „Повеса" начал свой долгий сценический путь в Алвин Тиэтр 14 октября 1930 года. В день премьеры Гершвин сам стал за дирижерский пульт. „В театре было так жарко, – вспоминал композитор, – что за один вечер я потерял в весе не менее двух килограммов. Однако успех был настолько велик, что я был бы согласен похудеть и на четыре килограмма... Публика, и в особенности критики, были в восторге".

Успеху спектакля этого, по мнению одного нью-йоркского критика, „нескончаемого и бьющего ключом веселья" в немалой степени

способствовали исполнители. Джинджер Роджерс, только что с триумфом снявшаяся в своей первой кинокартине „Молодой человек из Манхэттена" (Young Man of Manhattan), сыграла в спектакле роль Молли. Аллен Кернс, ветеран многих гершвиновских мюзиклов, исполнил партию Данни, а Уилли Хауард, благодаря своему характерному еврейскому акценту, врожденному чувству комического и дару пародиста, с блеском выступил в роли Гибера Голдфарба. Каждый из этих исполнителей, обладая отточенным мастерством, мог по праву стать звездой спектакля. Однако наибольший успех выпал на долю молодой и до того неизвестной актрисы, артистизм и обаяние личности которой подобно тропическому циклону увлекли за собой всех присутствовавших на премьере зрителей. Мощь ее „трубного голоса", эффект, производимый им на сознание слушателей, чем-то напоминал неумолимую мощь заводского молота. Так впервые появилась на сцене музыкального театра Этель Мерман. Ее первый выход в роли Кэт Фозергилл, жены управляющего игорным залом казино, в узкой черной шелковой юбке с разрезом до колена и красной декольтированной блузке, исполняющей знаменитый номер „Сэм и Далила", произвел сенсацию. Энтузиазм и восторг Айры Гершвина по этому поводу был безграничен. Особое впечатление на него произвело вокальное обыгрывание певицей двух слэнговых словечек: "hooch" (виски) и "kootch" (намек на восточный танец живота под названием "hootchy-kootchy", ставший популярным со времен Всемирной Чикагской ярмарки 1883 года), мастерски спетое на одном дыхании в стиле блюз. „Эти слова, – пишет Айра, – нужно произносить не „hoo-ch" или „koo-tch", то есть как двусложные, а как односложные, на одном ударении. Мне удалось добиться обратного благодаря способности Мерман тянуть звук любой трудности сколько угодно времени. Немногие певицы смогут протянуть „koo" („ку-у") на семь тактов... увенчав его в конце потрясающе убедительным „tch" („ч")".

В песне „Я ощущаю ритм" (I Got Rhythm), и без того начиненной количеством динамита, достаточным для того, чтобы разнести сцену на мелкие кусочки, Мерман увеличивает „взрывоопасность" номера, придав голосу полетность, сравнимую разве что со звуками трубы Луи Армстронга. Когда во втором припеве она выдерживает верхнее *до* на протяжении шестнадцати тактов, в то время как оркестр продолжает играть мелодию, становится очевидно, что Алвин Тиэтр, как и музыкальный театр в целом, навсегда покорены ею.

Исполнение третьей песни „Боже, что сделала со мной любовь!" (Boy! What Love Has Done to Me!) произвело не меньший эффект. "Уверенность, чувство ритма и мастерство исполнения... и этот феноменальный голос, доходящий не только до задних рядов, но и прекрасно слышный в холле театра" (по словам Айры) были гарантией того, что эта песня, как и две другие, вызовет гром аплодисментов.

До этого спектакля Этель Мерман пела в ночных клубах, на вечеринках и свадьбах. Успешное выступление в театре Парамаунт в Бруклине привлекло к ней внимание Винтона Фридли, в то время подыскивавшего исполнителей для „Повесы". Он пригласил ее прослушаться на квартиру Гершвина на Риверсайд-драйв. Мерман спела несколько свинговых песен, включая „Вылитый ты" (Exactly Like You) и „Невинная

ложь" (Little White Lies). „Ни в коем случае не позволяйте никому учить вас пению, – сказал ей Гершвин. – Это вам только повредит". Затем он сыграл три номера, которые сочинил специально для роли Кэт Фозергилл в шоу. Вот как описывает свое знакомство с Гершвином Мерман:

> Это была моя первая встреча с Джорджем Гершвином, и, не побоюсь показаться слишком выспренной, для меня это было равнозначно знакомству с самим Богом. Представьте себе великого Гершвина, садящегося за рояль, чтобы сыграть для *меня* свои песни. Неудивительно, что я чувствовала себя так, как будто у меня отнялся язык. Сыграв „Я ощущаю ритм", он сказал: „Если что-то в песне вам не нравится, я с удовольствием переделаю ее". Мне все понравилось, и я никогда не забуду впечатления, которое произвел на меня Гершвин. Я улыбнулась и закивала головой, не сказав при этом ни слова. Я думала о том, как облечь свое впечатление в слова. Он повторил: „Если вам что-то не нравится в этих песнях, мисс Мерман, я с большим удовольствием переработаю их". Но дело было не в песнях. Просто я была, как в тумане, сквозь который до меня донесся мой собственный голос: „Очень милые песни, г-н Гершвин". Некоторые из тех, кому я повторила эту сцену позднее, считают мой ответ весьма забавным, как если бы я снизошла до похвалы великому Гершвину. Я была настолько опьянена необычностью всего происходящего со мной, что в тот момент была способна сказать все что угодно. И все же важно не то, что и как я сказал, а то, что хотела смиренно выразить свою искреннюю благодарность. Это уж точно.

Этель Мерман была принята в труппу „Повесы" с окладом 375 долларов в неделю. Ал Сигел, ее репетитор, одновременно был и аккомпаниатором на сцене. (Позднее он заболел и принял участие лишь в премьере постановки в Нью-Йорке. Его место занял Роджер Иденс, впоследствии преуспевающий продюсер киностудии Метро-Голдвин-Майер.)

На следующий день после нью-йоркской премьеры Гершвин встретился с Этель за ленчем. Видела ли она отзывы в газетах? Этель покачала головой. Она так поздно легла спать вчера, а сегодня утром едва успела прийти на назначенную встречу. Так что у нее не было времени взглянуть на отзывы критиков. „Они все без ума от спектакля, – сообщил Гершвин. – Ваш успех не вызывает никакого сомнения".

Все три песни, принесшие Мерман заслуженный триумф, принадлежат к числу крупнейших достижений Гершвина. Даже если бы их исполняла другая певица, они были бы признаны таковыми. В тот вечер 14 октября произошло то счастливое и редкое совпадение на подмостках истории, когда исполнитель и произведение справедливо соединились. „Я ощущаю ритм" замечательна не только гибкостью меняющегося ритма в припеве, но и необычной мелодией, состоящей из как бы вздымающейся и опадающей фразы из пяти нот в пентатонике. Текст Айры тоже отличается оригинальностью. Необычное впечатление производит четырежды повторенная фраза „Кто бы мог пожелать большего?",

что заставило бы любого другого автора вынести эту фразу в заглавие песни. «Все-таки, – говорит Айра, – первая строчка звучала более заразительно и захватывала воображение слушателя. Поэтому я назвал песню „Я ощущаю ритм"». Айра отмечает тот факт, что как Кей Свифт, так и Этель Мерман использовали фразу „Кто бы мог пожелать большего?" и в качестве заглавия для своих автобиографий. Но он забывает отметить при этом, что сам использовал ее в двух своих более поздних песнях: „Я собираюсь стать матерью" (I'm About to Be a Mother) из мюзикла „Пою о тебе" и „Неплохая работенка" (Nice Work If You Can Get It) из кинофильма „Девица в беде" (Damsel in Distress). А в 1968 году эта фраза с большим успехом была использована другими авторами в песне „Пусть наша свадьба будет скромной" (Let's Have a Simple Wedding) во внебродвейском мюзикле „Дамы в беде" (Dames at Sea).

„Сэм и Далила" – это веселая, „пиратская" баллада в стиле знаменитой песни „Фрэнки и Джонни", с эффектным применением модуляций и необычных интервальных последовательностей в мелодии, характерных для блюза. „Боже, что сделала со мной любовь!" удивляет изобретательностью музыкального языка – в гармонии, мелодии, акцентуации, динамике. Все это напоминает знаменитые пассажи Фрэда Астера, поражающие богатством находок и неожиданными пластично-ритмическими поворотами.

Не менее хороши были и другие песни. „Я не спешу" (Bidin' My Time) (название песни взято из стихотворения, написанного Айрой Гершвином для студенческой газеты еще в 1916 году) исполнялась квартетом „деревенщин", аккомпанирующих себе на гармонике, варгане, окарине и флейте. На протяжении всего спектакля они то появлялись на сцене, то снова исчезали, как бы комментируя происходящее. Номер написан в том же сатирическом ключе, что и „Сэм и Далила".

Песни мюзикла были пародией как на баллады о Диком Западе, так и на продукцию Тин-Пэн-Элли, благодаря искусным вставкам несколько измененных заголовков (а также музыкальных цитат) популярных песен 1930 года. А суховатый и ненавязчивый юмор написанного Айрой текста вполне соответствовал мелодиям Гершвина:

Завтра, завтра
Что-то случится.
Сегодня, сегодня
Сладко так спится[1].

Знаменитая песня „Обнимаю тебя", на долю которой выпал наибольший успех, принадлежит к числу тех классических гершвиновских произведений, где мелодическое письмо композитора достигло исключительного мастерства. В том же лирическом ключе выдержана сентиментальная баллада „Не для меня" (But Not for Me): Уилли Хауард, как ни странно, использовал эту балладу для демонстрации своего умения имитировать знаменитых исполнителей того времени лишь после того, как песня прозвучала в пикантном исполнении Джинджер Роджерс. С другой стороны, песня „Могу ли я понадобиться?" (Could You Use

[1] Перевод О. Пискунова.

Ме?) выделяется не столько музыкальной стороной, сколько оригинальным текстом. Вот характерные строки из этой баллады:

Я знаю парня в Мексике,
Красив он и силен.
Он ногти ест, пьет Тексако,
Словом, в порядке он.

Ковбой есть в Калифорнии,
Когда он на коне,
Поет он ча-ча-чорниа,
Словом, подходит мне[1].

Следует отметить прекрасную игру оркестра, в значительной степени способствовавшую успеху музыки Гершвина. О таком ансамбле любители джаза могли только мечтать. В оркестре играли Бенни Гудмен, Глен Миллер, Рэд Николс, Джимми Дорси, Джек Тигарден и Джин Крупа.

Наверное, нужно сказать и о том, что „Повеса" оказался и самым „фотогеничным" мюзиклом Гершвина. Он был трижды экранизирован, впервые — студией РКО в 1932 году с Бертом Уиллером и Робертом Вулси в главных ролях, затем, в 1943 году, — киностудией Метро-Голдвин-Майер. На сей раз главные роли исполняли Джуди Гарланд и Микки Руни. Наконец, в 1965 году студия МГМ осуществила постановку мюзикла с участием Конни Фрэнсис и Харви Преснелла, причем в новой версии мюзикл назывался „Парни встречают девушек" (When the Boys Meet the Girls), а сюжет значительно отличался от оригинала (юный плейбой, отпрыск богатых родителей, поступает в университет штата Невада, чтобы избежать коготков шантажирующей его хористки из шоу).

Основой успеха „Повесы" были песенные номера. В мюзикле „Пою о тебе" песни не имели столь важного значения. Привлекают внимание многочисленные детали, указывающие на то, что здесь Гершвин проявил себя как выдающийся музыкальный сатирик и композитор, вполне сознательно и умело соединивший в единое целое музыку и действие, звук и слово, музыкальные и визуальные эффекты. В данной постановке музыкальная интерпретация всех нюансов сатирической пьесы была осуществлена с такой убедительностью и тонким чувством жанра, которые были лишь заявлены в мюзикле „Пусть грянет оркестр!". Ни в одной из его более ранних работ музыка, сюжет и слово не были так неразрывно сплавлены в гармоническое единство.

Джордж и Айра Гершвины задумали постановку „Пою о тебе" совместно с Джорджем Кауфманом и Морри Рискиндом еще до их отъезда в Голливуд, где братья намеревались поработать над спектаклем „Восхитительная". К моменту отъезда у них уже был готов набросок либретто, всего четырнадцать страниц.

Вернувшись в Нью-Йорк к празднованию дня рождения Вашингтона, в 1931 году, Джордж и Айра вместе с Кауфманом и Рискиндом всерьез засели за работу над новым мюзиклом. Кауфман и Рискинд

[1] Перевод О. Пискунова.

уехали в Атлантик-Сити, и через шестнадцать дней текст спектакля был готов. Гершвины поняли сразу, что перед ними блестящее либретто, и были готовы радикально изменить свой подход к написанию музыкальной комедии, чтобы музыка и текст соответствовали требованиям сюжета. Для некоторых из песен решено было оставить написанные ранее тексты, в основном припевы. В постановку было включено множество речитативов и решено продлить концовки номеров и финальную часть каждого действия. Создатели спектакля уже выступали авторами мюзикла „Пусть грянет оркестр", но теперь они чувствовали себя значительно более свободно и уверенно. Главным для них был не кассовый успех, а их собственное ощущение и понимание того, каким должен быть этот новый мюзикл. Либретто и тексты песен (одни из лучших, созданных Айрой Гершвином) искрились весельем и насмешливым юмором. Критика была не только острой, но и по-настоящему остроумной, мягкая ирония временами перерастала в разящий сарказм. Джордж писал одному из своих друзей: „Никогда и никаким шоу мы с Айрой не гордились так, как этим".

В спектакле „Пусть грянет оркестр" острие атаки было направлено на войну и международную дипломатию. В мюзикле „Пою о тебе" объектом сатиры стали кампании президентских выборов и национальная политика.

Начало первого действия задает настроение всему спектаклю, открывающемуся пятиминутным факельным шествием в честь Джона П. Уинтергрина во время президентских выборов. Светящиеся надписи гласят: „Даже ваша собака любит Уинтергрина", „Голос за Уинтергрина — это голос за Уинтергрина", „Уинтергрин — это стойкий аромат радости" и так далее. Публика скандирует „Уинтергрина в президенты" под аккомпанемент недвусмысленных музыкальных цитат из популярных песен, таких, как „Ура, ура, вся банда в сборе", „Таммани", „Горячий вечерок предстоит сегодня в Старом Городе (Вашингтоне)" и „Звезды и полосы". В какой-то момент в мелодии проскальзывают ирландские и еврейские интонации, так как Уинтергрин питает слабость и к тем, и к другим. Таким образом, сценическое действие и музыка становятся неотделимы друг от друга, и Гершвин с первого же музыкального номера утверждает себя в качестве музыкального сатирика in excelsis[1].

Гершвин предпринял несколько безуспешных попыток сочинить мелодию, которая бы наилучшим образом соответствовала начальной сцене спектакля. Ни одна из них его не удовлетворяла. И тут Айра напомнил ему песню под названием „Трубы Белгравии"[2] (Trumpets of Belgravia), которую они написали в середине 20-х годов для так никогда и не поставленного шоу. „Когда я предложил композитору его старую мелодию, он выразил свое одобрение не словами, а действием", — пишет Айра. «Он тут же сел за рояль, и „Трубам Белгравии" суждено было стать удачно найденным музыкальным вступлением номера „Уинтергрина — в президенты"». Это было великолепное, острое и энергичное начало, как нельзя более подходящее для разворачивающейся за ним

[1] In excelsis *(лат.)*. — в вышних.
[2] Фешенебельный район Лондона. — *Примеч. пер.*

сатирической сцены. Оскар Хаммерстайн однажды заметил, что песня „Уинтергрина — в президенты" — это тот самый случай совершенного слияния слов и музыки, когда при упоминании названия песни невозможно тотчас же не вспомнить ее мелодии, так же как мурлыча мелодию, тут же вспоминаешь слова.

Действие перемещается в прокуренную комнату, где политические боссы обсуждают с Уинтергрином свою предвыборную тактику. Вначале среди них не видно Троттлботтома, кандидата в вице-президенты. Когда он наконец появляется, его никто не узнает. Уинтергрин нахален и боек (его очень живо, „со смаком" играет Уильям Гекстон). Троттлботтом, в отличие от Уинтергрина, кроткий, грустный человек, с тонким, часто срывающимся голосом, слабодушный и робкий, сыгранный прекрасным комедийным актером Виктором Муром. Эта роль стала едва ли не лучшей в его долгой артистической карьере. Боссы решают, что лозунгом Уинтергрина на выборах должна стать „Любовь". В городе Атлантик-Сити проводится конкурс красоты, победительнице которого, „Мисс Белый дом", суждено стать Первой Леди:

Коль девица привлекательна,
Ей, конечно, приз желательно
Получить наиглавнейший,
Госпожой стать президентшей.

В то время как судьи изучают прелестных участниц конкурса красоты, зрители слышат их восторженные восклицания:

Что за чудный „надгортанник"!
Выше всех похвал загар!
Эти прелести любого,
Да, любого бросят
В жар[1].

Диана Девре становится „Мисс Белый дом". По мере того как президентская кампания набирает темп, любовь вихрем мчится по всей стране, и этот вихрь уносит Уинтергрина... в Белый дом. Внезапно все рушится из-за того, что Уинтергрин влюбляется в ничем не примечательную провинциалку Мэри Тернер. Причина проста:

Есть девушки, что могут
  Испечь пирог с айвой,
Другие превосходно
  Поладят с ветчиной,
А иные чародейки
  Вмиг зажарят вам индейку.
Мне же всех милей, друзья,
  Лепешка кукурузная —
Нет равных моей Мэри,
  Скажу вам, в этом деле[1].

Уинтергрин женится на Мэри. Вспыхивает международный скандал, когда обнаруживается, что отвергнутая Диана Девре по происхождению француженка и „внебрачная дочь внебрачного сына внебрачного племянника Наполеона". Америка и Франция собираются разорвать

[1] Перевод О. Пискунова.

дипломатические отношения, в сенате возникает движение, участники которого выступают за вынесение импичмента президенту. Но тут Мэри выступает со следующим заявлением: „Мой муж в интересном положении. Он собирается стать отцом". Троттлботтом указывает на то, что Соединенные Штаты никогда не выносили импичмента президенту, находящемуся в интересном положении. Уинтергрин спасен. Сложная ситуация разрешается, когда Троттлботтом решает сочетаться браком с Дианой.

Сюжет, однако, служит всего лишь каркасом, который заполняется детально разработанными темами и характерами, представляющими собой беспощадную сатиру на многие стороны жизни Америки. Высмеиваются те, часто нелепые, уловки и приемы, при помощи которых политические заправилы отбирают кандидатов на самый высокий пост в стране, бессмысленность предвыборных лозунгов, балаган и шумиха, сопровождающие президентские кампании, довольно странные события, происходящие в священных залах сената, нередко совершенно бестолковое судопроизводство в Верховном суде, полное неведение общественности в отношении политических заслуг вице-президента — все это настоящий материал для сатирика в стиле Гилберта и Салливена. И авторы мюзикла используют возможности темы наилучшим образом. Здесь политический митинг на Мэдисон-Сквер-Гарден происходит одновременно с борцовским матчем, а сенат обсуждает вопрос о назначении пенсии (увы, запоздалой) Дженни, кобыле Пола Ревира[1]. Затем, узнав, к своему удивлению, что Дженни давно отошла в мир иной, члены сената решают почтить ее память минутой молчания. Авторы заставляют Верховный суд заняться определением пола ребенка Мэри, вернее детей, так как у нее родятся близнецы — еще до момента их рождения, причем вся процедура строго следует принятым партийным нормам.

Сатирической заостренностью отличается портрет вице-президента, человека, которого никто не знает. Он не хочет принимать участия в президентских гонках, опасаясь, что его мать может узнать об этом. Будучи избранным, он не может стать членом Вашингтонской Публичной библиотеки, так как не в состоянии заручиться поддержкой хотя бы двух человек. Для него единственная возможность попасть в Белый дом — это присоединиться к группе экскурсантов. Даже тот, кто выдвинул его кандидатуру в вице-президенты, не может вспомнить ни его самого, ни его имени... Портрет вице-президента в исполнении Виктора Мура отмечен иронией и одновременно сочувствием к этому маленькому грустному человеку.

В спектакле „Пою о тебе" все пронизано игрой: тема, диалоги, сюжет, реплики. Именно поэтому пришлось раз и навсегда отказаться от изживших себя штампов музыкальной комедии. Авторы создали нечто новое, пьесу с музыкой, которая так же внутренне необходима

---

[1] Пол Ревир (1735–1818) — бостонский купец, чье имя ассоциируется со знаменитой „ночной скачкой" (midnight ride) в ночь на 18 апреля 1775 года, когда он помчался из Бостона предупредить патриотов о наступлении англичан. — *Примеч. пер.*

спектаклю, как и диалог и тексты песен. Музыкальные приемы не только становятся средством достижения желаемого эффекта, но и необходимой составной частью театрального действия, а также как бы комментарием по поводу того или иного персонажа или ситуации.

Вместе с развитием действия музыка продолжает подчеркивать и комментировать каждую ситуацию. Гершвину каждый раз удается найти соответствующий музыкальный эквивалент происходящей на сцене невообразимой кутерьме. Уинтергрин отправляется в предвыборную поездку по стране под звуки боевой песни, начинающейся как торжественный гимн (с соответствующими мелодии словами) и затем неожиданно впадает в слащавую сентиментальность в духе популярных песен Тин-Пэн-Элли: „Пою о тебе – *бэби*". (Во время репетиций Кауфман был категорически против слова „бэби" в первой строке одноименной песни. Он даже написал Айре Гершвину записку, где сердито вопрошал: „Когда ты собираешься избавиться от этих ненужных двух слогов?") Таким образом, одним ударом были сокрушены как патриотические песни, так и продукция Тин-Пэн-Элли. Сцена в сенате, лихо открывающаяся под звуки популярной оперной арии, высмеивает претенциозность так называемой гранд-оперы. В квазиоперном стиле выдержаны и многочисленные речитативы, буквально пронизывающие мюзикл. Особенно уморительны представители Верховного суда, производящие перекличку под звуки музыкальной гаммы. Номер „Я собираюсь стать матерью" написан в сентиментальном духе венского вальса, а в песне „Будущее ждет за углом" (Posterity Is Just Around the Corner) использованы интонации гимна Армии Спасения.

В день генеральной репетиции, проходившей в Мюзик-Бокс Тиэтр (театр „Музыкальная табакерка") в Нью-Йорке, перед самым отъездом труппы в Бостон для предварительного прогона, Джордж Кауфман был уверен, что „Пою о тебе" ожидает неудача, постигшая ранее первый вариант мюзикла „Пусть грянет оркестр". Он сновал по проходу между рядами, поглядывая поочередно на Джорджа и Айру, Морри Рискинда и Марка Коннелли (случайно пришедшего в театр) с видом человека, оказавшегося среди умалишенных. Они были так возбуждены всем происходящим, что поминутно разражались неодолимыми приступами смеха. „В тот момент любой мог купить будущие доходы от постановки и часть самого мюзикла, так сказать, за песню, и не обязательно хорошую", – комментирует происходившее на репетиции Айра Гершвин.

Однако Кауфману пришлось изменить свое отношение к шоу после первого же спектакля в театре „Мажестик" в Бостоне. Это был триумф. Самым неожиданным оказался восторженный панегирик спектаклю в передовой статье газеты „Бостон Геральд", в которой говорилось:

> Громадный успех сатирического мюзикла „Пою о тебе" в Бостоне заставляет человека, время от времени посещающего театр, задать себе два вопроса. Во-первых, почему спектакль, имевший такой несомненный успех в Бостоне, был перенесен на сцену нью-йоркского театра вскоре после премьеры? Во-вторых, не

доказывает ли восторженный прием мюзикла как у молодых, так и у людей старшего поколения, как у случайных зрителей, так и у завзятых театралов, что при прочих равных условиях публика предпочитает спектакли, в которых нет излишнего подчеркивания сексуального начала?

Мюзикл „Пою о тебе" мог бы с успехом идти еще три-четыре недели. Отзывы критиков были настолько лестными для спектакля, а те, кто смог посмотреть его, рекламировали его настолько успешно, что билеты на все спектакли были полностью проданы за несколько дней до отъезда труппы из города. Сотни, возможно, тысячи из тех, кто хотел бы посмотреть мюзикл, не смогли приобрести билеты.

На второй или третий день после премьеры спектакля в Бостоне Кауфман, отведя Айру Гершвина в сторону, сказал: „Айра, я считаю этот мюзикл несомненной удачей, поэтому, так же как Морри, Джордж и я, ты имеешь право на кусок пирога. Могу добиться для тебя у Сэма Харриса пяти процентов от общей прибыли, если ты внесешь долю в 2500 долларов". Дальше предоставим слово самому Айре: „Я сказал ему, что у меня нет 2500 долларов, так как акции, в которые они были вложены, прогорели. Но, может быть, мне удастся занять эту сумму у кого-нибудь. На следующий день я внес свою долю, заняв деньги у Джорджа, и уже через несколько месяцев, к своему большому удовлетворению, смог вернуть долг. Таким образом, я заработал чистыми 11000 долларов. (Если вам непонятно, каким образом за столь незначительную сумму, всего 2500 долларов, можно было приобрести право на пять процентов общей прибыли от спектакля, ответ заключается в том, что, хотя расходы на мюзикл составили 88000 долларов, в те годы Великой Депрессии пришлось часть этой суммы, 50000 долларов, внести наличными, другую же часть, 38000 долларов, взять под проценты. Сегодня такая постановка стоила бы по меньшей мере полмиллиона.)"

Премьера мюзикла „Пою о тебе" состоялась в Нью-Йорке 26 декабря 1931 года. У дирижерского пульта стоял сам Гершвин. Публика была в восторге. Закаленные в политической борьбе ветераны, такие, как Ал Смит и Джимми Уокер, смеялись до упаду. Отто Кан в безудержном восторге срывался с места и кричал „браво". На следующий день Брукс Аткинсон писал, что „Пою о тебе" „вместо привычного для музыкальной комедии вялого сюжета представил зрителю великолепную и злую сатиру на нравы, царящие в мире американской политики. Джордж Гершвин создал музыку, поющую многими голосами, бурлящую идеями, которая передает сюжет с большей остротой и убедительностью, чем сама книга. Можно сказать, что спектаклю удалось освободить музыкальную комедию от слезливой сентиментальности и поверхностности, царящей в то время в музыкальном театре. Правительство выглядит очень смешным и менее опасным, чем в реальной жизни". Джордж Джин Нейтан приветствовал мюзикл, назвав его „важной вехой в истории американской сатирической музыкальной комедии", открывшей новые горизонты для американской музыкальной сцены.

Но самые восторженные отзывы пришли 2 мая 1932 года от ко-

митета по присуждению Пулитцеровских премий Колумбийского университета. Своим смелым решением комитет нарушил до того незыблемую традицию, впервые присудив Пулитцеровскую премию музыкальной комедии (а заодно и Айре Гершвину, первому сочинителю песенных текстов, удостоенному этой награды). „Эта награда может показаться необычной, – было написано в приветственном адресе, – но ведь сама пьеса необычна... Ее влияние на сценическое искусство обещает быть очень значительным, так как музыкальные пьесы вообще пользуются любовью публики, а впрыскивание в этот жанр изрядной дозы остроты и сатиры привлечет в театр еще больше людей". Вызывало сожаление лишь то, что никак не была упомянута музыка Гершвина, в огромной степени способствовавшая успеху спектакля. Жюри в то время еще не чувствовало себя вправе присудить награду композитору музыкальной пьесы. Тем не менее восемнадцать лет спустя они решили, что музыка достойна того, чтобы быть отмеченной столь высокой наградой, отдав премию Ричарду Роджерсу за его музыку к оперетте „Саут Пасифик" (South Pacific).

Мюзикл „Пою о тебе" удостоился еще одного отличия. Он стал первой американской музыкальной комедией, текст которой был издан отдельной книгой. Он был отобран Джорджем Джином Нейтаном для издаваемой в то время серии современной драмы, редактором которой был он сам. Серия называлась „Библиотека современного театра". Позднее оказалось, что серия, в которую вошло либретто комедии, превзошла по популярности все остальные. Пьеса читается легко. Многие строчки до сих пор звучат остро и современно, а ситуации заставляют корчиться от смеха. Читая текст, видишь, насколько усиливают сатирический накал пьесы комментарии, остроумные реплики и „говорящая", точно бьющая в цель музыка.

Из всех мюзиклов Гершвина „Пою о тебе" выдержал на Бродвее наибольшее количество представлений – 441. После Нью-Йорка труппа отправилась в турне по городам страны и возвратилась на Бродвей 15 мая 1933 года для новой серии спектаклей. Помимо вышеназванного, было еще восьмимесячное турне по всей стране, предпринятое другим театром, поставившим этот же мюзикл. В составе его были такие актеры, как Оскар Шоу, Харриет Лейк (сейчас более известная под именем Энн Сазерн), Доналд Мик. Премьера „Пою о тебе" в этом театре состоялась в Чикаго в начале 1933 года. Это был единственный мюзикл Гершвина, шедший одновременно в двух разных театрах.

Лишь один отрицательный отзыв пришел из Франко-Американского общества. В нем выражался протест против язвительного комментария в тексте по поводу неуплаты Францией военного долга США, а также чрезмерно карикатурного изображения в пьесе французского посла. Как ни странно, „незаконность" обстоятельств появления Дианы на свет (внебрачная дочь внебрачного сына внебрачного племянника Наполеона) не вызвала никаких возражений со стороны общества. В своем ответе на протест организации Джордж Кауфман заявил, что он охотно уберет из спектакля все, против чего возражает Франко-Американское общество, при условии, что оно предоставит взамен равноценный материал. На этом инцидент был исчерпан.

Однако самой неожиданной на сей раз была отрицательная реакция самого Кауфмана. Его недовольство было вызвано поведением на сцене Уильяма Гакстона, который, по мнению Кауфмана, вставлял в текст слишком много отсебятины, менял по собственному усмотрению рисунок роли и неумеренно много импровизировал. Это очень обеспокоило Кауфмана. Во время одного из спектаклей, в котором безудержная изобретательность Гакстона проявилась с невиданной до сих пор силой, Кауфман покинул театр, чтобы послать Гакстону следующую телеграмму: „Сижу в последнем ряду, чего и тебе желаю".

Спустя двадцать лет после премьеры „Пою о тебе", 5 мая 1952 года — накануне очередных президентских выборов, — мюзикл был поставлен заново в театре Зигфелда с Джеком Карсоном в роли Уинтергрина и Полом Хартманном в роли Троттлботтома. Слегка осовремененное либретто и некоторые изменения в тексте музыкальных номеров должны были приблизить спектакль к современному зрителю. В конце концов, многие ли в 1952 году могли реагировать подобно зрителям двадцатилетней давности на язвительные замечания в адрес гуверовского „Моратория", Лиги Наций, знаменитого банковского краха в Йонкерсе или даже не менее знаменитой эры Проибишен?[1] Все же, за исключением песни „Моя" из мюзикла „Пусть они едят свой пирог" (Let 'Em Eat Cake), задуманного как продолжение спектакля „Пою о тебе" и не имевшего успеха у зрителей, музыка Гершвина осталась без изменений. „Пою о тебе" в постановке 1952 года оказался способным вызвать не меньший энтузиазм критики, чем это было двадцать лет назад. Однако одобрение критики не смогло привлечь в театр зрителей. Несмотря на материальные жертвы как со стороны актеров, так и со стороны владельца театра, спектакль вскоре пришлось снять из-за отсутствия финансовой поддержки. Трудно понять, почему в 1952 году пьеса не имела успеха. Несмотря на прошедшие со дня премьеры годы, пьеса все еще способна была вызвать смех в зале, острота ее не притупилась и, самое главное, сюжет ее оставался в полном смысле современным. Музыкальный язык, казалось, стал более ярким и выразительным, чем раньше. Скорее всего для музыкального театра 50-х годов пьеса „Пою о тебе" утратила способность поражать, удивлять и наэлектризовывать аудиторию неизбитостью сценического и драматургического решений. Слишком уж часто находки мюзикла имитировались и тиражировались не только на театральной сцене, но и на киноэкране. Возможно также, что в изменившемся политическом климате страны, на который повлияли как мировая война, так и в особенности годы правления Франклина Рузвельта, театральная публика не могла уже столь непосредственно и благожелательно реагировать на сатиру такого рода.

Спустя еще шестнадцать лет была сделана очередная попытка возобновить постановку „Пою о тебе". Спектакль был поставлен в театре „Экуити Лайбрери", где шел с 18 октября по 3 ноября 1968 года. Мюзикл пользовался таким шумным успехом (возможно, потому, что вход был бесплатным?), что соблазн показать его новому поколению люби-

[1] Постановление о „сухом законе", отмененном в начале 20-х годов. — *Примеч. пер.*

телей театра оказался непреодолимым. Премьера новой постановки произошла 7 марта 1969 года во внебродвейском театре Андерсона. На сей раз спектакль не имел успеха ни у зрителя, ни у критики, писавшей, что для современной публики мюзикл не представляет никакого интереса. По мнению Клайва Барнса из „Нью-Йорк Таймс", «пьеса не просто слаба, но плохо сконструирована, сюжетные линии часто просто „провисают"». Однако в отношении музыки Джорджа Гершвина и текстов песен Айры Барнс не скупится на похвалы. „Талант Джорджа и Айры Гершвинов благоухает, как цветущая маргаритка. Заглавная песня звучит с очаровательной беззаботностью, давно забытой нашим временем, в то время как „Любовь охватила всю страну" (Love Is Sweeping the Country) кажется написанной сегодня. Что же касается таких „ударных" номеров, как неподражаемая „Внебрачная дочь" (Illegitimate Daughter), то здесь, я думаю, Гершвины, далеко опередив свое время, остаются крупнейшими фигурами американского музыкального театра... Гершвины демонстрируют свое мастерство, умело и естественно используя арии, ансамбли и даже, как ни странно это звучит, речитативы. Музыкальная часть пьесы поражает новизной и свежестью, которые можно сравнить с утром нового дня. Да, теперь уже так не пишут".

Становится совершенно очевидным, что даже в наше время, время повального увлечения рок-н-роллом, кантри, песнями протеста, время длинноволосых молодых людей, хором, надрывно выкрикивающих на одной ноте дадаистические вирши под аккомпанемент ситара и электрогитар, – даже сегодня песенная индустрия не может вытеснить в небытие отмеченную истинным вдохновением музыку Гершвина.

Несмотря на провал двух нью-йоркских постановок, не следует считать, что „Пою о тебе" – безнадежно устаревший спектакль. Он остается единственной музыкальной комедией Джорджа и Айры, которая постоянно ставится на любительской и профессиональной сцене, и особенно часто в дни президентских выборов. В 1968 году, например, мюзикл шел в Алабаме, на Гавайях, в Аризоне, Калифорнии, Техасе, Мэриленде, Миссури, Миннесоте, Орегоне, Канзасе, Мичигане, Висконсине, Иллинойсе, Северной Каролине, Пенсильвании, Теннесси, Кентукки, Огайо, Джорджии, в штате Вашингтон, в городах Ардслион-Хадсон и Хауард-Бич, штат Нью-Йорк.

Каким бы „слабым" и „провисающим" ни казалось либретто маститым критикам, „Пою о тебе" остается гранд-дамой американского музыкального театра, обладающей достаточной жизненной силой и энергией, чтобы и в дальнейшем привлекать в театры толпы поклонников этого спектакля.

Глава XVII

КУБИНСКИЕ КАНИКУЛЫ

В начале 1932 года Джордж Гершвин поехал ненадолго отдохнуть на Кубу. Весть о его приезде распространилась мгновенно, и под окном его комнаты появились музыканты оркестра, которые приветствовали Гершвина исполнением кубинских мелодий в ритме румбы.

Во время своего пребывания на Кубе Гершвин слышал немало кубинской музыки в исполнении местных музыкантов. Он не уставал восхищаться ритмами кубинских танцев и национальными ударными инструментами. Тогда же он решил написать музыку, в которой новизна и необычность тем подчеркивалась бы острыми ритмами и использованием народных кубинских инструментов.

После Кубы он намеревался совершить поездку в Европу, но эти планы были внезапно нарушены смертью отца в больнице Ленокс-Хилл. Папа Гершвин стал жертвой „хронической лимфатической лейкемии и сердечной недостаточности". Таков был диагноз врачей. Остро переживаемая утрата того, к кому он всегда испытывал чувство глубокой любви и большой нежности, на сей раз сделала поездку невозможной. Вместо этого он засел за новую работу, которую завершил три недели спустя, в июле. Работа над оркестровкой заняла восемь дней (с 1 по 9 августа). Свое новое произведение он назвал „Румба".

Трехчастная увертюра начинается заразительным ритмом румбы, которую сменяет хабанера. Первая, кубинская по характеру, тема появляется у струнных в виде трехголосного контрапункта. Затем она переходит к следующей теме, связанной с первой полифоническими вставками из первого эпизода. Первая часть увертюры завершается каденцией, исполняемой солирующим кларнетом. Средняя часть представляет собой постепенно развивающийся меланхолический канон. Необычен этот двухголосный канон тем, что, вопреки традиции, он проходит на фоне гармонического аккомпанемента. Достигнув кульминации, построенной на остинатной теме канона, увертюра переходит к финальной части. В финале используются темы первых двух частей, поданных в характере stretto. Композиция заканчивается динамичной и захватывающей дух румбой, в которой используются кубинские ударные инструменты. В дирижерской партитуре Гершвин указал, что эти инструменты должны быть расположены в один ряд перед самым дирижерским пультом: кубинская палочка, затем бонго, гурда и маракасы.

Премьера „Румбы" происходила на стадионе Льюисона 16 августа 1932 года. Программа концерта состояла из произведений Гершвина. Оскар Левант исполнил Концерт для фортепиано с оркестром под управлением Билла Дейли. Сам Гершвин сыграл сольные партии в обеих рапсодиях, причем оркестром дирижировал Альберт Коутс, представивший на суд слушателей „Румбу". Сам Гершвин считал, что „Румба" во многом проиграла от того, что исполнялась на открытом воздухе. Коло-

ристические эффекты ударных и тембровые краски были или ослаблены, или вовсе смазаны. Некоторым критикам, однако, новое произведение понравилось. „Музыкальный Курьер" писал, что „Румба" „показала в чрезвычайно выгодном свете таланты г-на Гершвина", а известный критик Питтс Санборн отметил свежесть и непосредственность музыки „Румбы", чье ритмическое богатство и изобретательность «превосходят знаменитое „Болеро" Равеля».

„Я считаю, – писал Гершвин другу на следующий день после концерта, – что вчерашний вечер был самым удивительным и волнующим в моей жизни. Во-первых, потому, что Филармонический оркестр исполнил программу, полностью составленную из моих произведений [это был первый концерт, целиком посвященный музыке композитора]; а во-вторых, потому, что были побиты все рекорды посещаемости на стадионе Льюисона. Мне только что сообщили следующие цифры: было продано 17845 входных билетов, еще 5000 человек безуспешно пытались проникнуть на стадион". Рекорд посещаемости на этом стадионе был побит еще дважды, в 1937 и 1941 годах. Оба раза программы концертов состояли из произведений Гершвина.

Первый гершвиновский концерт открывался исполнением музыки к спектаклю „Пусть грянет оркестр". Дирижировал Билл Дейли. Затем последовал Фортепианный концерт фа мажор. Партию рояля исполнил Левант, дирижировал Дейли. (Для Леванта это было уже не первое выступление на знаменитом стадионе: год назад он дебютировал здесь исполнением „Рапсодии в голубых тонах".) Затем Алберт Коутс исполнил симфоническую сюиту „Американец в Париже". После „Рапсодии в голубых тонах" (солист Гершвин, дирижер Дейли) оркестр под управлением Коутса сыграл „Вторую рапсодию", затем любители музыки впервые услышали „Румбу". Программа завершилась исполнением четырех песен Гершвина в оркестровом переложении и под управлением Дейли: „Чарующий ритм", „Любимый мой", „Лиза" и „Я ощущаю ритм".

Осенью, 1 ноября, „Румба" впервые была исполнена в закрытом помещении, в оперном театре Метрополитэн, на благотворительном концерте, организованном Симфоническим оркестром музыкантов. Именно тогда он поменял название своего нового произведения на то, под которым оно ныне известно любителям музыки во всем мире, – „Кубинская увертюра". Гершвин так объяснял свое решение: „Название „Румба" ассоциируется у слушателя с чем-то вроде популярной песни „Продавец орешков" (Peanut Vendor). „Кубинская увертюра" дает более верное представление о характере и содержании музыки". Концерт был составлен из произведений Сезара Франка и Гершвина. В первом отделении оркестр под управлением Шандора Хармати исполнил Симфонию ре минор Франка. Во втором отделении Дейли дирижировал Фортепианным концертом фа мажор Гершвина (солировал автор) и четырьмя песнями Гершвина в своем (Дейли) собственном оркестровом переложении. Гершвин дирижировал сюитой „Американец в Париже" и „Кубинской увертюрой". Спустя примерно четыре года, когда Сикейрос создавал огромный и ныне знаменитый портрет Гершвина в концертном зале, он, несомненно, находился под впечатлением этого кон-

церта, так как зрительный зал на картине очень напоминает зал оперного театра Метрополитэн. Увидев на полотне своих друзей и родственников, сидящих в первом ряду партера, Гершвин попросил художника изобразить на картине себя самого. Сикейрос исполнил просьбу композитора.

Любопытно, что этот концерт послужил причиной самых острых нападок на музыку Гершвина. Во время репетиции четырех гершвиновских песен, для которых Дейли помимо оркестровки специально написал связующие их музыкальные пассажи, трубач сыграл фрагмент одного из переходов, который вызвал недоумение Дейли. Он спросил: „Это что, я написал?" Реакцией на этот вопрос было то, что один из альтистов оркестра, Уильям Линкольн Лангли, заявил в печати, что Дейли якобы приложил руку ко *всем* композициям Гершвина. Он опубликовал статью под заголовком „Миф Гершвина" в декабрьском номере ежемесячной газеты „Американ спектейтор" за 1932 год, основателем и редактором которой был Джордж Джин Нейтан. Лангли утверждал, что все серьезные произведения Гершвина отличаются „безвкусной оркестровкой" и „явным анахронизмом". Фортепианный концерт он назвал „отвратительным" и закончил статью намеками на то, что большая часть его музыки написана не им самим, а другими, в частности Грофе и Дейли. „Что же касается „Американца в Париже", то Дейли постоянно присутствовал на репетициях в качестве консультанта, и любой оркестрант может подтвердить, что он знает партитуру намного лучше, чем Гершвин. Все дело в том, что никогда еще ни один претендент на лавры сочинителя симфонической музыки не вызывал таких больших сомнений в правомерности своих притязаний на авторство".

Дейли ринулся в бой, решив „вправить мозги" Лангли. Он написал письмо в „Нью-Йорк Таймс" (15 января 1933 года): „Я признателен г-ну Лангли за комплимент, но я не имею никакого отношения ни к сочинению, ни к оркестровке „Американца"... Ни в одном из его произведений нет ни одной моей ноты, так же как ни одного такта его симфонической музыки в моей оркестровке".

Статья, написанная Лангли, так разъярила Джорджа Гершвина, что (редчайший случай в его жизни) он решил привлечь его к суду за клевету, даже несмотря на то, что Джордж Джин Нейтан предложил ему написать ответную статью без ограничения объема, чтобы показать вздорность направленных на него обвинений. Но прошла неделя, другая, и Джордж, Айра и приглашенный ими юрист почувствовали, что было бы глупо раздувать дальше этот в общем-то довольно комический инцидент. А затем, после появления в печати письма Дейли, опровергнувшего измышления Лангли, этот неприятный эпизод был предан забвению.

Глава XVIII

ЗАНЯТОЙ ЧЕЛОВЕК

В 1933 году Джордж Гершвин переезжает из дома № 33 на Риверсайд-драйв в новую, более просторную и удобную квартиру, расположенную по адресу 72-я Восточная улица, дом 132. Айра и Ли поселились напротив, в доме под номером 125. Если раньше их квартиры соединяла общая терраса, то теперь они в любое время дня и ночи могли позвонить друг другу по специальному телефону, не имеющему выхода на общегородскую сеть.

Новая квартира Джорджа соответствовала его статусу гиганта американской популярной музыки с годовым доходом свыше ста тысяч долларов. Она занимала два этажа и помимо четырнадцати жилых комнат была оснащена гимнастическим залом, художественной мастерской, отделанной великолепными панелями комнатой для деловых приемов, английским садом, кладовой, верандой-спальней с зашторенными окнами и комнатой-баром со стеклянными стенами. Гостиная, с ее высоким потолком и многочисленными предметами искусства, была настоящим художественным музеем. Кроме произведений великих живописцев, здесь было и несколько картин, написанных самим Гершвином, в частности портрет отца композитора. В его рабочем кабинете стоял специальный стол, сделанный Джорджем по собственным чертежам. Он был достаточно просторен, чтобы на нем можно было расположить листы партитуры (отпечатанные по специальному заказу, с именем Гершвина в левом верхнем углу каждой страницы), имел особые панели, откидные доски, встроенные точилки для карандашей и всевозможные ящики и полочки для карандашей, линеек, ластиков и т.д. (После смерти Джорджа Айра подарил этот стол – а четверо душеприказчиков Розы Гершвин, в свою очередь, рукописи и наброски как его симфонических, так и произведений легкого жанра, – Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.) Мебель и весь интерьер квартиры отличались благородной сдержанностью тонов и линий, будучи одновременно вполне в духе времени. Человеку, впервые посетившему Гершвина в его новой квартире, Джордж не без гордости сообщал, что своим видом квартира обязана „одному из лучших декораторов". К этому времени он уже „перерос" пристрастие к суровому модернизму, отличавшему обстановку квартиры на Риверсайд-драйв,, и заполнил свое жилище предметами, которые ему действительно нравились.

Традиционные сборища гершвиновского кружка на Риверсайд-драйв, 33, теперь проходили не по субботам, а в воскресные дни. Время и место могли меняться, содержание – никогда. Здесь, как и раньше, главными действующими лицами были Джордж и его музыка. Слушателям грех было жаловаться. У Гершвина был выразительный голос красивого тембра, игра его отличалась богатой нюансировкой, ритмическим разнообразием и блестящей техникой. Он умело и точно исполь-

зовал педали, правая и левая руки казались совершенно независимыми друг от друга, поражая виртуозным сочетанием сложных ритмов, непостижимым образом сливающихся в одно гармоническое целое. Необычным было использование композитором большого пальца для придания звучанию характерного „медного" тембра. Точность и „эффект ударных" в аккордах наэлектризовывали слушателя. Сергей Кусевицкий однажды назвал „блеск, виртуозность и ритмическую точность" игры Гершвина „невероятными". „...Его мощный магнетизм покорял как оркестр, так и публику". Другие прославленные музыканты — Фриц Крейслер, Ефрем Цимбалист, Леопольд Годовский, Иосиф Гофман, Леопольд Ауэр, Яша Хейфец, Морис Равель — могли слушать его часами. Даже те, кто не смог бы отличить аккорд от глиссандо, подпадали под магию его музыки. К большому сожалению, эти импровизированные концерты остались лишь в воспоминаниях тех, кто имел счастливую возможность их услышать.

В период между 1916 и 1925 годами Гершвин сделал многочисленные записи на так называемые „ролики" для фирм Перфекшен, Юниверсал, Стандард и Дуо-Арт, большинство из которых утеряны[1]. Было сделано также несколько граммофонных записей: „Рапсодия в голубых тонах", исполненная композитором с оркестром Пола Уайтмена для фирмы Виктор; медленная часть Рапсодии и Три прелюдии для английской фирмы Коламбия. В тридцатые годы Гершвин записал несколько своих песен, некоторые из них были перезаписаны на долгоиграющие пластинки.

И все же „настоящего Гершвина" нужно было слушать в кругу близких друзей и почитателей его таланта. Здесь языком любви и общения был язык его музыки. Его не нужно было упрашивать сесть к роялю (Джордж Кауфман как-то заметил: „Я могу держать пари на Джорджа в любое время, если только рояль находится в пределах досягаемости"), так как для Гершвина мало что могло сравниться с удовольствием сыграть для друзей. „Я никогда не видел человека более счастливого, буквально излучающего радость бытия, чем Гершвин, играющий на рояле свои песни, — вспоминает Беннет Сарф. — Импровизируя, он незаметно варьирует мелодию и с детской радостью, довольно улыбаясь, встречает восторженную реакцию слушателей". Его друзья говорили, что вечер с Гершвином всегда превращался в вечер Гершвина, и что там, где находится Гершвин, не может не звучать его музыка.

Гершвин не мог долго находиться вдали от инструмента. Каким-то образом он всегда оказывался рядом с роялем, рассеянно погла-

---

[1] Когда в 1963 году была впервые проведена серия Променейд концертов, организованных Нью-Йоркским Филармоническим обществом, она открылась „Вечером Гершвина". Дирижировал Андре Костеланец. Этот концерт давался три раза — 5, 6 и 9 июня. Особенно запомнился вызвавший слезы у многих присутствовавших в зале момент, когда огни рампы осветили механическое пианино, стоящее перед затемненной сценой. Перед пианино одиноко стоял пустой стул, в то время как из инструмента полились звуки гершвиновской мелодии в исполнении автора. Песня была записана на фортепианный ролик.

Почти все ролики Гершвина находятся в частных коллекциях — один из собирателей (живущий в Австралии!) имеет в своей коллекции 125 роликов.

живая клавиши, как если бы это были волосы прекрасной женщины. Вскоре он уже сидел на стуле и играл для собственного удовольствия. Обычно он играл весь вечер. Незаметно он безраздельно овладевал вниманием всех присутствующих в комнате людей. После одного такого импровизированного концерта Оскар Левант, не удержавшись, спросил Гершвина: „Скажи, Джордж, если бы тебе пришлось проделать это еще раз, ты все так же был бы без ума от себя?"

Чрезвычайно одаренный пианист, Гершвин обладал к тому же замечательным талантом импровизатора. Генри Кауэлл, некогда преподававший Гершвину теорию контрапункта, писал мне: „На рояле он импровизировал с такой уверенной легкостью, что казалось, он разыгрывал разученную по нотам пьесу". Каждое его исполнение отличалось от предыдущего. Он мог начать с одной из своих песен, затем подхватить мелодию другой. „Он вытягивал какую-нибудь прекрасную мелодию из клавиатуры, как золотую нить, – писал Рубен Мамулян[1], – затем он как бы заигрывал с нею, видоизменяя и жонглируя, пробуя на вкус, с неподражаемым озорством лепя причудливые узоры, связывая ее в узлы, чтобы затем развязать их и, наконец, швырял ее в поток постоянно меняющихся ритмов и голосов". Его ритмы обладали всесокрушающий мощью бульдозера. Временами берущий за душу лиризм приобретал плавность и трепетность балетного танца. По мере нарастания внутренней энергии его воображение вырывалось на просторы безграничной свободы. В аккомпанементе возникали новые гармонические краски, затем появлялся знакомый канонический пассаж, чтобы тут же уступить место изобретательному контрапункту, благодаря которому тема начинает приобретать новое звучание. Неожиданная модуляция – и мелодия в правой руке меняет курс, уносясь к новым берегам. Тут же возникают новые музыкальные идеи, которые растут и видоизменяются подобно живому организму. Это уже не просто исполнение, это акт творчества, созидания. „В то время как я наблюдал за его игрой, – сказал Кусевицкий, – я поймал себя на мысли о том, что все происходящее больше походит на сон, чем на земную явь. Магическое очарование этого необыкновенного человека слишком велико, чтобы быть реальностью".

Когда Гершвин за роялем, он сам становится частью музыки. Если он играет ритмически сдержанную танцевальную мелодию, в этом процессе участвует все его тело. Особенно выразительно его лицо. Он приходит в состояние такого блаженства, как если бы внезапно он стал публикой, внимающей его игре. Об этом хорошо сказал Мамулян: „Для Джорджа быть за роялем значит быть счастливым... в такие моменты он похож на веселого колдуна на шабаше ведьм".

В редких случаях, когда Джордж уступал место за роялем композитору-сопернику, тот, как правило, вскоре сам начинал играть Гершвина. Однажды в таком положении оказался Ричард Роджерс. Юмор всей ситуации дошел до него в момент исполнения произведения Герш-

[1] Американский театральный и кинорежиссер. Советскому кинозрителю известны его фильмы „Королева Христина" (1933) и „Таинственный знак" („Знак Зорро", 1940). – *Примеч. пер.*

вина. Внезапно он прекратил играть и воскликнул: „Черт возьми, *так* я никогда не заработаю ни цента!" Как-то раз Джордж предложил знакомому композитору сыграть свою пользующуюся успехом песню. Джордж Кауфман так прокомментировал это: „Если Гершвин хочет послушать ее, то это потому, что песня украдена у него".

Сборища друзей на 72-й Восточной улице подсказали Кауфману и Моссу Харту идею создания персонажа, списанного с Сэма Франкела из мюзикла „Веселая поездка" (Merrily We Roll Along, 1934). Сэм был известным композитором, любившим исполнять музыку собственного сочинения по малейшему поводу. Год спустя гершвиновские вечеринки послужили толчком для написания Моссом Хартом либретто известного мюзикла Кола Портера „Юбилей" (Jubilee). В спектакле хозяйка вечера, знаменитая Эва Стандинг, шокирует присутствующих, представляя им Джорджа Гершвина в новой для него роли, роли обычного гостя, *не* играющего на рояле.

Если считать „Порги и Бесс" оперой, а не музыкальной комедией, то последние два мюзикла Гершвина появились на Бродвее в 1933 году. Оба не имели успеха.

Музыкальная комедия „Простите за мой английский" (Pardon My English), премьера которой состоялась 20 января, всем, связанным с ней, принесла одни неприятности. Алекс Ааронс подписал небывалые контракты с Джеком Бьюкененом[1] и Лидой Роберти, гарантирующие Бьюкенену три тысячи долларов в неделю в течение восьми недель, а Роберти — тысячу долларов в неделю за тот же период. Ааронсу срочно нужна была пьеса, представляющая собой подходящий материал для этих двух звезд. Он сказал об этом Винтону Фридли. Полдюжины либреттистов засели за работу и вскоре представили нечто, претендующее на либретто. Ответственность за этот шедевр благородно принял на себя Герберт Филдс. Гершвины не хотели принимать никакого участия в этой безрассудной авантюре, но, узнав об опасениях Ааронса потерять финансовую поддержку в случае неучастия в постановке Гершвина, согласились на сотрудничество. Верность оказалась сильнее осторожности. Гершвины оказались втянутыми в то, во что они, считая проект мюзикла ошибкой, не верили с самого начала.

Среди персонажей либретто есть пара актеров, которых принимают за мошенников, а также клептоман, женящийся на дочери шефа полиции. Благодаря Филдсу в пьесе можно услышать все разнообразие акцентов тогдашней бродвейской музыкальной сцены: Джек Бьюкенен (англичанин), Лида Роберти (венгерка), Джек Перл (немец) и Джордж Гивот (грек). Некоторые из „гэгов", типа „ты там пиль, Шарли?" (Джек Перл), перешли в мюзикл из популярной в то время радиосерии, в которой Перл изображал современного барона Мюнхаузена: „Я приплыл в Америку на корабле, который обслуживался 900 пова-

[1] Джек Бьюкенен — английский актер варьете, с успехом игравший на Бродвее. В 30-е годы он снялся в нескольких американских музыкальных фильмах. — *Примеч. пер.*

рами, – это был корабль самого Кука"[1]. Короче, либретто оказалось на редкость неудачным. Джек Бьюкенен выкупил свой контракт и покинул труппу задолго до того, как постановка прекратила свое существование, что произошло месяц спустя после премьеры.

Единственным светлым пятном во всей этой затее, не имевшей успеха ни у зрителей, ни у театральных критиков, была музыка Гершвина. Номера „Как жаль!" (Isn't It a Pity?), „Лорелея" (The Lorelei) и „Мой кузен из Милуоки" (My Cousin in Milwaukee) были слишком хороши для подобной комедии.

В результате провала мюзикла „Простите за мой английский" продюсерам пришлось столкнуться с дефицитом, превышающим 75000 долларов. Фридли, чтобы избежать кредиторов, укатил в Панаму и отсиживался там в течение нескольких месяцев. Одним из горьких последствий этой катастрофы был распад союза Ааронс и Фридли. Для Ааронса это означало конец карьеры на Бродвее. Он уехал в Голливуд, где умер десять лет спустя. Незадолго до смерти он принял участие в создании кинобиографии Гершвина, вышедшей под названием „Рапсодия в голубых тонах". Круг замкнулся: Ааронс завершил свой путь тем же, с чего начал – музыкой Гершвина. Что касается Фридли, то он, не мешкая, вступил на путь новых побед в качестве продюсера нескольких имевших невероятный успех мюзиклов Кола Портера, начиная с комедии „Все, что угодно" (Anything Goes), вышедшей в 1934 году.

В том же 1933 году многие из тех, кто внес свой вклад в исторический успех комедии „Пою о тебе", объединили свои усилия для создания мюзикла „Пусть они едят свой пирог", явившегося продолжением „Пою о тебе". На сей раз либреттистами опять были Джордж Кауфман и Морри Рискинд. Тексты песен написал Айра, а музыку – Джордж Гершвин. Продюсер постановки – Сэм Харрис, главные роли исполнили Уильям Гакстон (Уинтергрин), Лойс Моран (Мэри) и Виктор Мур (Троттлботтом). Премьера состоялась на Бродвее 21 октября.

Вечером в день премьеры в первый и последний раз спектакль начался повторением сцены факельного шествия под лозунгом „Уинтергрина – в президенты", взятой из мюзикла „Пою о тебе", и новым маршем „Ура президенту" (Tweedledee for President). Вспоминает Айра Гершвин: „Музыка этого нового марша не нуждалась в сценических подпорках. Она была выразительной сама по себе, представляя собой захватывающий полифонический аккомпанемент, очень удобный для вкрапления фраз типа „Гип, гип, ура!", „Янки Дудль, кудряв, как пудель!" и, помимо этого, представляющий хорошую возможность для сатирического обыгрывания таких строк, как „Ирландцев любит и евреев" за счет следующих за ними „Ура, за ним пойдет народ,/Грек, турок, даже киприот!". Первый факельный парад прошествовал под звуки „Ура президенту!" Затем две группы объединились и стали петь оба марша одновременно. Несмотря на музыкальную выразительность и динамизм исполнения, в этот вечер номер остался по существу незамеченным увешанной бриллиантами и разодетой в соболя премьерной публикой, пришедшей, как всегда, после начала спектакля".

[1] Cook *(англ.)* – повар. – *Примеч. пер.*

Таким образом, пришлось удовлетвориться лишь одним факельным шествием. Одна из надписей на сцене гласила: „Все те же старые обещания". Этот лозунг оказался символичным для всей постановки в целом. Обещание сохранить неуемное веселье, озорство и сардонический юмор первой постановки, к сожалению, не было выполнено до конца.

В мюзикле „Пусть они едят свой пирог" Уинтергрин и Троттлботтом выставляют свои кандидатуры на президентских выборах и терпят поражение. Уинтергрин возглавляет революционное движение с целью свержения правительства. С помощью эдакого Крюгера[1] (Филип Луб) с Юнион-Сквер[2] он создает повстанческую армию. Революция побеждает и устанавливается диктатура народа. В финале спектакля серьезный международный конфликт улаживается с помощью бейсбольного матча между девятью членами Верховного суда США и девятью иностранными представителями Лиги Наций. Судит матч Троттлботтом. Ошибка в судействе ведет к тому, что его ведут на гильотину, специально привезенную для такого случая из Франции. Спасение приходит в полночь благодаря сообразительной Мэри Уинтергрин. В конце концов после реставрации республики он становится президентом.

В спектакле было немало смешных и остроумных эпизодов, полных едкой иронии реплик, блестящих песенных текстов. К примеру, песня „Юнион-Сквер" не уступала лучшим номерам мюзикла „Пою о тебе". Некоторые другие эпизоды также заставляли вспомнить незабываемые находки этой музыкальной комедии, такие, как открывающая спектакль сцена митинга участников патриотической организации Юнион-Лиг, а также песня „Идет революция" (Comes the Revolution).

К положительным моментам можно отнести одну из лучших песен Гершвина „Моя". В ней используется вокальный контрапункт к основной мелодии, состоящий из забавных реплик „в сторону", исполняемых ансамблем, в то время как главную мелодию и слова припева поют Уильям Гакстон и Лойс Моран:

Смысл песни сводится к тому,
Что между ними все о'кей,
И всем, что удалось ему,
Бесспорно, он обязан ей[3].

Что касается контрапункта, то он проходит с принципиальной последовательностью через всю музыкальную партитуру спектакля, хотя все же не настолько эффектно и убедительно, как это казалось Гершвину. „Именно постоянное использование этой формы [контрапункта], – сказал Гершвин в одном из интервью, – и придает музыке характерную едкость и остроту, подчеркивает ключевые фразы песен и вообще соответствует сатирической тональности пьесы. По крайней

[1] Крюгер, Пауль (1825–1904) – возглавлял буров во время Англо-Бурской войны (1899–1903) за независимость южно-африканских колоний от Британской империи. – *Примеч. пер.*

[2] Площадь в Нью-Йорке, место массовых митингов и манифестаций. – *Примеч. пер.*

[3] Перевод О. Пискунова.

мере, я считаю, что именно контрапункт помогает мне достичь поставленной цели".

Все же контрапунктное блюдо, важной составной частью которого является революция, оказалось малосъедобным даже в 1933 году. Картины, в которых показывались диктатура левых в Америке, революционная армия трудящихся и сцена приготовления Троттлботтома к казни на гильотине едва ли делали мюзикл более привлекательным для публики. „Их ненависть взяла верх над их чувством юмора", – заметил об авторах Брукс Аткинсон. Журнал „Ньюсуик" назвал пьесу „натянутой, тяжелой и скучной". Гилберт Габриел писал об авторах пьесы: „Ради бога, сделайте все возможное, чтобы такое не произошло в третий раз". „Пусть они едят свой пирог" не дотянула до сотого представления на Бродвее. Еще меньший успех выпал на долю мюзикла во время турне по городам Соединенных Штатов.

Песня „Моя" была написана как упражнение по композиции во время занятий Гершвина у Джозефа Шиллингера. Шиллингер, умерший в 1943 году, был последним педагогом Гершвина. Друг Гершвина и Шиллингера композитор и виолончелист Джозеф Эчрон как-то рассказал Джорджу об оригинальных идеях Шиллингера в области композиции и высказал мысль, что занятия у Шиллингера были бы полезны Гершвину. Джордж начал заниматься у Шиллингера в 1932 году и продолжал занятия, с некоторыми перерывами, в течение почти четырех лет.

Тема влияния, оказанного Шиллингером на Гершвина, породила столько слухов, мнений и притязаний на истину в конечной инстанции, особенно после смерти композитора, что здесь требуется внести ясность.

Шиллингер был теоретиком, чей новый подход к музыкальной композиции тесно связан с применением строго научных методов. Чувствуя, что все великие музыкальные произведения построены в соответствии с определенными принципами, Шиллингер систематизировал эти принципы, исходя из работ великих композиторов прошлого и настоящего времени. Он проанализировал также все возможности мелодии, гармонии, ритма, оркестровки, музыкальной формы и всех известных музыкальных стилей. Таким образом, он развил систему точных технических приемов и методов для написания музыки в любом стиле и для любой звуковой и оркестровой комбинации. Сочинение музыки свелось к математическим формулам, музыкальные произведения оказалось возможным создавать при помощи новооткрытых формул, систематизированных моделей, диаграмм и логарифмической линейки. Однажды Шиллингер показал, как можно сконструировать полифоническую композицию в баховском стиле, прослеживая колебания кривой деловой активности, взятой из газеты „Нью-Йорк Таймс", чтобы затем перевести единицы этой диаграммы на язык соответствующих мелодических и гармонических интервалов. После смерти Шиллингера его теоретические работы и рекомендации по их практическому применению были изданы в двух томах под названием „Система музыкальной композиции Шил-

лингера" (The Schillinger System of Musical Composition, 1946). Для некоторых популярных композиторов и аранжировщиков эта книга стала чем-то вроде Библии. В некоторых ведущих университетах и консерваториях страны преподается курс теории композиции по системе Шиллингера.

Сначала сам Шиллингер, а после его смерти – Общество Шиллингера, выступили с притязаниями на то, что его метод оказал исключительное влияние на Гершвина. В предисловии к одной из своих книг, „Калейдофон" (Kaleidophone, 1940), Шиллингер писал:

> Когда ныне покойный Гершвин познакомился со мной, он был в творческом тупике. Он чувствовал, что его ресурсы, но не способности, были полностью истощены... В день нашей первой встречи Гершвин сказал: „Моя проблема вот в чем. Я написал примерно семьсот песен. Я больше не способен написать ни одной, я повторяю самого себя. Можете вы мне помочь?" Я ответил утвердительно, и день спустя Гершвин, подобно Алисе, оказался в Стране Чудес. Позднее он познакомился с материалом этой книги на практике, проиграв все упражнения, содержащиеся в ней. „Теперь мне не нужно сочинять музыку – она вся здесь", – заметил он.

Леонард Либлинг, редактор „Музыкального курьера", по-видимому, поверил Шиллингеру на слово. В ноябрьском выпуске своего журнала за 1940 год он писал: „После того как Гершвин написал более семисот песен, он почувствовал, что больше не способен сочинять музыку, и обратился за советом и помощью к Шиллингеру. Очевидно, помощь оказалась полезной, так как он был учеником теоретика в течение четырех с половиной лет".

Ни один из близких друзей и соратников Гершвина, бывших рядом с композитором как в 1932 году, так и позже, и имеющих все основания утверждать, что они были в курсе всех его творческих проблем, так как Джордж никогда не делал тайны из того, как он работает, не может вспомнить ни одного случая или высказывания, доказывающих правоту утверждения Шиллингера, что в 1932 году Гершвин был в „творческом тупике". Я также не могу вспомнить ничего подобного. В тот год я часто виделся с Гершвином. Его проблема заключалась в том, чтобы приучить свое творческое воображение к дисциплине и самоконтролю, так как стоило ему сесть за рояль, как неиссякаемый поток музыкальных идей, бесконечно разнообразных по стилю и настроению, буквально затапливал аудиторию. Никто из близко знавших Гершвина никогда бы не додумался до того, чтобы говорить о творческом бессилии или усталости. Он был поистине неисчерпаемым источником музыкальных идей, изобретений и энтузиазма.

Шиллингер и его последователи утверждают, что все созданное Гершвином после 1932 года, прежде всего „Порги и Бесс", было написано по методу Шиллингера. Сам Шиллингер настаивал на этом в своем письме ко мне, датированном 20 октября 1942 года: «„Порги и Бесс" писалась при моем непосредственном участии в качестве консультанта; ее сочинение заняло полтора года. В течение всего этого времени я за-

нимался с Гершвином три раза в неделю (что составило в сумме четыре с половиной часа в неделю)».

На самом деле все обстояло несколько иначе. Гершвин ухватился за метод Шиллингера с восторгом развитого не по годам ребенка, которому подарили игрушечную электрическую железную дорогу. Он был большим любителем всяческих игр, и метод Шиллингера тоже стал для него чем-то вроде занимательной игры. Его очень увлекла идея сочинения музыки при помощи математически выверенной формулы, и он пришел в неописуемый восторг, поняв, что метод Шиллингера дает некоторый практический результат. Интеллектуальные усилия, требуемые для овладения методом Шиллингера, стимулировали его острый и пытливый ум. Какое-то время он не мог говорить ни о чем, кроме Шиллингера и его теории. Он чувствовал себя человеком, открывающим новые миры.

Вне всякого сомнения, уроки и упражнения по методу Шиллингера давали пищу его уму и воображению и в определенной мере благотворно повлияли на технику композиции. Верно и то, что он иногда использовал метод Шиллингера для сочинения некоторых своих произведений. Примером могут служить гаммообразные пассажи (используемые в качестве тематического материала) в „Кубинской увертюре", в «Вариациях на тему песни „Я ощущаю ритм"», в некоторых хоровых сценах и в сцене бури из оперы „Порги и Бесс". Занимаясь оркестровкой оперы, Гершвин обратился за помощью к Шиллингеру, чей совет оказался полезным композитору.

И все же Гершвину пришлось убедиться в том, что, хотя формулы Шиллингера расширили его технические возможности, они не могли заменить вдохновения. Произведения Гершвина, написанные после 1932 года, создавались в соответствии с, так сказать, более традиционной методикой. Айра Гершвин настойчиво подчеркивает этот момент в письме для журнала „Ньюсуик" (23 октября 1946 года), написанном как ответ на статью Шиллингера, в которой тот заявляет, что успехом своих произведений вообще и в особенности оперы „Порги и Бесс" Гершвин обязан прежде всего его методу. «Если автор статьи намекает на то, что художественная ценность и успех оперы „Порги и Бесс" объясняются тем, что Джордж проштудировал с Шиллингером такие его работы, как, скажем, „Ритмические группы, возникающие в результате интерференции нескольких синхронизированных периодичностей" (Rhythmic Groups Resulting from the Interference of Several Synchronized Periodicities), то он просто недостаточно компетентен. Уроки, подобные вышеупомянутому, несомненно, расширяют музыкальные горизонты, но они не могут сами по себе дать жизнь такой опере, как „Порги и Бесс"».

Для Гершвина 1934 год был годом исключительной активности. Он начался с изнурительного концертного турне по городам Соединенных Штатов с оркестром Лео Райзмана. Дирижировал оркестром Чарлз Превин, солист Джеймз Мелтон. Программа была составлена главным образом из произведений Гершвина. Возглавлял турне Гарри Аскин, бывший директор труппы мюзикла „Мисс 1917", человек, познакомивший Джорджа с Максом Дрейфусом. Превин также был давнишним знакомым Гершвина. Он был дирижером комедии „Ла, ла, Люсиль", а позднее мюзикла „Пою о тебе". К тому же он возглавил оркестр в постановке первой получившей успех музыкальной комедии Айры Гершвина „Две малютки в голубом".

Турне началось в Бостоне во второй половине дня 14 января и закончилось в Академии Музыки в Бруклине, Нью-Йорк, вечером

10 февраля. Меньше чем за месяц концертная группа проделала путь в восемнадцать тысяч километров и за двадцать девять дней выступила в двадцати восьми городах, включая такие, как Торонто на севере (Канада), Ричмонд на юге США и Омаха на западе. Гершвин дирижировал „Американцем в Париже" и исполнял сольные партии в Фортепианном концерте, „Рапсодии в голубых тонах" и в произведении, написанном специально для этой поездки, — „Вариациях на тему песни „Я ощущаю ритм"" (Variations on I Got Rhythm). Программа включала две группы песен Гершвина и две группы песен других композиторов. По окончании утвержденной программы начиналась импровизированная часть, в которой Гершвин по просьбе слушателей исполнял свои произведения.

Успех поездки подтвердил необычайную популярность музыки Гершвина. Доказательством тому был не только повсеместный энтузиазм публики, но и кассовый успех турне. При цене самого дорогого билета 2 доллара 75 центов сборы от всей поездки составили сто тысяч долларов, в среднем примерно пять тысяч за концерт. Доходы от турне были бы еще выше, если бы в маршрут поездки не были включены семь городов с населением, явно недостаточным для того, чтобы заполнить концертный зал. Выступления в таких городах, а также время, потраченное на переезды из одного города в другой, повинны в возникновении общего дефицита всего предприятия, несмотря на постоянные аншлаги. Гершвин, которого убедили вложить в турне деньги, не получил ничего, если не считать оплаты расходов на питание и гостиницы. Он вынужден был внести пять тысяч долларов на покрытие дефицита.

В поездке выявились такие замечательные черты Гершвина, как выдержка и физическая выносливость. Это тем более достойно уважения, если вспомнить, что Гершвин считал себя нездоровым человеком. Он с удивительной быстротой приспособился не только к тяготам постоянных переездов, но и к чудовищно изнутрительной концертной гонке: двадцать восемь выступлений за двадцать девять дней в исключительно напряженной программе. Наблюдая его после концерта в Бруклине, друзья (в том числе и я) были поражены тем, что им все еще владело то состояние радостного возбуждения и подъема, с которым месяц назад он начал свое турне. Разумеется, чувствовалась некоторая усталость, но и только. Не было никаких признаков измученности и изнурения, естественных после столь долгой поездки. Многие чувствовали, что он охотно и с большим удовольствием согласился бы продлить турне еще на месяц, выступая каждый вечер на эстраде новых городов.

«Вариации на тему песни „Я ощущаю ритм"», премьера которых состоялась в Бостоне 14 января, были в основном написаны во время отдыха в Палм-Бич в декабре 1933 года, где Гершвин гостил у Эмиля Мосбахера. Работа над пьесой была завершена 6 января 1934 года в Нью-Йорке. Она представляет собой попытку изложить на нотной бумаге в соответствующей форме некоторые из наиболее ярких идей, которые он так часто развивал в кругу друзей, импровизируя для них на тему песни „Я ощущаю ритм". Хотя „Вариации" в том виде, в каком они дошли до нас, не обладают взрывной силой и непосредственностью гершвиновских имровизаций, они тем не менее дают современному любителю музыки какое-то представление о его таланте импровизатора.

Пьеса написана для симфонического оркестра полного состава с добавлением саксофонов In Es и in B, банджо и китайского гонга. Она начинается восходящей четырехзвучной фразой из первого такта припева песни „Я ощущаю ритм", исполняемой кларнетом. Тема переходит к солирующему роялю, а затем подхватывается всем оркестром. Наконец, соло на рояле представляет весь припев целиком. Следующие за тем вариации показывают, какого замечательного успеха добился Гершвин в умении развивать и видоизменять заданную тему. Он варьирует не только ее основную структуру, мелодическую и ритмическую, но вместе с тем и само настроение. Первая вариация — это поток бурлящей энергии, во второй тема внезапно приобретает характер меланхолической песни. В остальных вариациях мелодия становится то напряженно-агрессивной, то беззаботно-праздничной, как знаменитый карнавал Марди Грас в Новом Орлеане, с богатым набором „пиротехнических" эффектов в оркестровке, в то время как фортепианная партия — это блестящий каскад вихревых пассажей. Иногда тема звучит резко, с гортанными красками блюзовой мелодии.

Вскоре после завершения турне у Гершвина зарождается еще один проект. 19 февраля он впервые выступил в радиопрограмме, которая финансировалась фирмой, выпускающей слабительное под названием Фин-а-Минт. В течение следующих нескольких месяцев он был ведущим программы „Музыка Гершвина" (открывающейся мелодией песни „Любимый мой"). Программа выходила в эфир каждый понедельник и пятницу вечером с 7 часов 30 минут до 7 часов 45 минут. В ней Гершвину приходилось быть не только остроумным ведущим, но и дирижером, композитором и пианистом. За эту работу он получал две тысячи долларов в неделю.

Работа в этой программе не была его первой встречей с радио. Дебют Гершвина на радио состоялся в популярной серии „Всегда готов" 14 декабря 1926 года. Он сыграл несколько своих песен и часть Концерта для фортепиано (без оркестра). После этого он был гостем многих радиопередач, таких как „Программа Руди Вэлли", „Шоу Теда Уимса", радиочас компании Американ Телефон энд Телеграф, а также выступал как солист с оркестром под управлением Вальтера Дамроша. Однако программа „Музыка Гершвина" была его первым радиошоу, и он использовал представившиеся ему возможности, много играя, дирижируя и рассказывая о своей музыке. К чести Гершвина, он (что весьма характерно для него) использовал эту программу и как трибуну для ознакомления слушателей с лучшей популярной музыкой других композиторов и, что еще более важно, давал возможность услышать сочинения неизвестных публике авторов. К числу тех, кто в момент представления их Гершвином на радио были почти неизвестны широкой публике, относятся Харолд Арлен, Руб Блум, Дана Суэсс и Оскар Левант. В октябре следующего года Гершвин вернулся на радио, чтобы выступить во второй серии программы, на этот раз в еженедельной получасовой программе, передававшейся по воскресеньям в 6 часов вечера.

В каком-то смысле работа на радио потребовала от Гершвина больше нервного и физического напряжения, чем концертное турне по Соединенным Штатам. Причина, по мнению Джорджа, была в том, что во время турне ему приходилось выступать лишь с одной программой. Все было заранее отрепетировано, оставалось лишь хорошо исполнить подготовленный материал. Что же касается регулярных еженедельных выступлений на радио, то это означало выход в эфир новой программы не реже одного раза в неделю, а также нескончаемые репетиции и массу других забот, в том числе отбор песен различных композиторов и подготовку выступлений известных артистов и музыкантов.

И все же среди всей этой кучи дел он находил время и силы для напряженной работы над самым значительным из своих серьезных произведений, оперой „Порги и Бесс" (Porgy and Bess).

Глава XIX

ГИГАНТСКИЙ ШАГ К СЛАВЕ

Мысль написать оперу не оставляла Гершвина. Он знал, что он не успокоится, пока не осуществит своего замысла. Джордж жавно решил, что основой либретто должна стать пьеса Дю-Боза Хайуарда „Порги", хотя со времени обсуждения замысла оперы с автором книги прошло уже несколько лет. И вот 29 марта 1932 года он внезапно пишет Хейуарду: „Размышляя над тем, какой литературный материал взять для своих новых сочинений, я опять вернулся к „Порги". Я не знаю более выдающегося произведения из жизни цветных". В ответном письме Хейуард подтвердил свой интерес к опере.

Однако и теперь Гершвин постоянно откладывал работу над новым сочинением, так как у него было множество других срочных обязательств. Вероятно, он продолжал бы тянуть с оперой до бесконечности — ибо постоянно подворачивалось что-нибудь, не терпящее отлагательств, — если бы обстоятельства не вынудили его наконец заняться ею всерьез. В один из дней 1933 года Хейуард позвонил и сообщил ему, что Театральная Гильдия настойчиво добивается от него разрешения позволить композитору Джерому Керну и либреттисту Оскару Хаммерстайну (авторы „Плавучего театра") переделать „Порги" в мюзикл для Эла Джолсона. Очевидно, сам Джолсон давно заинтересовался пьесой и даже использовал отрывок из нее в одной из своих радиопрограмм. Гершвин ответил Хейуарду, что не собирается никоим образом мешать ему в этом выгодном предприятии, которое, по всей вероятности, принесет немалые доходы. Особенно если учесть тяжелое финансовое положение Хейуарда после банкротства банка, в котором тот хранил свои сбережения. Его опера, сказал Гершвин, может подождать еще пару лет. Хейуард ответил, что деньги его не интересуют, что он хотел бы, чтобы „Порги" стала народной оперой, а не музыкальной комедией. „Я хочу, чтобы вы прямо ответили мне, собираетесь ли вы в *ближайшее время* заняться этой оперой". И добавил: „Если да, то я отвечу отказом Театральной Гильдии". Немного подумав, Гершвин ответил, что без промедления приступит к работе. И он сдержал свое слово. Джолсону, Керну и Хаммерстайну пришлось ретироваться и уступить поле боя Гершвину и Хейуарду.

Затем между Хейуардом и Гершвином последовала продолжительная и весьма оживленная переписка, в которой обсуждался вопрос, как наилучшим образом сделать из пьесы Дороти и Дю-Боза Хейуардов оперу. Дело в том, что во всех дискуссиях они называли свой проект „оперой". Это было именно то, что хотел Гершвин: сценическое произведение, в котором актеры должны *петь* весь текст от первого до последнего слова, чередуя арии, речитативы и ансамбли. Но когда пришло время приступить к работе всерьез, Дю-Боз Хейуард стал склоняться к идее „музыкальной пьесы", а не оперы в собственном смысле этого

слова. Хейуард считал, что разговорный диалог (вместо речитатива) придаст постановке „живой характер и необходимый темп". Он писал, что „это даст вам возможность по-новому интерпретировать происходящее на сцене, пронизывая (как вы и предлагали) все действие оркестровым звучанием, одновременно обогащая постановку музыкальной пантомимой и движением на сцене, а также пением, органически связанным с развитием сюжета. К тому же такие эпизоды, как, например, сцена драки, можно построить как единое структурное целое при помощи соответствующего освещения, оркестровых красок, стенаний толпы, всеобщего крика ужаса, раздающегося на сцене, и так далее, без всякого пения. Может получиться потрясающая кульминация".

Гершвин совершил две поездки в Чарльстон. Во время личной беседы Джордж убедил Хейуарда в правильности своей точки зрения. „Порги и Бесс" будет „оперным спектаклем", а не „музыкальной пьесой". Теперь, когда эта проблема была улажена, им предстояло решить множество других задач. Нужно было сократить пьесу почти наполовину, коренным образом изменить текст диалогов, сделав их более приемлемыми для оперной сцены. Помимо этого предстояло написать тексты арий.

Хейуард пишет:

> С самого начала перед нами встала трудная задача. Я наотрез отказался переехать в Нью-Йорк. Гершвин был связан по рукам и ногам контрактом с фирмой Радио-Сити. Перспектива сотрудничества на расстоянии в тысячу миль друг от друга в какой-то момент смутила нас. Все решилось само собой, когда мы привлекли к работе Айру Гершвина[1]. Мы изобрели способ, которым часто пользовались для пересылки готовых сцен и текстов песен между моими визитами в Нью-Йорк и внезапными поездками Джорджа в Чарльстон. Получив очередную сцену, братья Гершвины садились к роялю и начинали работу, то есть ссорились, мирились, и в конце концов после многочисленных удачных, менее удачных и блестящих вариантов появлялся вполне законченный музыкальный номер.

Письма, помещенные ниже, очень типичны для их переписки того периода, когда в течение многих месяцев они усиленно работали над либретто оперы.

---

[1] Хейуард и Айра Гершвин вместе написали тексты следующих оперных номеров: „Теперь ты моя, Бесс" (Bess, You Is My Woman Now), „Богач – бедняк" (I Got Plenty o'Nuthin) и „Я люблю тебя, Порги" (I Loves You, Porgy). Хейуарду принадлежат слова арий „Летние дни" (Summertime), „Мой любимый меня покинул" (My Man's Gone Now), „Когда-нибудь" (A Woman Is a Sometime Thing), а также слова ариозо, таких как „Они идут и поют" (They Pass By, Singin'), в основу которых положен текст либретто. Айра Гершвин написал „Вовсе не обязательно" (In Ain't Necessarily So), „Нет, я не могу сесть" (Oh, I Can't Sit Down), „Пароход, отплывающий в Нью-Йорк" (There's a Boat Dat's Leavin' Soon for New York), „Рыжеволосая женщина" (A Red-Headed Woman), „Где же моя Бесс?" (Oh, Where's My Bess?), а также несколько молитв, начиная со знаменитой арии „О, доктор Иисус" (Oh, Doctor Jesys).

Фолливуд
Фолли-Бич
Южн. Каролина
6 февраля 34 года

ДОРОГОЙ ДЖОРДЖ!

Я знаю, что ты с нетерпением ждешь, когда я пришлю тебе следующий кусок либретто. Поэтому посылаю тебе две новые сцены вместе с этим письмом. Я почти закончил работу над следующей за ними сценой, но она еще не отпечатана. К тому же я хочу еще немного поработать над ней.

Первая сцена II действия может показаться тебе все еще слишком длинной, хотя я сократил ее с 39 страниц оригинала до 18 страниц оперного либретто. В ней много юмора и динамики. Напиши, что ты думаешь о ней и нужно ли увеличить количество песенного текста.

Вторая сцена II действия, по-моему, получилась неплохо. Я убрал из нее водевильные „цветные" номера, которые есть в моей пьесе, и включил много другого материала, не менее „горячего", чем в оригинале. Я впервые открыл для себя, что негритянский светский танец, который исполняют здесь на юге, происходит от африканского ритуального фаллического танца, чудом уцелевшего и дошедшего во всей целостности до наших дней. Я также слышал фольклорный оркестр, в котором музыканты играют на гармониках, расческах и т. д. Такой оркестр был бы чрезвычайно хорош во вступлении к сцене примитивной страсти, вспыхивающей между Крауном и Бесс.

Я думаю, может быть, лучше подождать с сочинением музыки на тексты песен II действия, пока мы не встретимся. У меня есть кое-какие мысли на этот счет, но я не могу об этом написать в письме, особенно о „лодочной" песне. Но пусть это тебя не останавливает, если почувствуешь, что текст вызывает в тебе музыкальные идеи...

С любовью и наилучшими пожеланиями от всех нас.

Искренне,
Дю-БОЗ

26 февраля 1934 г.

ДОРОГОЙ Дю-БОЗ!

Получил твое либретто второго действия. Оно просто превосходно. Я искренне считаю, что твое новое либретто великолепно, и хочу надеяться, что моя музыка будет достойна его.

Я начал сочинять музыку к первому акту, прежде всего песни и спиричуэлс.

Надеюсь, что ты найдешь время приехать к нам на север и по-

живешь у меня – если, конечно, это будет удобно тебе, – так, чтобы мы смогли поработать вместе над спиричуэлс из второй сцены I действия...

Надеюсь, что ты, твоя жена и ваш ребенок в полном порядке, и ожидаю увидеть тебя в скором времени.

Как всегда, ДЖОРДЖ Г.
Фолли-Бич, Ю.К.

2 марта 1934 г.

ДОРОГОЙ ДЖОРДЖ!

Был очень рад получить твое письмо...

Что касается либретто, то в настоящий момент я топчусь на одном месте. Сцену бури я хочу оставить без изменений, разве что кое-где чуть сократить диалог. Над музыкальной частью лучше поработать вместе. Вся сцена должна служить фоном, на котором Краун поет свою партию, противопоставляя ее звучащему в это же время спиричуэлу. Я же не могу приняться за текст, пока не буду знать, что ты думаешь о музыкальном размере этого номера. Сейчас я пишу текст арии Порги в самом конце действия, когда он собирается поехать за Бесс. Есть ли у тебя какие-нибудь соображения в отношении этой финальной части пьесы?

8 марта 1934 г.

ДОРОГОЙ Дю-БОЗ!

Был очень рад получить твое письмо вместе с либретто третьей сцены II действия. Я считаю, что это очень интересная и трогательная сцена, хотя и чуть длинноватая. Я думаю, что два-три места без всякого ущерба для действия можно убрать. Ты должен сделать так, чтобы опера не оказалась слишком длинной. Я сам твердо верю в принцип „хорошего понемногу" и надеюсь, что в этом ты согласен со мной...

Я бы написал песню, открывающую II действие, которую поет Джейк, чиня рыбачьи сети, но я не знаю, в каком ритме задуман текст, особенно в партии хора. Я буду признателен, если ты вышлешь текст песни, отметив ритм точками и тире...

С нетерпением жду встречи с тобой в будущем месяце. Надеюсь, ты и твоя семья в полном порядке.

С искренним приветом,
ДЖОРДЖ

Метрополитэн-Опера все еще надеялась, что Гершвин напишет специально для нее оперу. Она была особенно заинтересовала в „Порги". Отто Х. Кан даже предложил Гершвину премию в пять тысяч долларов в случае, если тот подпишет контракт с Метрополитэн. Несмотря на всю лестность подобного предложения и благодарность за него, Джордж отклонил его из практических соображений. Перспектива исполнения „Порги" три-четыре раза в течение одного-двух сезонов, чтобы затем быть преданной забвению (участь всех новых опер, поставленных в Метрополитэн), не прельщала композитора. Ему хотелось, чтобы „Пор-

ги" услышала широкая американская публика, а не только ограниченный круг любителей оперы. Однако самое важное заключалось в том, что группа должна была состоять прежде всего из исполнителей-негров, о чем, конечно, в Метрополитэн не могло быть и речи.

Таким образом, когда дело дошло до подписания контракта, он был заключен с Театральной Гильдией, которая и осуществила постановку „Порги и Бесс". Контракт был подписан 26 октября 1933 года. „Это будет не чем иным, как актом любви, — писал Гершвин другу сразу же по завершении сделки, — и я ожидаю, что „родовые схватки" пройдут не безболезненно".

В декабре 1933 года Гершвин отправился в Чарльстон, чтобы обсудить с Хейуардом кое-какие подробности, касающиеся оперы, и „почувствовать атмосферу" города, который должен был стать местом действия спектакля. „Мне хочется познакомиться с городом, — сказал он, — услышать пение спиричуэлс и посетить пару местных кафе для цветных". Спустя две недели, возвращаясь в Нью-Йорк из Флориды, он опять ненадолго остановился в Чарльстоне.

Летом 1934 года Гершвин смог провести в Южной Каролине значительно больший отрезок времени. Тогда он вместе со своим двоюродным братом Генри Боткином, писавшим картины на негритянские сюжеты, сел в поезд, идущий на юг, в то время как багаж и все необходимое для живописи было заранее отправлено на машине. Они поселились на острове Фолли-Айленд, находящемся в десяти милях от Чарльстона, в щитовом летнем домике у самой кромки берега. Они жили, можно сказать, дикарями, с минимальными удобствами. В каждой комнате стояла старая железная кровать, небольшой таз для умывания и кое-какая полуразвалившаяся мебель. За питьевой водой нужно было ездить в Чарльстон. В комнате Гершвина имелось старенькое пианино. Там они прожили под палящим солнцем два месяца — июль и август. Джордж писал своей матери: „Это место напоминает мне какой-нибудь древний потрепанный штормами островок в южно-океанских широтах. Две недели назад здесь случился страшный ураган, снесший несколько стоявших на берегу домов. Остров настолько дикий, что разрушенные жилища никто не собирается восстанавливать. Представь себе, что на всем острове нет ни одного телефона — ни общественного, ни частного. Ближайший телефонный аппарат находится в десяти милях отсюда... Вчера был первый по-настоящему жаркий день (в городе жара достигла, по-видимому, 95°[1]). Тут же появились мухи, комары, москиты. Вокруг так много болот, что как только подует континентальный бриз, не остается ничего иного, как остервенело расчесывать покусанное тело". Гершвин ходил в одних грязных белых шортах, без рубашки и носков. Он решил не бриться и отпустил бороду. Вместе с Боткином они посещали многочисленные плантации, местные церкви и другие места, где жило и трудилось негритянское население, в поисках подходящего музыкального материала и живописной натуры.

Дю-Боз Хейуард довольно живо описал впечатление, произведенное на Гершвина знакомством с жизнью местного населения:

> Остров Джеймс-Айленд, с его довольно многочисленным населением, состоящим в основном из живущих первозданной жизнью

[1] По Фаренгейту. — *Примеч. пер.*

негров Гулла, находится по соседству с Фолли-Айленд. Он стал для нас чем-то вроде лаборатории по проверке наших теорий, а также неиссякаемым источником местного фольклора. Слушая с Джорджем спиричуэлс и наблюдая каждодневную жизнь негров, я сделал интересное открытие — для него пребывание здесь стало не столько исследованием, сколько, так сказать, возвращением в родные края. Та часть его существа, что произвела на свет „Рапсодию в голубых тонах", к тому же в самом современном городе Соединенных Штатов, нашла родственную душу в музыке и групповых ритмах крестьянина-негра американского Юга.

Негры гордятся своим, как они говорят, „музыкальным криком". Он проходит под прихотливый ритмический аккомпанемент, выбиваемый руками и ногами. Это и есть спиричуэлс, и он, несомненно, африканского происхождения. Мне никогда не забыть, как однажды ночью на одном из отдаленных островов Джордж в компании группы негров „кричал" их спиричуэлс. В конце концов, к их изумлению и восторгу, он вышел победителем, „перекричав" лучшего местного „крикуна". Думаю, что он единственный белый человек во всей Америке, которому удалось добиться этого[1].

В другой раз, вечером, мы подошли к заброшенной хижине, служившей местом религиозных песнопений для коренных негров, и только собрались войти в нее, как Джордж остановил меня, схватив за руку. Песня, которую я часто слышал раньше и к которой успел привыкнуть, буквально поразила Гершвина. Теперь, слушая ее вместе с Джорджем, я вдруг понял, что могло произвести на него такое сильное впечатление. Человек десять одновременно громко и ритмично выкрикивали — пели молитву. Самое интересное, несмотря на то, что каждый из поющих вступал отдельно от остальных и со своей музыкальной темой, все голоса сливались в единое гармоническое и ритмическое целое, и хотя невозможно было разобрать ни одного слова в этом четко очерченном, акцентированном ритмическом рисунке, эффект такого исполнения поражал какой-то первобытной мощью. Под огромным впечатлением от услышанного Джордж написал шесть великолепных молитвенных песен, которые должны были исполняться как призывы к Богу перед лицом надвигающегося урагана.

Сочинение оперы заняло двадцать месяцев. В основном работа была завершена через одиннадцать месяцев, к середине апреля 1935 года. Первым записанным музыкальным номером была ария „Летние дни". „Богач — бедняк" появилась в результате того, что Гершвину и Хейуарду для первого действия понадобился „сильнодействующий" музыкальный номер. Джордж сымпровизировал мелодию за роялем, что называется, в один присест. Айра тут же предложил название и мысленно уже ясно представил себе несколько строк будущего текста арии. „За все время, что я работаю в музыкальном театре, такие моменты внезапного озарения случались со мной всего три или четыре раза, —

[1] Весной 1938 года, после смерти Гершвина, Кей Свифт посетила Фолли-Айленд и беседовала с местными неграми о Гершвине. Многие жители все еще хорошо помнили пребывание композитора на острове и с удовольствием рассказывали, как Джордж участвовал в групповых пениях спиричуэлс, после чего был признан на острове своим.

вспоминает Айра. – Обычно я мучаюсь над названием песни несколько дней". Удачно найденные названия и несколько строк двух арий Хейуард увез с собой в Чарльстон, чтобы там написать полный текст для уже сочиненных Джорджем музыкальных номеров, над которыми в свою очередь должен был поработать Айра, дабы довести его, так сказать, до кондиции.

Первым дуэтом должен был стать „Теперь ты моя, Бесс" на текст, сочиненный Айрой. Готовую мелодию дуэта, которой Джордж, кстати, был особенно доволен, он сыграл доктору Альберту Сирмею, своему редактору и другу. Старый многоопытный музыкант не смог сдержать слез – такое глубокое впечатление произвела на него музыка. Джордж бросился к телефону, чтобы тут же позвонить Айре: „Я только что проиграл дуэт доку, и ты не поверишь, Айра, – он плачет!"

Из книги Айры „Песни по разным поводам" мы узнаем обстоятельства, в которых была написана ария „Вовсе не обязательно". „Я решил, что этот возмутитель спокойствия Спортин Лайф[1], находясь на пикнике, устроенном членами религиозной общины, известной под названием „Сыновья-и-Дочери-Исповедующие-Раскаяние-Перед-Лицом-Всевышнего", должен попытаться шокировать их своими циничными и богохульными высказываниями. Наибольший ужас аудитории должны вызвать его утверждения, что вовсе не все в Библии обязательно соответствует истине. После того как я придумал такие рифмы, как „Библия – фигли-миглия" и „Голиаф – дубовый шкаф"[2], я понял, что я на верном пути. Джордж поддержал мою идею. Он сел за рояль и сымпровизировал бурную, остро-ритмичную мелодию в духе задуманной мною сцены. Примерно через неделю совместной работы появилась довольно необычная музыкальная конструкция пьесы с шуточной пятистрочной музыкальной темой, выкриками толпы, красивой мелодичной средней частью и кодой, завершающейся словами „вовсе не, вовсе не".

Несмотря на то, что часть оркестровки первого действия была сделана в сентябре 1934 года, полностью она была закончена примерно через год, в 1935-м. Некоторые куски были оркестрованы в феврале 1935 года в Палм-Бич, другие весной того же года в доме у Мосбахера в Уайт Плейнс, частично в Оушн-Бич на острове Файр-Айленд (неподалеку от Кони-Айленд), где Айра и Джордж жили летом вместе с Моссом Хартом, и, наконец, тем же летом в Нью-Йорке. Первое действие фактически было готово 2 сентября 1935 года (дата окончания работы помечена на последней странице рукописи партитуры). Однако изменения в партитуру вносились композитором на протяжении всего репетиционного периода и даже накануне премьеры оперы. В кропотливой и очень трудоемкой работе в записи музыки Гершвину большую помощь оказали Кей Свифт, Джозеф Шиллингер и переписчик Штефан Золтаи.

Наконец работа была полностью завершена: семьсот страниц четко и аккуратно написанного нотного текста (что соответствует 559 страницам отпечатанной типографским способом партитуры), исполнение которого должно было занять четыре с половиной часа. На титульном листе красовалось название оперы – „Порги и Бесс". Гершвин решил, что заголовок „Порги" вызовет неизбежную путаницу, так как под таким же названием шла оригинальная пьеса Хейуарда. Название

---

[1] Sportin' Life – *букв.* спортивная жизнь. – *Примеч. пер.*

[2] Bible – li'ble', Goliath – dieth, то есть дословно: „Библия – клевета, Голиаф – сдох". – *Примеч. пер.*

„Порги и Бесс" было более традиционно оперным, вызывающим ассоциации с такими операми, как „Тристан и Изольда", „Пеллеас и Мелизанда".

Рубен Мамулян, поставивший оригинальную пьесу „Порги" в Театральной Гильдии, на сей раз был приглашен для постановки оперы „Порги и Бесс". Контракт был им подписан в Голливуде, и он не имел возможности услышать музыку новой оперы. В первый же вечер в Нью-Йорке Мамулян пришел домой к Гершвину, где и услышал от начала до конца всю оперу в исполнении автора. Он вспоминает:

> Было довольно забавно видеть, как мы все трое [Джордж, Айра и Мамулян] пытались изобразить в тот вечер невозмутимое спокойствие. На самом деле нас буквально трясло от внутреннего волнения. Братья сунули мне в руки высокий стакан с коктейлем „хайболл" и усадили в удобное кожаное кресло. Джордж сел к роялю, в то время как Айра стоял рядом, возвышаясь над ним как ангел-хранитель. Джордж поднял руки над сверкающей белизной клавиатурой и готов был взять первые аккорды, но вдруг повернулся ко мне и сказал: „Постарайся понять, Рубен, что сыграть эту партитуру на рояле очень трудно. Да просто невозможно! Разве можно сыграть на рояле Вагнера? Так вот, это все равно что Вагнер!" Я заверил Джорджа, что все прекрасно понимаю. Его нервные руки опять взмыли над клавишами, и в следующий миг я уже слушал „фортепианную версию" вступительных тактов оперы. То, что я услышал, было настолько прекрасным, полным ярких красок и острых, волнующих ритмов, что как только Джордж закончил играть первый раздел клавира, я вскочил, чтобы сказать ему, как здорово то, что он написал. Оба брата были счастливы как дети, хотя, видит бог, они к тому времени должны были уже привыкнуть к таким восторженным излияниям. Когда я наконец иссяк и они опять пошли к роялю, прежде чем продолжить оперу исполнением прелестной арии „Летние дни", они оба закрыли глаза в предвкушении блаженства. Джордж играл с радостно-счастливой улыбкой на лице. Казалось, он плыл на волнах собственной музыки и южное солнце обогревало его своими лучами. Айра пел, откинув голову и закрыв глаза, в полном самозабвении, пел, как соловей весной. В середине песни Джордж не выдержал и стал петь сам. У меня нет слов, чтобы описать лицо Джорджа в момент, когда он пел „Летние дни". Может быть, точнее всего его состояние можно было определить словом „нирвана". И так они продолжали играть и петь. Джордж был оркестром и играл часть персонажей оперы. Другую часть изображал и пел Айра. Айра к тому же был „публикой в зале". Было очень трогательно видеть, как, исполняя музыкальные номера, он испытывал такой восторг, что, посматривая на меня полузакрытыми глазами, кивал в сторону Джорджа, жестами и всей мимикой как бы говоря: „Это он. *Он* написал все это. Разве это не чудо? Разве *он* не чудо?" Джордж часто отрывал свой взгляд от клавира и украдкой поглядывал на меня, чтобы увидеть мою реакцию на музыку, одновременно делая вид, что весь поглощен игрой. Прослушивание закончилось далеко заполночь... Все мы испытывали состояние ликующего восторга. На следующее утро и Джордж и Айра начисто потеряли голос. Два дня они не могли говорить иначе чем шепотом. Я никогда не

забуду тот вечер — энтузиазм обоих братьев по отношению к музыке, их страстное желание, чтобы она была оценена по достоинству, радость по поводу моей восторженной оценки оперы и их трогательную преданность друг другу. Это один из тех дорогих и редких моментов, память о которых мы бережно храним всю жизнь.

Состояние эйфории, охватившее Гершвина во время проигрывания им своей партитуры, возникало всякий раз, когда он играл или слушал „Порги и Бесс". В ревю Артура Шварца — Хауарда Дица „За границей, как дома" (At Home Abroad), в котором в 1935 году главную роль исполняла Беатрис Лилли, Гершвин изображался в виде марионетки, поющей „Я написал „Порги" — можно ли желать большего?" на мелодию песни „Я ощущаю ритм". Эта сцена не столько высмеивала, сколько отражала подлинное отношение композитора к своей опере. Работа над ней, как он и предвидел, была работой музыканта, преисполненного чувством глубокой любви к своему заранее боготворимому детищу.

Сочиняя оперу, он испытал такую радость и такой подъем, какие не испытывал никогда ранее. Он не переставал удивляться тому, что именно *он* является автором этой оперы. Гершвин знал, что „Порги и Бесс" его самое лучшее произведение. Несмотря на то, что он любил все свои ранее написанные серьезные композиции, „Порги и Бесс" оказалась первым произведением, полностью удовлетворившим его. Он любил каждую ноту и каждый такт оперы и никогда не сомневался в том, что создал произведение настоящего искусства. После первой репетиции (которая, подобно большинству начальных репетиций, прошла довольно плохо) Джордж позвонил Мамуляну, чтобы сказать ему, какое „наслаждение" и „радость" он испытывал. „Я всегда знал, что „Порги и Бесс" чудесная опера, — сказал он Мамуляну со свойственной ему прямотой и искренностью, — но я никогда не думал, что испытаю подобные чувства. Говорю тебе, что, послушав сегодняшнюю репетицию, я нашел музыку до такой степени прекрасной, что просто не могу поверить, что сам написал ее".

Он был настолько поглощен своей оперой, настолько убежден в ее великих достоинствах, что ожидал такого же отношения к ней от всех остальных. Мамулян рассказал об одном красноречивом эпизоде в ресторане Линди (бродвейский ресторан, посетителями которого были в основном люди из мира театра), происшедшем сразу же после одной из репетиций. В какой-то момент за столом Мамулян стал насвистывать отрывок из Римского-Корсакова. Гершвин сразу же помрачнел. „Как ты можешь мурлыкать какую-то русскую мелодию, когда ты только что весь день репетировал *мою* оперу?" — спросил он с явным раздражением. Но тут же лицо его просветлело и раздражение исчезло. „Я знаю, почему ты насвистывал эту русскую мелодию, — потому что *мои* родители родом из России".

Все время, пока шли репетиции, он постоянно думал, дышал, играл и бредил оперой „Порги и Бесс". Никто и ничто не могло вызвать у него хотя бы мимолетного интереса. В один из моментов на репетиции, когда, казалось, все настолько перенасытились музыкой „Порги", что начинают сходить с ума, Гершвин предложил Мамуляну и нескольким другим, непосредственно связанным с постановкой, про-

вести уикэнд на Лонг-Айленде, чтобы «начисто забыть о „Порги и Бесс"». Предложение было охотно принято. Когда они возвратились в Нью-Йорк после трехдневной экскурсии, Мамуляна спросили, что они там делали все это время. На что тот устало ответил: «Разве трудно догадаться? С утра до вечера, все три дня Джордж сидел за роялем и играл „Порги и Бесс"».

Театральная Гильдия немедленно подписала контракт с дирижером Александром Смолленсом, концертмейстером и вокальным репетитором Александром Стайнертом и театральным художником Сергеем Судейкиным. Затем последовал мучительный процесс отбора певцов. Собрать практически полностью негритянскую труппу было труднейшей задачей, так как слишком мало певцов-негров обладали достаточным опытом и выучкой, необходимыми для пения в опере. Так что многих исполнителей пришлось искать среди неизвестных или малоизвестных вокалистов. Были проведены прослушивания сотен кандидатов, из которых на заглавные роли были отобраны Тодд Данкан и Энн Браун. Данкан вел курс музыки в Хауардском университете в Вашингтоне. После очередной лекции к нему подошел один из его друзей, бывший одновременно другом Гершвина, и предложил ему прослушаться на роль Порги. Данкан спел для Гершвина несколько классических арий. „На мой взгляд, – сказал Гершвин, – он самый настоящий негритянский Лоренс Тиббетт[1]". Данкан был несколько зажат, но его голос был настолько красивого тембра и звучал так гибко и свободно, что Гершвин устроил еще одно прослушивание, на сей раз в присутствии продюсеров постановки. Данкана незамедлительно приняли в труппу. Энн Браун пришла на прослушивание, не имея никаких рекомендаций. Она просто пришла домой к Гершвину и попросила, чтобы он ее прослушал, так как ей сказали, что он ищет певицу на роль Бесс. Она спела несколько спиричуэлс и пьес классического репертуара. Как и Данкану, ей не хватало опыта, и поэтому она чувствовала себя несколько скованной. Однако ее пение произвело впечатление на Гершвина, и он понял, что поиски Бесс закончились.

Джон Баббльз, принятый в труппу на роль Спортин Лайфа, также оказался открытием для Гершвина, несмотря на то, что Баббльз был популярным танцором, сыгравшим множество ролей в различных водевилях. Но Баббльз – оперный певец? Это было что-то новое. Он пришел в ужас, когда Джордж Гершвин вручил ему изданную партитуру оперы, чтобы он смог ознакомиться со своей партией. Дело в том, что Баббльз не знал нот, к тому же он подумал, что 559 страниц, испещренных нотными значками, представляли собой ту роль, которую он обязан был вызубрить наизусть. Таким образом, пришлось изобретать способы и средства, при помощи которых можно было бы помочь популярному танцору выучить свою партию. Это была нелегкая задача, так как Баббльз, казалось, был неспособен петь более или менее верно ни с точки

[1] Лоренс Тиббетт – известный американский оперный певец. В начале 30-х годов приобрел широкую популярность, снявшись в Голливуде в нескольких фильмах-операттах. – *Примеч. пер.*

зрения высоты звука, ни с точки зрения темпа и ритма. Он, например, просто не мог научиться петь медленные триоли в номере „Вовсе не обязательно" так, как этого хотел Гершвин, пока, наконец, Стайнерту не пришло в голову простучать ритм в виде чечетки. Лишь после этого Баббл з понял, что от него требуется. Чтобы научить Баббл за правильно исполнять другие песни и речитативы, потребовалось поистине ангельское терпение. Однажды Гершвин, выйдя из себя, решил уволить Баббл за. Лишь вмешательство Мамуляна удержало его от этого. И все же усилия, потраченные на Баббл за, принесли прекрасные плоды. Спортин Лайф в его исполнении стал одной из самых больших удач спектакля. Его игра отличалась необычайной свежестью, а пританцовывающая походка и мелодекламационная манера произвели на публику неизгладимое впечатление. Часто, говоря о нем, Гершвин любовно называл его „мой Баббл з" с заслуженной гордостью Пигмалиона, создавшего свою Галатею.

Одной из многих проблем, с которыми сталкивался Гершвин, было то, что многие певцы в труппе, имея классическую вокальную школу, пытались затушевать в своем пении и речитативах черты, характерные для вокала негров. Гершвин же, напротив, стремился подчеркнуть чисто негритянские элементы в музыке и манере говорить. Со своими намеренно выпяченными полными губами и жалобным голосом он больше походил на негра, чем многие члены труппы, когда исполнял для них арии, чтобы показать, как их нужно петь.

Все же нельзя сказать, что репетиции были сплошной нервотрепкой. Были и другие моменты, когда гениальная музыка оперы своим ослепительным светом прожигала сердца всех присутствовавших. Тодд Данкан описывает один из таких моментов следующим образом:

> Однажды, когда мы вовсю репетировали сцену молитвы Серены, он [Гершвин] вошел и немедленно растворился в неосвещенном конце зрительного зала, где бесшумно уселся в одно из кресел последних рядов. Режиссер Мамулян работал как одержимый, репетируя выходы певцов, определяя мизансцены, давая указания по поводу исполнения музыкальных номеров и игры актеров. Сцена молитвы, внешне очень спокойная, пронизана глубокой религиозной страстью. Мы все чувствовали себя очень усталыми, что оказалось очень кстати и помогло нам без труда создать нужную атмосферу для репетируемой сцены. Кажется, в тот день это была наша десятая попытка... Мисс Элзи [Серена] опустилась на колени. Последовавшие за этим две секунды абсолютной тишины, казалось, тянулись целую вечность. И вдруг все пространство театра заполнилось такой потрясающей симфонией прекрасных звуков молитвы, стенаний, возгласов „аминь" и „аллилуйя", обращенных к больной Бесс, какую мне вряд ли придется услышать когда-нибудь еще. За вышеназванной сценой должна идти сцена Уличных Криков. На этот раз ее не было. Действие остановилось. Стихли последние звуки рояля, и все актеры – все шестьдесят пять человек, за минуту до этого сидевшие в расслабленных позах, – внезапно застыли в напряженном ожидании, а Рубен

Мамулян, стоя перед нами, спокойно перемещал свою неизменную сигару из одного угла рта в другой. В глазах его светилась громадная радость свершения. И тут, подобно привидению, возникшему из мрачных задних рядов театра, к освещенной огнями рампы сцене подошел Джордж Гершвин. Он был просто потрясен.

Тем временем репетиции продолжались, приближая день долгожданной премьеры. Пришлось сделать кое-какие сокращения, чтобы продолжительность оперы не превышала общепринятых стандартов. Каждая такая купюра отзывалась болью в душе Гершвина; тем не менее, понимая природу театра, он шел на эти жертвы охотно, более того, он часто настаивал на сокращениях. Были убраны целые эпизоды из первой сцены, в частности полный чувственной пластики танец и ритуальная песнь негров, предшествующие арии „Летние дни", а также из сцены чтения Марии во втором действии и из трио последней сцены. После бостонской премьеры эффектная ария Порги „Песня канюка" (Buzzard Song) и несколько пассажей в третьем действии были убраны по настоянию Гершвина. „Если мы не сделаем этого, – сказал он Айре, – то в Нью-Йорке у нас уже не будет никакого Порги. Ни один певец не выдержит такого напряжения – петь такое количество арий каждый вечер восемь раз в неделю".

Наконец репетиции подошли к концу. Примерно за неделю до премьеры в Бостоне устроили последний прогон всего спектакля: без декораций и костюмов – только музыкальные номера. Репетиция проходила в Карнеги-холле. В зале присутствовали лишь ближайшие друзья и соратники Гершвина. „В определенном смысле, – вспоминает Генри Боткин, – я думаю, это исполнение оперы было наилучшим из всех, которые мне пришлось когда-либо слышать. Никакие сценические эффекты не отвлекали внимание от музыки, которая сама по себе призводила такое глубокое и одновременно трогательное впечатление, что все присутствовавшие в зале были потрясены до глубины души".

Премьера „Порги и Бесс" была осуществлена в Колониал Тиэтр в Бостоне 30 сентября 1935 года в следующем составе: Тодд Данкан – Порги; Энн Браун – Бесс; Руби Элзи – Серена; Джон Бабблз – Спортин Лайф; Форд Бакк – Минго; Эбби Митчелл – Клара; Эд – Лили; Генри Дейвис – Роббинз; Уоррен Коулман – Краун; Дж. Розамонд Джонсон – Фрейзьер; и хор Эвы Джесси.

Публика начала проявлять свой энтузиазм уже вскоре после начала спектакля, а ко времени окончания он достиг такого накала, что, как только отзучала музыка, зал взорвался овациями, которые прдолжались целых пятнадцать минут. Когда на сцене появились Джордж Гершвин, Рубен Мамулян, Александр Смолленс и исполнители главных ролей стали обнимать их, зал пришел в неистовство. Чувство необычайности происходящего передалось всем присутствующим в зале. С.Н. Берман был вне себя от восторга. „Это грандиозно, – воскликнул он. – Эту оперу должны услышать во всех странах мира, кроме гитлеровской Германии – она не заслуживает такой чести". Когда Сигмунд Спейт подошел к Джорджу Гершвину, в глазах его стояли слезы. „Поглядика, – заметил Гершвин другу, – наш старина док плачет". Сергей Ку-

севицкий, редко покидающий свое уединенное убежище в Джамайка-Плейн, одном из районов Бостона (за исключением тех случаев, когда он должен был дирижировать концертами Бостонского симфонического оркестра), также был здесь. „Это громадный шаг вперед для американской оперы, – сказал он, – событие огромнейшего значения". Дж. Розамонд Джонсон сказал Гершвину просто: „Ты – Авраам Линкольн негритянской музыки". За несколько дней до этого Эва Готье в качестве подарка ко дню рождения преподнесла Гершвину партитуру оперы Монтеверди „Орфей" со следующей надписью: „Самая ранняя опера композитору новейшей оперы". Теперь же она вместе с Колом Портером, Ирвингом Берлином и Роландом Хейзом выразила Гершвину свое неподдельное восхищение. Реакция самого Гершвина на успех „Порги и Бесс" не была чем-то непредвиденным: „Опера прозвучала точно так, как я представлял это себе, когда сочинял ее".

Все бостонские газеты были единодушны в своей оценке новой работы Гершвина. Мозес Смит писал в „Транскрипте": „Это уникально. Он единственный из пишущих для музыкальной сцены американских композиторов, работы которого отличаются таким эклектизмом наряду с такой яркой индивидуальностью... Он прошел долгий путь от Тин-Пэн-Элли до этой оперы. Сегодня его можно назвать серьезным композитором". Театральный критик той же газеты, Эдвин Ф. Мелвин, писал: „Композитор создал нечто, обладающее драматическим напряжением и мощью, с песнями, танцами и особым негритянским юмором, органически связанным с характером места действия и персонажей... Опера в том виде, как она представлена в „Порги и Бесс", может стать поистине народным искусством". Элинор Хьюз писала в газете „Геральд": „Это было очень интересное, подчас захватывающее событие... „Порги и Бесс" – это народная опера, американская опера, в то же время это драматическое произведение, усиленное и обогащенное музыкой". В газете „Крисчен Сайенс Монитор" Л.А. Слоунер рассматривал оперу как „самый значительный вклад Гершвина в музыку".

Спустя две недели, вечером 10 октября, „Порги и Бесс" увидела свет рампы в Алвин Тиэтр в Нью-Йорке. И опять публика, среди которой было немало знаменитостей из мира кино, бродвейских театров и Тин-Пэн-Элли, проявила неподдельный энтузиазм. Что касается критиков, то их мнения разделились. Отзывы ведущих театральных рецензентов были в основном явно положительными. Брукс Аткинсон писал: „М-р Гершвин украсил своей музыкой пьесу-легенду Хейуарда". Джон Мейсон Браун сказал: „Если только мой музыкальный слух меня не обманывает, музыка оперы – это самое прекрасное из всего им написанного. Ее язык – это язык спиричуэлс и Гарлема. Но он так слил эти два языка, что... в результате родилось глубокое драматическое произведение".

На музыкальных критиков опера произвела гораздо менее сильное впечатление. Олину Даунзу понравилось кое-что, но в целом музыка оставила его равнодушным. „Композитор не до конца использовал возможности оперы, его музыке не хватает драматической глубины... Стиль неровен. Очень часто спектакль сбивается на оперетту, а иногда на развлекательное бродвейское шоу". В противоположность Даунзу,

Лоренс Гилман считал отдельные, вызвавшие у многих одобрение номера явным недостатком оперы. „Возможно, ставить в вину Гершвину успех его песен, которыми изобилует партитура оперы и которые несомненно принесут ему еще большую популярность и славу, было бы слишком несправедливо. И все же они явно не к месту. Более того, это существенный недостаток оперы. Эти номера нарушают музыкальную цельность оперы. Слушая такую обреченную на популярность безделушку, как дуэт „Теперь ты моя, Бесс...", не можешь не удивляться тому, что композитор опустился до таких ненужных и легких побед". Вирджил Томпсон в журнале „Модерн Мьюзик" (ноябрь–декабрь 1935 года) назвал оперу „легковесной поделкой": „Это извращенный фольклор и полуопера, сильное, но искалеченное произведение... Порочность самой идеи сказалась в неудачном ее исполнении". Пол Розенфелд в статье, озаглавленной „Открытия музыкального критика"[1], писал, что опера не что иное, как „гигантское музыкальное шоу... В ней нет ни необходимого настроения, ни драматического напряжения. В вокальных партиях нет внутреннего движения, они отличаются динамическим однообразием. К тому же им не хватает подлинно жизненного содержания... Впечатление такое, словно Гершвин никогда не видел реальных негров и поэтому не прочувствовал по-настоящему драму главных героев пьесы". Даже Самьюэл Чотсинофф, всегда охотно принимавший все написанное Гершвином, на сей раз сделал несколько оговорок: „В музыкальном отношении это гибрид музыкальной драмы, мюзикла и оперетты... В партитуре есть страницы поистине прекрасной и оригинальной музыки, но они так часто перемежаются с чем-то необязательным и легковесным, что опера теряет единство стиля".

По случаю каждой значительной премьеры Гершвин устраивал гала-приемы. На сей раз премьера „Порги и Бесс" отмечалась в доме Конде Наста на Парк-авеню, 1040. Была приглашена вся труппа, исполнявшая основные номера оперы, а также оркестр Пола Уайтмена, сыгравший „Рапсодию в голубых тонах" с Гершвином в качестве солиста. Джорджу был преподнесен большой серебряный поднос, на котором были выгравированы имена ста пятидесяти ближайших друзей и ярых поклонников музыки композитора.

Довольно прохладные отзывы нью-йоркских музыкальных критиков не поколебали энтузиазма и уверенности Гершвина в достоинствах своего нового произведения. Он часто посещал постановки „Порги" в Алвин Тиэтр — иногда до четырех раз в неделю — и стоял в конце зала, внимательно слушая. Он довольно спокойно воспринял тот факт, что постановка выдержала всего лишь 124 представления, принеся убыток в 70 000 долларов. Он рассматривал сложившуюся ситуацию следующим образом: если, скажем, такая опера, как „Майстерзингеры", давалась примерно шесть раз за сезон в Метрополитэн-Опера, то 124 представления „Порги и Бесс" в Алвин Тиэтр соответствовали двадцати годам ежегодных представлений в таком театре, как Метрополи-

[1] *Discoveries of a Music Gritic,* by Paul Rosenfeld. New York: Harcourt, Bbace & Co., 1936.

тэн-Опера. Что же касается финансовых убытков, то где и когда опера *не* приносила убытков?

Расходы на постановку за то время, что опера шла в Нью-Йорке, составили 17000 долларов в неделю. Кассовые сборы были значительно ниже этой цифры как в Нью-Йорке, так и в последовавшем затем турне, начавшемся в Филадельфии 27 января 1936 года и завершившемся 21 марта в столице Соединенных Штатов Вашингтоне. Джордж, Айра и Дю-Боз Хейуард потеряли по пять тысяч долларов, что соответствовало сумме вклада каждого из них в постановку. Джордж заработал десять тысяч долларов в качестве гонорара, но потратил еще больше на переписчиков. Дю-Боз и Дороти Хейуард разделили сумму в восемь тысяч долларов, а Айра заработал две тысячи.

Во время трехмесячного турне Александр Стайнерт сменил у дирижерского пульта Александра Смолленса. Оперу смогли услышать в Детройте, Питтсбурге и Чикаго, а также в Филадельфии и Вашингтоне. Спектакли в столице ознаменовали исторический поворот в общественной жизни страны. Впервые в стенах Национального театра рухнули расовые барьеры, и негры обрели право, презрев позор сегрегации, наряду со своими белыми согражданами посещать спектакли одного из самых крупных театров Америки.

Глава XX

СЛАВА

В статье, написанной для газеты „Нью-Йорк Таймс", Гершвин рассказал о методах и общем подходе к написанию оперы „Порги и Бесс":

В самом начале работы над оперой я решил не прибегать к использованию народной негритянской музыки в чистом виде, чтобы не повредить цельности восприятия оперы. Поэтому я сочинил собственные спиричуэлс и народные песни. Тем не менее все они выдержаны в характере народной музыки, а так как все произведение написано в оперном жанре, то „Порги и Бесс" является не чем иным, как народной оперой.

Однако поскольку содержанием „Порги и Бесс" стала жизнь американских негров, то традиционная опера обогатилась элементами, до того времени чуждыми этому жанру. Мой метод состоял в том, чтобы отразить в музыке оперы драму, юмор, суеверия, танцы и неисчерпаемый оптимизм, свойственные этой расе. Если таким образом мне удалось создать новую форму, слив оперу с театром, то это естественно вытекало из характера самого материала...

Мое мнение, что, помимо всего остального, опера должна быть развлечением. В ней должны содержаться все элементы удовольствия. Поэтому, когда я выбрал в качестве сюжета пьесу „Порги", повествующую о жизни негров Чарльстона, я знал, что ее характер позволит мне включить в оперу эпизоды как легкой, так и серьезной, как трагической, так и комедийной музыки, то есть в „Порги и Бесс" должны быть все элементы развлечения как для уха, так и для глаза, поскольку неграм внутренне присуще все это разнообразие настроений. Для меня негры идеальный материал, так как для них так же естественно выражать себя через слово, как и через пение и танец.

Юмор занимает важное место в жизни американцев, поэтому, лишив американскую оперу юмора, мы значительно обедним палитру красок, отражающих разные стороны жизни Америки. „Порги и Бесс" дает богатые возможности для юмористических песен и танцев. Это естественный юмор – не „гэги", искусственно навязанные сюжету, а юмор, естественно вытекающий из него. Например, Спортин Лайф, продавец наркотиков, в опере представлен наделенным юмором, танцующим злодеем, довольно симпатичным, вполне правдоподобным и в то же время внушающим опасения...

Моя музыка – это неотъемлемая часть самой пьесы. Да, это правда, что я написал множество песен для „Порги и Бесс". Я не считаю сочинение песен чем-то легкомысленным. Я люблю

песни, хорошие песни. Работая над „Порги и Бесс", я понял, что сочиняю оперу для театра и что без песен это не будет ни театром, ни развлечением. Такова моя точка зрения.

В то же время песни в полном соответствии с оперной традицией... Разумеется, песни в „Порги и Бесс" – это лишь часть некоего целого. Что касается речитатива, то я попытался по возможности приблизить его к негритянской разговорной речи, и в этом смысле неоценимую помощь оказал мне мой опыт сочинения популярных песен, так как американские композиторы, пишущие популярную музыку, владеют искусством соединения слова и музыки в одно целое, причем музыка усиливает выразительность текста. Я использовал приемы симфонического письма для объединения в одно художественное целое отдельных сцен спектакля. С этой целью я продолжал изучать контрапункт и современную гармонию.

В тексте либретто „Порги и Бесс" м-р Хейуард и мой брат Айра, по моему мнению, великолепно передали богатство настроений каждого эпизода: Хейуард в искусной передаче местного колорита, а Айра – в мастерски сделанных текстах большинства песен... Такова сцена молитвы во время шторма, написанная Хейуардом; ярким контрастом к ней выступает сочиненная Айрой песня Спортин Лайфа в сцене пикника. Так же резко отличаются по настроению хейуардовская „Колыбельная", открывающая оперу, и, наконец, песня Спортин Лайфа из последнего акта, написанная Айрой („Пароход, отплывающий в Нью-Йорк").

Все это звучит естественно, как бы вытекая из самой сути характера американских негров. Слова подчеркивают народный характер музыки. Таким образом, „Порги и Бесс" становится действительно народной оперой – оперой для театра, в которой есть драматизм, юмор, песня и танец.

Место действия оперы – Катфиш-Роу, негритянский прибрежный район Чарльстона в штате Южная Каролина. Короткое оркестровое вступление, построенное на великолепных красочных диссонансах, передает живое биение пульса Катфиш-Роу. В одном углу двора идет игра в кости, в другом танцуют, в третьем Клара, укачивая дочку, поет колыбельную („Летние дни"). Серена упрашивает своего мужа, Роббинса, не играть в кости, но тот глух к ее мольбам. Громкие заклинания игроков, вымаливающих удачу, представляют собой контрапункт, на фоне которого звучит колыбельная Клары. Ее муж Джейк, раздраженный тем, что ребенок никак не может заснуть, выхватывает его из ее рук и поет песенку о женском непостоянстве – „Женщина – вещь ненадежная" (A Woman Is a Sometime Thing). Среди шума и гама Катфиш-Роу появляется уличный торговец медом, громко рекламирующий свой товар. После короткого повторения темы оркестрового вступления на сцене появляется калека Порги в инвалидной коляске. Мужчины встречают его приветственными выкриками и одновременно насмешками по поводу того, что он „неровно дышит" к девушке Крауна Бесс. В проникнутом горечью и берущем за душу речитативе „Создавая калеку, Бог дал ему в

удел одиночество" (When Gawd make cripple, He mean him to be lonely) Порги поет о безысходности своей жизни, утверждая при этом, что женщины его не интересуют. Увидев Бесс, появившуюся под руку с Краун, Порги поет песенку Крауна о ненадежности женского сердца. Краун уже навеселе. Вскоре под влиянием „счастливого песочка", то есть наркотика, которым его снабдил Спортин Лайф, он становится угрожающе агрессивным. Когда он присоединяется к игрокам в кости, его настроение оставляет желать лучшего. Роббинс бросает кости и выигрывает. Он собирается забрать выигрыш, но Краун хватает его за руку. Происходит драка. Обитатели Катфиш-Роу кричат, чтобы они прекратили побоище, но поединок становится еще более ожесточенным. Краун хватает железный крюк и убивает своего соперника. Он спасается бегством, в то время как Серена бросается к телу мертвого мужа. Спортин Лайф успокаивает потрясенную Бесс „счастливым песочком" и предлагает ей уехать с ним в Нью-Йорк. Оставшись совершенно одна, Бесс просит защиты и временного пристанища у обитателей Катфиш-Роу, но все двери для нее закрыты. Один лишь калека Порги сочувствует ей. „Бесс, Бесс, Порги примет тебя", – говорит он ей.

Действие перемещается в комнату Серены, где оплакивают Роббинса. Звучит раздирающая душу погребальная песнь „Он нас покинул, покинул, покинул" (He's a-gone, gone, gone). Порги обращается к присутствующим с просьбой выделить деньги на погребение усопшего и обходит всех с блюдцем. Блюдце наполняется деньгами под траурную мелодию спиричуэла „Переполненное сердце" (Overflow), который затем становится музыкальным фоном еще одного обращения Порги к скорбящим. Траурная церемония нарушается приходом детектива, который арестовывает одного из собравшихся, Питера, как свидетеля убийства и предупреждает вдову Роббинса, что если покойного завтра не похоронят, то его тело будет отдано студентам-медикам. Детектив уходит, скорбящие продолжают траурные песнопения. „Покинул, покинул, покинул", – поют они, в то время как безутешная Серена поет „Мой любимый меня покинул". Приезжает представитель похоронного бюро. Он великодушно соглашается предать тело земле за сумму, которую удалось собрать, и готов подождать остальных денег. Нисходящее движение аккордов в оркестре, подобно поступи неумолимого Рока, ведет к ликующим звукам исполняемого Бесс спиричуэла „О, поезд ждет на станции... Он отправляется в Обетованную Землю".

В начале второго действия Джейк с рыбаками чинит сети под аккомпанемент задорной песни „Дружней, ребята!" (It Takes a Long Pull to Get There), раскачиваясь в ритме гребцов в рыбачьей лодке. Порги наблюдает за ними, сидя у окна. Он счастлив, у него теперь есть любимая, Бесс, и свое счастье он выражает радостной песней „Богач – бедняк". Обитатели Катфиш-Роу комментируют его радость, отмечая, что любовь к Бесс преобразила Порги, сделав его приветливым, излучающим доброту человеком. Как бы в подтверждение этого Порги с удвоенным пылом продолжает петь свою песню. Затем на сцене появляется юрист Фрейзьер. За полтора доллара он оформляет развод Бесс и Крауна. Вообще-то развод стоит один доллар, но, принимая во внимание тот факт, что Бесс и Краун никогда не были женаты, он требует

более высокой платы за свои труды. Затем приходит белый юрист м-р Арчдейл. Он выговаривает Фрейзьеру за то, что тот торгует фиктивными разводами, и сообщает Порги, что добился освобождения Питера из тюрьмы. Когда Арчдейл уходит, Порги замечает летящего в небе канюка. В „Песне канюка" Порги поет о том, что эта птица – предвестник неминуемой беды. Яркий оркестровый аккомпанемент усиливает ощущение приближающейся беды, которым охвачены Порги и остальные. Вскоре толпа в страхе расходится. Спортин Лайф пытается заставить Бесс принять еще немного „счастливого песочку" и опять уговаривает ее уехать с ним в Нью-Йорк. Порги набрасывается на него и прогоняет прочь. После этого Порги и Бесс поют дуэт „Теперь ты моя, Бесс", в котором рассказывают друг другу о своей любви. Очень выразителен пассаж, исполняемый виолончелями, в котором передается нежность и теплота их чувства. Порги настаивает, чтобы Бесс вместе с остальными обитателями Катфиш-Роу приняла участие в пикнике, устраиваемом в тот же день жителями района. Бесс колеблется, она не хочет оставлять Порги одного, но в конце концов соглашается поехать на пикник. В Катфиш-Роу не остается никого, кроме Порги, опять поющего от избытка счастья песню „Богач – бедняк". В то время как опускается занавес, Порги поет: „Со мной моя любимая, мой Господь и моя песня".

Пикник происходит на острове Киттиуа-Айленд. Простые ритмы в оркестре передают ощущение самозабвенного веселья. Участники пикника со всей страстью предаются пению и танцам. Несколько негров играют на губной гармонике, расческах, стиральной доске и костях. Вперед выходит Спортин Лайф, чтобы, к большому удовольствию аудитории, поведать присутствующим суть своей циничной философии в песне „Вовсе не обязательно". Пикник заканчивается, и Серена просит всех занять места в лодке. Прежде чем Бесс успевает сесть в лодку, из зарослей появляется прячущийся на этом же острове Краун и подзывает ее. Бесс пытается объяснить ему, что теперь она принадлежит Порги и что Крауну лучше подыскать себе кого-нибудь помоложе. „Что тебе нужно от Бесс", – плачет она на фоне остро-синкопированного ритма в оркестре. Но Краун неумолим. Несмотря на сопротивление Бесс, он хватает ее и силой тащит в лес.

Следующий эпизод открывается коротким оркестровым вступлением, изображающим безмятежность раннего утра следующего дня. Рыбаки готовятся выйти в море. Покидая берег, они поют песню „Дружней, ребята". Двор обитателей Катфиш-Роу пробуждается. Начинается обычный, полный забот день. Торговка земляникой и продавец крабов оглашают улицу своими криками. Появляется выпущенный из тюрьмы Питер. Он с трудом осознает, что с ним произошло. После двухдневного отсутствия возвращается Бесс. Она чувствует себя совершенно разбитой и никак не может прийти в себя. Порги ухаживает за ней, делая все возможное, чтобы поставить ее на ноги. Серена молится за нее, „выкрикивая" свои мольбы в сопровождении хора остальных женщин. Бесс становится лучше. Бледная и измученная, она выходит из своей комнаты, чтобы посидеть с Порги у дверей дома. Она сообщает Порги, что была с Крауном и обещала вернуться к нему. Когда Бесс признается в любви к Порги, он обещает защитить ее. В дуэте „Я люблю тебя, Порги"

оба подтверждают свою любовь друг к другу. В то время как песня любви близится к концу, раздается звонок колокола, предупреждающий о надвигающемся шторме.

В следующей затем сцене объятые ужасом подруги Серены молятся в ее комнате за своих мужей, находящихся в море. Порги мягко убеждает Клару присоединиться к поющим женщинам, но Клара, отрешенная от всего окружающего, поет колыбельную. Внезапно среди раскатов грома и разрядов молнии распахивается дверь и входит Краун. Он пришел за Бесс (в это время в оркестре мягко звучит мелодия песни „Теперь ты моя, Бесс"). Бесс говорит, что принадлежит одному лишь Порги. Краун издевается над калекой, не останавливаясь даже перед богохульством. Объятые страхом женщины с еще большим пылом предаются молитвам, в то время как Краун намеренно поет скабрезную песенку на блюзовый мотив „При виде рыжей красотки поезд сошел с рельсов" (A Red-Headed Woman Makes a Choo-Choo Jump Its Track). Шторм разыгрался не на шутку. Из окна своей комнаты Бесс видит, как волны переворачивают лодку Джейка. Клара передает ребенка Бесс и спешит на помощь к тонущему мужу. Бесс просит кого-нибудь из мужчин помочь Кларе. „Порги, чего ты сидишь здесь, как истукан?" — издевается Краун и бросается на помощь Кларе. Убегая, он предупреждает Бесс, что вернется за ней.

Третье действие открывается сценой в Катфиш-Роу. Ночь. Во дворе слышны заунывные голоса женщин, оплакивающих погибших в море рыбаков. Появляется Спортин Лайф. Он намекает, что Краун все еще жив и вернется за Бесс и что если у женщины два мужа, это значит, у нее нет мужа вообще. В окне комнаты Порги Бесс укачивает ребенка Клары, напевая несколько тактов колыбельной „Летние дни". Внезапно Катфиш-Роу пустеет. В темноте возникает Краун, крадущийся в комнату Порги. Он тихо окликает Бесс. В окне появляется рука Порги. В руке сверкнуло длинное лезвие ножа. Как только Краун подходит к окну, Порги вонзает нож в спину соперника и затем душит его. Краун мертв. Порги радостно восклицает, обращаясь к Бесс: „Теперь у тебя есть муж. У тебя есть Порги" (You got a man now. You got Porgy).

На следующее утро появляется детектив в сопровождении следователя и полицейского. Для выяснения личности убийцы они собираются опросить обитателей Катфиш-Роу. Следователь настаивает на том, чтобы Порги отвезли в полицию для опознания трупа. В ужасе от того, что ему придется взглянуть в лицо мертвому Крауну, Порги отказывается ехать, и его забирают силой. Пользуясь отсутствием Порги, Спортин Лайф пытается внушить Бесс, что Порги дадут очень большой срок. Он предлагает ей „песочку". Бесс отказывается. Тогда с еще большим пылом он обещает Бесс поехать с ней в Нью-Йорк („Пароход, отплывающий в Нью-Йорк"), где ее ожидает сказочная жизнь вместе с ним. Бесс с презрением отвергает предложение Спортин Лайфа. Он оставляет у ее дверей пакет „счастливого песочка" на всякий случай, если она изменит свое решение. Соблазн слишком велик. После мучительных колебаний она забирает пакет.

Проходит неделя. Возвращается из тюрьмы Порги. Он в прекрасном настроении. Его в конце концов выпустили на свободу, и он

привез кучу подарков для Бесс и своих друзей. В то время как он рассказывает о том, что ему пришлось пережить, в оркестре струнные цитируют мелодию песни „Теперь ты моя, Бесс" – так как он любит Бесс больше прежнего. Он зовет Бесс, но не получает ответа. Смущенный вид друзей вызывает в нем подозрение и чувство страха. Из груди его вырывается стон. Рыдая, Порги поет „О, Бесс, где моя Бесс" (Oh Bess, oh where's my Bess). Звучит трогательное трио, в котором Порги умоляет друзей сказать ему. что случилось с Бесс. Серена и Мария пытаются успокоить его. Слава богу, что Порги избавился от этой недостойной его женщины. Только теперь Порги узнает, что Бесс уехала в Нью-Йорк со Спортин Лайфом. В гневе он требует свою инвалидную коляску. Он собирается ехать за Бесс в Нью-Йорк, так как не может без нее жить. Видя, что отговаривать его бесполезно, друзья прощаются с Порги. Оркестр играет отрывок из вступления к первому действию оперы. Звучит скорбная мелодия спиричуэла со словами „Господи, я еду в Небесную Страну" (Oh Lawd, I'm on my way to a Heavenly Land). Порги отправляется в долгий путь на своей коляске. Вместе с Порги поют его друзья.

Опера прекрасна прежде всего народным характером своего музыкального языка, хотя она и изобилует великолепными ариями и незабываемыми дуэтами. Подобно другой великой национальной опере – „Борису Годунову" Мусоргского, главные герои здесь не отдельные персонажи, не Порги или Бесс у Гершвина, или царь Борис в опере Мусоргского. Шедевр русского композитора – это прежде всего полная великой мощи драма русского народа, в особенности представителей его самых низших слоев. Опера Гершвина – это американский негритянский эпос, это картина жизни наиболее бедной и угнетенной части американского общества. История трагической любви Порги и Бесс – всего лишь сюжетная канва, обрамляющая многоцветную картину жизни негров в одном из южных городов Америки, с ее юмором и скорбью, бурными страстями, психологической и социальной неприкаянностью, наивностью и детскими предрассудками, жестокостью и нежностью.

Чтобы изобразить этих людей во всем разнообразии их характеров и поступков, Гершвин широко использовал негритянский музыкальный фольклор, неотъемлемую часть их жизни. В музыкальных речитивах Гершвин учитывал особенности произношения и интонационный строй речи негров американского юга. Основой всех песен являются народная музыка или же характерные интонационные гармонические обороты популярных американских песен, в свою очередь почерпнутые из негритянского музыкального фольклора. Уличные крики имитируют крики уличных торговцев Чарльстона. Хоровые пассажи написаны в манере спиричуэлс и так называемого „крика" (shout).

Гершвин так глубоко погрузился в мир негритянской песни и танца и так хорошо изучил и ассимилировал новый для себя музыкальный язык, что мог, не прибегая к музыкальному цитированию, создать

произведение, музыкальный облик и настроение которого выражали душу и сердце целой расы. Наиболее волнующие, художественно значимые страницы оперы корнями уходят в народную культуру американских негров. Такова, например, сцена скорби по убитому в драке Роббинсу, начинающаяся с плача „Он нас покинул, покинул, покинул", переходящая в хоральный мотив „Скорбь переполняет наши сердца" и завершающаяся исполняемым Бесс экстатическим спиричуэлом „О, поезд уже на станции" (Oh, the train is at the station). То же можно сказать и об иступленных „криках" Серены, молящейся о выздоровлении Бесс; резких зазывных выкриках уличных торговцев; рыбачьей песне, которую поет Джейк („Дружней, ребята"); хоральной мелодии, сопровождающей пение соседей, пришедших выразить свое соболезнование Кларе по поводу смерти ее мужа „О, Господь, О, Иисус, восстань и последуй за ним" (Oh Lawd, Oh My Jesus, Rise Up An' Follow Him Home); и наконец, о гимне в финале оперы „Господи, я еду в Небесную Страну".

То, что Гершвину удалось переплавить стиль и язык музыкального фольклора негров в произведение настоящего искусства, свидетельствовало о росте его профессионального мастерства. Со всей очевидностью проявилось его умение создать нужный музыкальный колорит и передать средствами музыки оттенки самых разнообразных настроений и чувств. Вступление к первому действию, изображающее картину бьющей ключом жизни обитателей Катфиш-Роу, резко контрастирует с безмятежностью того же Катфиш-Роу ранним утром, прекрасно переданной во вступлении к третьей сцене второго действия. Драматизм музыки в сцене на острове Киттиуа, в сцене бури и в эпизоде в комнате Серены во время шторма уравновешивается нежным лиризмом любовных дуэтов, таких как „Теперь ты моя, Бесс" и „Я люблю тебя, Порги".

Убедительным доказательством того, что Гершвин вырос в серьезного композитора и стал истинным художником-творцом, являются многочисленные, не очень-то бросающиеся в глаза детали его музыкального письма. Нельзя не заметить, как он использует вокальное глиссандо для усиления трагизма в сцене поминок, а также мастерство, с которым композитор перемежает пение Джейка с возгласами остальных рыбаков с тем, чтобы передать напряжение и ритм работы гребцов. Какой острый драматизм заключен в противопоставлении разговорных реплик детектива и музыкальных ответов в трио во второй сцене третьего действия. Как умело и тонко обыгрывается контраст между проговариваемым диалогом белых и музыкальным речитативом негров. Гершвин постоянно чередует оркестровые аккорды с остинатными ритмическими фигурами для того, чтобы пьеса не потеряла темп. Как умело он „намекает" на появление очередной песни или же „вспоминает" ее в оркестровом исполнении. С каким мастерством он смещает акценты в арии „Мой любимый меня покинул", чтобы усилить чувство безысходной печали. (Кстати, этот прием использован Бетховеном в заключительных тактах похоронного марша „Героической симфонии".) С большим успехом он использует рваный ритм и однообразный мелодический рисунок в конце арии „Женщина — вещь ненадежная". Если об-

ратить внимание на все эти детали, то становится понятным оглушительное впечатление от всего произведения в целом.

Совершенно очевидно, что в работе над оперой Гершвин поставил себе целью написать музыку в стиле и духе негритянской музыки, поэтому в опере так много элементов негритянского музыкального фольклора. Человек, написавший „Порги и Бесс", когда-то мальчишкой слышал негритянский джаз-бэнд в Гарлеме, который произвел на него неизгладимое впечатление. Затем, будучи молодым человеком, он пытался выйти за рамки песенного жанра, сочинив одноактную оперу. Позднее добившийся успеха композитор свои лучшие работы написал в стиле блюз и рэгтайм. Гершвин — это первый белый, который смог с успехом состязаться с неграми в пении так называемых „криков" в Чарльстоне. Однако успех „Порги и Бесс" объясняется еще одной причиной: опера явилась для него тем пунктом, в котором, наконец, сошлись две противоположные линии его творчества — серьезная и популярная музыка. Здесь во всем блеске проявился серьезный музыкант, к крупным достижениям которого можно отнести разговорно окрашенные речитативы, могучие антифонные хоралы, экспрессивные диссонансы и хроматизмы, блестящую оркестровку, умение музыкальными средствами создать нужную атмосферу в каждой сцене, мастерское использование контрапункта в дуэтах и в особенности в трио последней сцены. Композитор популярной музыки виден в таких, написанных в джазовой манере номерах, как песня из первой сцены второго действия „Женщина — леди" (Woman to Lady); в двух песнях Спортин Лайфа: „Вовсе не обязательно" и „Пароход, отплывающий в Нью-Йорк"; в богохульной песенке-блюзе Крауна „При виде рыжей красотки поезд сошел с рельсов". В то же время в музыке оперы не ощущается эклектизма и смешения стилей. Серьезная и популярная музыка образуют некое единство, поскольку и та и другая используются Грешвином не как самоцель, а выполняют определенную художественную функцию.

Если для Уилфреда Меллерса, автора книги „Музыка в новообретенной стране"[1], страницы оперы, написанные в жанре популярной музыки, уступают в достоинстве „серьезным" эпизодам, то все-таки он понимает, что использование языка популярной музыки, „возможно, является частью присущего Гершвину инстинкта театра. Своими ранними произведениями Верди и Доницетти доказали, что иногда так называемый легкий жанр может использоваться с большой художественной убедительностью. Иногда легкость и театральность необходима; главное здесь, чтобы музыка правдиво передавала чувства. В этом смысле Гершвин никогда нас не разочаровывает". В заключении Меллерс пишет: „В двадцатом веке были написаны и более значительные оперы, но ни одна из них не вобрала в себя с такой полнотой все те качества, которые были присущи опере в период ее наибольшего расцвета и которые необходимы для ее выживания. Опера Гершвина, как и оперы Моцарта или Верди, — это одновременно социальное явление, развлекательное искусство и сгусток человеческого бытия со всеми его тревожащими

[1] *Music in a New Found Land,* by Wildred Mellers. New York: Alfred. A. Knopf, 1965.

ум и сердце проблемами. В историческом плане это произведение громадного, может быть, не вполне оцененного в настоящий момент значения. Его историческая значимость определяется прежде всего тем фактом, что „Порги и Бесс" несомненно произведение настоящего искусства".

Гершвин использовал некоторые наиболее яркие моменты оперы в своей пятичастной сюите „Катфиш-Роу" (Catfish Row). Каждая часть имеет свое название: „Катфиш-Роу", „Порги поет" (Porgy Sings), „Фуга", „Шторм" (Hurricane) и „Доброе утро, брат" (Good Morning, Brother). Премьера сюиты состоялась 21 января 1936 года в Филадельфии. Оркестром дирижировал Александр Смолленс. Вскоре после этого она была исполнена в Вашингтоне, Сент-Луисе, Бостоне, Чикаго, Сиэттле, Беркли и Детройте. Дирижировал автор. Затем партитура пролежала нетронутой более двадцати лет в личной библиотеке Айры Гершвина, прежде чем быть исполненной вновь и записанной на пластинку симфоническим оркестром штата Юта под управлением Мориса Абравaнеля.

Значительно большую популярность приобрела сюита, написанная на тему „Порги и Бесс" композитором Робертом Расселом Беннетом по просьбе знаменитого дирижера Фрица Райнера. Создавая цельную музыкальную поэму на основе оперы Гершвина, Беннет сохранил оркестровые и гармонические находки композитора. Сюита Беннета, озаглавленная „Симфоническая картина", состояла из следующих сцен и музыкальных номеров: сцена Катфиш-Роу с криками уличных торговцев; Вступление ко второму действию; „Летние дни" („Колыбельная Клары") и Вступление к первому действию; „Богач – бедняк"; „Шторм"; „Теперь ты моя, Бесс"; „Вовсе не обязательно"; финальная часть „Господи, я ему..." Впервые сюита была исполнена в Питтсбурге 5 февраля 1942 года Питтсбургским симфоническим оркестром под управлением Райнера.

По мотивам оперы написан целый ряд транскрипций, в частности пьесы для фортепиано Берила Рубинстайна и для скрипки и фортепиано Яши Хейфеца. В обоих произведениях использованы пять основных музыкальных номеров оперы: „Летние дни" („Колыбельная Клары"); „Вовсе не обязательно"; „Теперь ты моя, Бесс", „Богач – бедняк" и „Мой любимый меня покинул".

Ни Джорджу Гершвину, ни Дю-Бозу Хейуарду не удалось стать свидетелями триумфального шествия своего произведения по оперным сценам мира, так же как им не пришлось воспользоваться вполне заслуженными плодами тех жертвенных усилий, которые они приложили, чтобы создать этот шедевр. Гершвин умер спустя два года после премьеры. Дю-Боз Хейуард скончался от сердечного приступа в городе Трайон, штат Северная Каролина, пережив Гершвина на три года.

Ко времени смерти Гершвина в 1937 году некоторые из песен оперы достигли значительной популярности, в особенности „Летние дни", „Богач – бедняк" и „Вовсе не обязательно". Сама опера была предана столь характерному для многих американских опер забвению. В некрологе, помещенном на первой полосе газеты „Нью-Йорк Таймс", писа-

лось: „Музыке оперы недостает чувства истинного трагизма и драматического напряжения". Естественно, и сам Гершвин не мог знать, что столь горячо любимая им опера, которую он считал своим крупнейшим достижением, переживет его.

Для Хейуарда, по крайней мере, намеком на будущий настоящий успех оперы послужило возобновление ее постановки на Западном побережье. Дело в том, что за несколько месяцев до смерти композитора импресарио Мерл Армитидж обещал Джорджу возобновить нью-йоркскую постановку „Порги и Бесс" на Западном побережье Соединенных Штатов приблизительно в конце 1937 — начале 1938 года. Идея познакомить с оперой жителей западных штатов, до этого не имевших возможности услышать ее, привела Гершвина в восторг. В своем письме Тодду Данкану от 16 марта 1937 года Джордж сообщает певцу о планах новой постановки „Порги и Бесс": „Я бы хотел, чтобы Запад услышал мою оперу в том виде, в каком она была поставлена в Нью-Йорке". Вероятно, он надеялся, что Тодд Данкан прочтет между строк о желании композитора привлечь к новой постановке первого исполнителя роли Порги.

Как оказалось, большинство участников нью-йоркской премьеры были настолько захвачены идеей новой постановки „Порги и Бесс", что их не пришлось уговаривать, — даже тех из них, которые оказались связаны другими обязательствами или имели заманчивые предложения на будущий сезон. За одним немаловажным исключением. Когда Баббдз потребовал от Армитиджа непомерно высокий гонорар за свои услуги, пришлось на роль Спортин Лайфа найти другого актера. К счастью, таковой оказался под рукой. Этого актера, по имени Эйвон Лонг, Джордж Гершвин открыл в одном из ночных клубов Гарлема и тут же предложил ему стать дублером Баббдза и возможным кандидатом на роль Спортин Лайфа. Александр Стайнерт, приглашенный в качестве дирижера для новой постановки, вспомнил об интересе, проявленном ранее к Эйвону Лонгу Гершвином, и предложил Джорджу занять его в опере.

Ко времени начала репетиций театральные менеджеры практически всех крупных городов Западного побережья, а также Аризоны и Нью-Мексико, подписали контракты, предусматривающие выступление труппы в этих городах. Помимо этого, участников спектакля буквально завалили просьбами и приглашениями посетить чуть ли не все более или менее крупные населенные пункты страны. Так что вырисовывалась вполне определенная перспектива национального турне.

После Пасадены труппа прибыла в Лос-Анджелес, где 4 февраля 1938 года на сцене Филармонического зала было сыграно первое из одиннадцати исполнений оперы „Порги и Бесс". И опять режиссером постановки был Рубен Мамулян. На премьеру собралась вся голливудская и музыкальная элита, а также многочисленные представители так называемого света. Корреспондент журнала „Мьюзикал Америка" писал: „Спектакль вызвал явное одобрение премьерной публики, среди которой было немало звезд из мира искусства". Мерл Армитидж вспоминает: „Нам пришлось нанять дополнительно трех телефонистов для регистрации заказов на билеты на наши спектакли. Телефонные звонки обрушились подобно потоку прорвавшей плотину воды и чуть не затопили нас".

На последние спектакли в Лос-Анджелесе за один билет предлагали пятьдесят долларов.

После Лос-Анджелеса труппа поехала в Сан-Франциско, где в течение трех недель выступала в Каррен Тиэтр. Это был еще один триумф как в художественном, так и в финансовом отношении. Те, кто не смог раздобыть билет на спектакли в Лос-Анджелесе, отправились за пятьсот километров на север, чтобы увидеть и услышать оперу. Все указывало на то, что популярность „Порги и Бесс" неуклонно росла по всей стране. И тут произошла катастрофа. Причиной ее было крупное наводнение, вызванное ливневым дождем, выпавшим в Сан-Франциско как раз в то время, когда труппа заканчивала там свои гастроли. Были затоплены большие территории в Западной Калифорнии. В результате бóльшая часть города оказалась отрезанной от его центра. Количество зрителей на последних спектаклях уменьшалось с такой быстротой, что, как писал Армитидж, „появилась опасность, что нечем будет платить труппе за спектакли последней недели". Когда Армитидж собрал всех исполнителей на сцене, чтобы сообщить им, что из-за отсутствия денег он не может выплатить им зарплату, они окружили его, пытаясь как-то подбодрить: некоторые даже предлагали взаймы свои деньги.

Деньги отсутствовали, в течение семи дней не ходили пассажирские поезда, и Армитиджу не оставалось ничего иного, как отменить дальнейшее турне.

Настоящее понимание непреходящего значения оперы „Порги и Бесс" пришло лишь после смерти Дю-Боза Хейуарда. В конце 1940 года Черил Крофорд, ответственный директор по набору труппы в Театральной Гильдии в то время, когда там впервые была поставлена опера „Порги и Бесс", еще раз вернул ее к жизни с некоторыми, весьма значительными изменениями. В целом опера в какой-то мере утратила живость и красочность, отличавшие постановку Мамуляна как в музыкальном, так и в визуальном плане. Чтобы усилить динамичность повествования, были выброшены некоторые сцены и эпизоды. Отдельные речитативы заменили разговорным диалогом. В результате художественная ценность оперы не уменьшилась, а широкому зрителю она стала более доступной. В этой обновленной версии „Порги и Бесс" приобрела громадную популярность и заняла прочное место в ряду произведений подлинного искусства.

Состав исполнителей остался в основном тем же, что и во время серии спектаклей в Лос-Анджелесе. Новая постановка открылась в Мейплвуде, штат Нью-Джерси, в октябре 1941 года. Премьеру посетил тогдашний музыкальный критик газеты „Нью-Йорк Геральд Трибюн" Вирджил Томсон. Теперь он писал, что „Порги и Бесс" — это „прекрасная музыка и не менее прекрасная и волнующая пьеса. Поражает богатство мелодий и неистощимая изобретательность композитора. Музыка оперы отличается выдающимися художественными достоинствами и одновременно доступностью для рядового слушателя". Таким образом, известный музыкальный критик нашел в себе мужество опровергнуть мнение, высказанное им же самим несколько лет назад. Его примеру последовали остальные, когда новая постановка пошла в театре „Мажестик" в Нью-Йорке в январе 1942 года. Олин Даунз теперь вынужден был при-

знать, что „Гершвин нашел свой собственный путь, не похожий ни на чей другой, и сделал существенный шаг вперед, создав оперу, построенную на музыкальном фольклоре негров". Нью-йоркские музыкальные критики были единодушны в хвалебных отзывах на новую постановку. Ассоциация музыкальных критиков выразила мнение, что опера „Порги и Бесс" — самое значительное музыкальное событие года. Реакция публики была аналогичной. „Порги и Бесс" пользовалась громадным успехом. На Бродвее опера шла в течение восьми месяцев — небывалое явление в истории нью-йоркского театра. Затем труппа уехала на гастроли. Несмотря на ограничения военного времени, оперу увидели зрители двадцати шести городов. В трех из них труппа дала лишь по одному спектаклю. В нескольких городах были побиты рекорды кассовых сборов. Когда труппа вернулась в Нью-Йорк для двухнедельных выступлений в театре „Нью-Йорк Сити Сентер" 4 февраля 1943 года, были проданы билеты на все спектакли. То же самое произошло 7 февраля 1944 года, когда постановка была возобновлена в том же „Нью-Йорк Сити Сентер".

Вскоре признание пришло и в Европе.

Европейская премьера состоялась в Датской Королевской Опере в Копенгагене 27 марта 1943 года при весьма драматических обстоятельствах. В то время Дания была оккупирована нацистами. Не было секретом отрицательное отношение нацистов к возможности постановки в этой стране американской оперы. Тем не менее оперу поставили на датском языке в переводе Хольгера Беха. Исполнителями были местные певцы. В роли Порги выступил Эйнар Норби, Бесс — Элсе Бремс, Краун а — Франц Андерссон, Спортин Лайфа — Пауль Видеманн. Дирижировал оркестром Йохан Хей-Кнудсен, режиссер спектакля Пауль Канневорфф. В тот год спектакль выдержал двадцать два представления при постоянном аншлаге. Здание театра было окружено кордоном датской полиции, чтобы исключить возможность проникновения внутрь нацистов. Лишь когда гестапо пригрозило разбомбить театр в случае очередного спектакля, „Порги и Бесс" была снята с репертуара. С того времени и вплоть до конца войны опера стала символом сопротивления нацистским оккупантам. Каждый раз, когда фашисты хвастливо рапортовали по местному радио о своей очередной победе, подпольное датское радио передавало запись песенки Спортин Лайфа „Вовсе не обязательно", то есть вовсе не обязательно должно быть правдой. Песенка из „Порги и Бесс" стала для датчан таким же символом грядущей победы, как поднятые в знак победы в виде буквы „V" два пальца правой руки Черчилля[1] или первых четыре звука Пятой симфонии Бетховена.

„Порги и Бесс" вернулась вновь в Датскую Королевскую Оперу в 1945 году. В составе труппы были те же исполнители, которые впервые представили оперу датской публике. В период с 1945 по 1952 год „Порги и Бесс" выдержала сорок девять представлений при постоянно переполненном зале. В нескольких спектаклях в главных ролях выступили Тодд Данкан и Энн Браун.

В 1948 году с оперой „Порги и Бесс" познакомились шведские любители музыки. Премьера состоялась 10 февраля в театре „Лириска"

[1] Первая буква слова Victory *(англ.)* — победа. — *Примеч. пер.*

в Готенбурге. Здесь опера Гершвина прошла с аншлагом пятьдесят пять раз. Премьера „Порги и Бесс" в Стокгольме состоялась в Оскарстеатерн 1 апреля 1949 года, а 19 марта 1952 года опера была исполнена в Стадстеатерн в Мальмё. Партию Бесс в Стокгольме исполнила Энн Браун, а в двух других городах — Эви Тибелл. В роли Порги выступил Бернхард Сеннерстедт.

Тем временем 14 мая 1945 года „Порги и Бесс" впервые была исполнена в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского в Москве. Постановщик спектакля Константин Попов, музыкальный руководитель — профессор А. Хессин. Газета „Нью-Йорк Таймс" писала о премьере: „Аудитория, включавшая немало знаменитых музыкантов, приняла спектакль восторженно". Энтузиазм, с которым восприняли оперу, тем более ценен, что певцам аккомпанировали не симфонический оркестр, а всего лишь пианист и ударник. Шостакович — один из прославленных советских композиторов, назвал оперу „великолепной" и без колебаний поставил ее в один ряд с великими национальными операми таких композиторов, как Бородин, Римский-Корсаков и Мусоргский.

Несколько недель спустя, в июне, опера „Порги и Бесс" прозвучала на ежегодном Музыкальном фестивале в Цюрихе, Швейцария. В состав исполнителей вошли ветераны европейской оперной сцены: Дезидер Ковач (Порги), Клер Корди (Бесс), Карл Писториус (Роббинз), Андеас Бом (Краун), Ласло Саби (Спортин Лайф). Дирижировал Виктор Рейнсхаген. Известный швейцарский критик Йозеф Киш писал, что опера Гершвина — это „чудо мастерства композитора, претворившего звуки окружающего нас мира в звуки иного мира — мира музыки. Достойна изумления достоверность, с какой, несмотря на условность сценического искусства, это произведение передает слушателю глубину чувств, наивность и жизненную реальность персонажей". Другой, не менее знаменитый швейцарский критик Вилли Райх, назвал постановку оперы „крупным событием, большой честью для Цюрихского Муниципального театра и триумфом Гершвина, создавшего это вдохновенное творение высокого искусства".

Успех цюрихской постановки не был забыт. Осенью 1950 года, спустя пять лет после описанного события, опера „Порги и Бесс" вошла в постоянный репертуар Цюрихского Штадт-театра. Из основных исполнителей предыдущей постановки остался лишь Андреас Бом. На роли Порги и Бесс были специально приглашены Манфред Юнгвирт и Эмми Функ. „Спектакль имел оглушительный успех", — писал Хорас Саттон в „Нью-Йорк Таймс".

Как в Цюрихе, так и в Советском Союзе все роли исполняли белые певцы, загримированные под негров. Опера шла на немецком языке в переводе Ральфа Бенатски. Кэтрин Харви, единственная американская певица, принявшая участие во второй постановке оперы в Цюрихе, сказала: „Они считают „Порги" оперой, и поэтому в их трактовке опера стала более медленной и плавной, более мелодичной и более серьезной". Александр Смолленс, посетивший один из спектаклей в Цюрихе, нашел, что по американским стандартам исполнение оперы лишено свойственных оригинальной постановке живости и юмора. К тому же в переводе были утеряны многие нюансы негритянской речи и южного слэнга.

Заграничный триумф „Порги и Бесс" стал полным и очевидным, лишь когда европейцы получили возможность увидеть и услышать оперу в исполнении негритянского состава актеров. Это произошло в 1952 году, когда в Европу при поддержке и с благословения Госдепартамента США был привезен спектакль в постановке Блевинза Дейвиса и Роберта Брина.

Однако еще до поездки в Европу состоялась очередная премьера оперы в столице штата Техас Далласе 9 июня 1952 года. Причем на спектакле присутствовали Айра и Ли Гершвин. Были восстановлены многие сцены и номера, убранные в предыдущих постановках, в частности некоторые из наиболее удачных мест для хора в „Песне канюка", которая теперь для большего драматического эффекта исполнялась в третьем действии. Спектакль приобрел бóльшую остроту и динамизм, чему в немалой степени способствовали великолепные декорации Вольфганга Рота, костюмы, выполненные Джедом Мейсом, и талантливая режиссура Роберта Брина, сумевшего придать действию живой темп и яркий драматизм и найти верное соотношение между звуковым и визуальным рядами спектакля. Свежесть подхода сказалась и в том, что режиссер уделил большое внимание хору и партиям второстепенных персонажей. В Далласе в главных ролях выступили новые исполнители: Уильям Уорфилд (Порги), Леонтина Прайс (Бесс), Лоренцо Фуллер (Спортин Лайф), Джон Мак-Карри (Краун), Элен Тигпен (Серена) и Элен Колберт (Клара). (Не стоит принимать как само собой разумеющееся тот факт, что в составе исполнителей главных партий была и Леонтина Прайс. Тогда она была никому не известной начинающей певицей, вряд ли всерьез помышляющей об опере, так как в те годы для негритянских артистов опера была несбыточной мечтой. Когда Айра Гершвин услышал в ее исполнении „Летние дни", он тут же понял, что Прайс идеально подходит для роли Бесс. Он оказался прав. Так началась ее карьера оперной звезды. Она оставалась в труппе вплоть до конца июня 1954 года, а затем продолжала свой путь оперной певицы, став, как все мы знаем, одной из величайших сопрано двадцатого века.) Позднее в составе труппы произошли изменения. Кеб Каллоуэй стал Спортин Лайфом; Уильям Уорфилд уступил роль Порги Лаверну Хатчерсону, Лесли Скотту и Ирвингу Барнсу; Юрили Леонардос пела партию Бесс поочередно с Леонтиной Прайс. Джорджиа Берк, Элен Дауди, Рей Йитс, Джозеф Кроуфорд, Джозеф Джеймз и Кэтрин Эрз, так же как и дирижер Александр Смолленс и хор Эвы Джесси, – это все ветераны, участвовавшие в самой первой постановке „Порги и Бесс" в 1935 году.

Когда новая постановка достигла Нью-Йорка, Брукс Аткинсон написал, что такого успеха эта опера еще не знала. „Это было великолепно... Это настоящий Гершвин и настоящая жемчужина... Так петь и играть могут лишь те, кто верит в огромную важность того, что они делают. Их исполнение поражает не столько внутренней раскованностью, сколько огромной искренностью, убедительной передачей неистовости музыки... пронизывающим все действие чувством радости. Всего этого не было в предыдущих постановках. Это настоящая классика, в ней чувствуешь биение жизни и кипение страстей".

За две недели сборы от спектакля составили сто тысяч долларов.

Как писала далласская „Таймс-Геральд", „опера „Порги и Бесс" стала абсолютным кассовым чемпионом в истории летних музыкальных шоу Далласа... Приведем лишь один пример огромного успеха „Порги и Бесс": впервые в Америке публика оставалась на своих местах после окончания спектакля и долго аплодировала певцам. И так на каждом спектакле".

В течение нескольких последующих недель труппа побывала в Чикаго, Питтсбурге и наконец в Вашингтоне, где спектакль посетили президент Трумэн и другие члены правительства Соединенных Штатов, а также члены зарубежных дипломатических миссий.

Затем Госдепартамент послал спектакль с миссией доброй воли в Европу, выделив для этой цели сто пятьдесят тысяч долларов, чтобы доказать, что американское искусство может быть по-настоящему живым и значительным, одновременно показав, что негры в США не всегда были объектом унижений и притеснения. Успех турне превзошел самые смелые ожидания тех, кто предложил и финансировал его. Художественный и пропагандистский эффект оперы „Порги и Бесс" был отражен в заголовках многих газет и журналов Европы.

Первая остановка — в Вене, где 7 сентября 1952 года состоялось первое из пяти представлений в Фольксопере. Билеты можно было приобрести лишь на черном рынке по цене, в несколько раз превышающей номинальную стоимость. На премьере присутствовали посол США в Австрии, австрийский президент и канцлер, представители иностранных посольств в Вене, устроившие бурные овации в конце спектакля. Город, бывший свидетелем рождения многих выдающихся произведений мировой оперной классики, в котором американская опера воспринималась как нечто второсортное и не стоящее внимания истинных любителей музыки, приветствовал „Порги и Бесс" как „сенсационное", „великое событие" и „ни с чем не сравнимый шедевр". „Венский курьер" писал, что „до приезда американской труппы в Вену такого восторженного приема удостаивались лишь певцы прославленной Государственной оперы". Один из местных критиков заметил, что из всех иностранных опер такого невиданного успеха добилась лишь „Сельская честь", премьера которой в Вене состоялась в 1902 году.

Затем труппа уехала в Берлин для участия в проходившем в то время Фестивале культуры. Несмотря на то что зрители не понимали ни слова из происходящего на сцене, премьера закончилась под бурю оваций. Артистов вызывали двадцать один раз. Такого за четверть века не знала ни одна современная опера. Публика выкрикивала без устали имена отдельных исполнителей. Корреспондент „Нью-Йорк Таймс" Джек Раймонд писал из Берлина: «Невозможно описать восторг, проявляемый берлинской публикой из вечера в вечер на каждом спектакле „Порги и Бесс"». Газета „Дер Таг" назвала постановку „настоящим триумфом. Никто из нас никогда не видел ничего подобного и вряд ли увидит когда-либо еще". Один из выдающихся немецких музыковедов Х. Х. Штуккеншмидт без колебаний назвал оперу „истинным шедевром".

Восторженный прием, оказанный „Порги и Бесс" в Берлине и Вене, сопутствовал спектаклям труппы также в Париже и Лондоне. В Лон-

доне спустя три дня после премьеры билеты на спектакли в Столл Театр были распроданы на три месяца вперед, и пришлось продлить гастроли на полгода. Номер „Дейли Геральд" вышел с красноречивым заголовком: „Долгие 17 лет ожидания оправдали надежды любителей оперы". Краткое пребывание труппы в Париже оттеснило на задний план все остальные театральные и музыкальные события сезона. „Порги и Бесс" возвратилась в Париж через год и продержалась на сцене в течение десяти недель, побив рекорд продолжительности американских постановок во Франции.

Небывалый успех оперы был замечен в Вашингтоне. 30 марта 1953 года президент Эйзенхауэр писал Блевинзу Дейвису:

> Я слышал сообщения о чрезвычайном успехе вашего турне. Я не могу выразить в словах, насколько высоко я ценю то, что вы делаете. Вы и ваша замечательная труппа вносите по-настоящему значительный вклад в дело взаимопонимания между народами, установления доверия и уважения между ними. Вы в прямом смысле слова являетесь послами искусства.

После того как театр возвратился в Соединенные Штаты в начале 1953 года, чтобы начиная с 10 марта провести серию спектаклей в театре Зигфелда в Нью-Йорке и затем поехать в турне по девятнадцати городам (начав турне в Филадельфии 1 декабря и завершив его в Монреале в сентябре следующего года), Государственный Департамент устроил еще одну зарубежную поездку. На этот раз первый спектакль был сыгран 22 сентября в Венеции во время проходившего там Фестиваля современной музыки и оказался его главным событием. Впервые за много лет зрители знаменитого оперного театра Ла Фениче забросали сцену цветами. В декабре, после десятинедельного пребывания в Париже, театр отправился на гастроли в Югославию. Югославское турне открылось 11 декабря в Загребе, а через пять дней труппа выступила в Белграде. „Вся Югославия поет", — сообщалось в телеграмме в „Нью-Йорк Таймс". „Поют рабочие и крестьяне. Представители власти, люди на улицах, студенты — все поют песни Гершвина и восхищаются мастерством артистов американской оперной труппы. ...На заключительном представлении, после того как опустился занавес, публика оставалась в театре целых двадцать минут. Двадцать раз вызывались исполнители главных ролей спектакля". В Египте, 31 декабря в Александрии и 7 января в Каире, исполнители приобрели множество друзей в лице благодарных зрителей спектаклей „Порги и Бесс". В каждом из этих двух городов тысячи египтян приходили на вокзал проститься с артистами. Такой же успех сопутствовал опере в Афинах, Тель-Авиве, Касабланке и Барселоне, где труппа выступала с 17 января по 5 февраля. «„Порги и Бесс" заставила смеяться и плакать жителей Афин, которых трудно чем-либо удивить», — сообщал корреспондент „Нью-Йорк Таймс". Израильская газета назвала спектакли „художественным событием огромного значения". В Тель-Авиве все билеты на восемь спектаклей были распроданы еще до приезда труппы в город. Двадцать тысяч письменных заявок на спектакли остались неудовлетворенными. Критик барселонской газеты „Диарио де Барселона" писал: „Можно сказать с полной уверенностью, что большего ху-

дожественного совершенства, чем то, которого добились американские артисты, и ожидать нельзя".

Затем труппа вернулась в Италию. После спектакля, данного 15 февраля в Неаполе, в театре Сан-Карло, труппа отправилась в Милан, чтобы выступить на сцене всемирно известного оперного театра Ла Скала. Премьера в Ла Скала состоялась 22 февраля. Впервые американские артисты выступали в знаменитом театре, впервые опера американского автора прозвучала в священных стенах самого известного оперного театра мира и впервые в течение целой недели каждый вечер исполнялась одна и та же опера. Среди свидетелей этого исторического события были Ли Гершвин, сопровождавшая труппу в турне по Ближнему Востоку в качестве ее официального представителя, а также Дороти Хейуард, прилетевшая из Нью-Йорка специально на премьеру оперы в театре Ла Скала. „Любители музыки в Ла Скала буквально неистовствовали, — писала „Нью-Йорк Геральд Трибюн". — Итальянские почитатели оперного искусства забили зал знаменитого театра до отказа и громко приветствовали певцов. ...После окончания спектакля публика устроила овацию, продолжавшуюся в течение восьми минут". Итальянские критики были единодушны в оценке как самой оперы, так и ее испольнителей. Рубенс Тедески из газеты „Унита" назвал оперу „шедевром лирического музыкального театра".

24 февраля в Ла Скала открылась выставка, посвященная творчеству Джорджа Гершвина. Устроителями ее были театр Ла Скала и информационная служба Соединенных Штатов Америки. Выставка, на которой демонстрировались фотографии, рукописи и другие документы, относящиеся к творческой деятельности Гершвина, привлекла огромные толпы людей, чей интерес к американскому композитору особенно возрос в связи с феноменальным успехом его оперы.

Милан не был конечным пунктом оперного турне. Предстояло посетить еще множество городов и стран. После Милана труппа выступила во Флоренции, Риме, Марселе, Швейцарии, Бельгии и Нидерландах. 7 июля 1955 года театр начал свои гастроли в Латинской Америке, продолжавшиеся три с половиной месяца. Первый спектакль был дан в Рио-де-Жанейро, последний — в столице Мексики городе Мехико 25 октября 1955 года. 9 ноября 1955 года труппа возвратилась в Европу, чтобы дать ряд спектаклей в Антверпене, а затем в нескольких городах Западной Германии, включая повторный визит в Берлин.

Однако во многих отношениях наиболее драматичными, хотя и наиболее интересными, были исторические гастроли театра в Советском Союзе. Впервые в истории американский театр посетил Россию, так же как впервые советская театральная публика имела возможность увидеть и услышать американскую оперу в исполнении американских артистов.

Этому событию предшествовали многие месяцы трудных, временами заходящих в тупик переговоров. Идея гастролей принадлежала Роберту Брину и Блевинзу Дейвису. Действуя в духе Женевского соглашения, достигнутого в ходе переговоров между президентом Эйзенхауэром и премьером Хрущевым в 1955 году, целью которого было способствовать культурному обмену между Соединенными Штатами и Советским Союзом, Брин и Дейвис считали, что, показав всемирно известную

великую американскую оперу в исполнении негритянских артистов, они тем самым в значительной степени улучшат взаимопонимание между народами двух великих держав. Брин написал письмо маршалу Булганину, а тот, в свою очередь, передал его в Министерство культуры. Сначала министерство выразило сомнение в том, что оперу, в которой было много эротических сцен, проповедовавшую философию возможности счастья в бедности, имеет смысл показать советскому зрителю. Затем, взвесив все „за" и „против", министерство решило, что центральная тема оперы — это эксплуатация негров белыми в южных штатах Америки, и поэтому постановку „Порги и Бесс" в Советском Союзе можно лишь приветствовать. Последнее соображение склонило чашу весов в пользу гастролей американской труппы в СССР. В конце лета 1955 года Министерство культуры информировало Брина и Дейвиса, что оно не только согласно на приезд труппы в Советский Союз, но и примет артистов со всеми почестями, приличествующими событию такого масштаба.

Однако на этом проблемы не кончились. Из Вашингтона пришло малоутешительное сообщение, что правительство, до этого финансировавшее европейские гастроли театра, не сможет выделить требуемые сто пятьдесят тысяч долларов для поездки труппы в Советский Союз. Последовали еще несколько недель изматывающих переговоров, в результате которых советское правительство согласилось оказать финансовую поддержку американской труппе для ее турне по стране. С советской стороны было предложено платить труппе шестнадцать тысяч долларов в неделю (половину в валюте и половину в рублях) при бесплатном питании и проживании в первоклассных гостиницах, а также бесплатный проезд и транспортировка декораций в пределах Советского Союза. Все расходы, связанные с поездкой труппы за пределами СССР, ложатся на Брина и Дейвиса. Брин и Дейвис добыли необходимую сумму, и поездка начала быстро принимать реальные очертания.

В середине сентября 1955 года сорок девять участников турне собрались на брифинг в посольстве США в Западном Берлине. Сорок восемь часов спустя все они заняли места в так называемом Голубом Экспрессе (который, кстати говоря, оказался зеленым). Им предстояло за три дня покрыть расстояние в 1600 километров, отделяющих Восточный Берлин от Ленинграда. В число участников поездки вошли пятьдесят восемь исполнителей, семь рабочих сцены, два музыкальных руководителя, несколько помощников директора, жены и дети некоторых артистов, три журналиста (Леонард Лайонз, Трумэн Капоте и Айра Вулферт), финансист, две собаки и Ли Гершвин, представляющая семью Гершвинов. Айра остался дома. Как объясняла Ли: „Он терпеть не может никаких передвижений, даже из одной комнаты в другую, я же по натуре настоящая цыганка". (Все же спустя несколько недель Айра приедет в Советский Союз на московскую премьеру „Порги и Бесс".)

Поездка оказалась долгой и трудной. В течение первых тридцати часов, до прибытия на советскую границу, труппе пришлось обходиться без вагона-ресторана. Все это время почти сто пассажиров довольствовались тем скудным запасом съестного, который в последний момент удалось купить в Западном Берлине и спешно погрузить в поезд Брину. Хотя на советской стороне границы к поезду и прицепили вагон-ресто-

ран, качество и разнообразие меню оставляли желать лучшего. Все блюда состояли в основном из жестких говяжьих отбивных, недоваренной лапши, кефира и лимонада.

Ленинград с нетерпением ожидал прибытия американских артистов. Музыка Гершвина была давно уже популярна и любима в Советском Союзе. Теперь русским предстояло впервые увидеть и услышать целиком всю оперу Гершвина, к тому же в оригинальном исполнении. Несмотря на то что Дворец культуры, в котором должна была идти опера, вмещал 2300 зрителей, билеты на все спектакли двухнедельных гастролей в Ленинграде были мгновенно распроданы. Многие желающие услышать оперу мерзли всю ночь в очереди у кассы, чтобы стать счастливыми обладателями билета на спектакль. Билеты, номинальная стоимость которых равнялась 16 рублям, через пару дней продавались на „черном рынке" по 30–50 рублей[1].

Когда труппа приехала в Ленинград, на вокзале их бурно приветствовали толпы людей. Среди встречающих было около ста ведущих представителей из мира искусства, которые были явно ошеломлены, увидев среди приехавших так много черных лиц. Очевидно, их не предупредили, что их гостями будут негритянские артисты.

Присутствие в Ленинграде негритянских исполнителей произвело ошеломляющее впечатление на жителей города. В телеграмме из Ленинграда в газету „Нью-Йорк Таймс" сообщалось: „Для любопытных и восторженных ленинградцев артисты исполняли спиричуэлс прямо на улице. Каждый вечер певцов труппы приглашали посетить балетный или оперный спектакль. Во время антрактов возбужденные зрители буквально атаковали негритянских артистов просьбами об автографе, добродушно смеясь, когда те пытались прочесть русские фразы в своих путеводителях". В пятницу вечером 23 декабря пять музыкантов из оркестра труппы устроили в ресторане гостиницы джем-сешн, к большому удовольствию присутствовавших там русских. Они выбрали для исполнения мелодию Гершвина „Кто-то любит меня". Впервые со времени революции Ленинград стал свидетелем празднования кануна Рождества. В той же телеграмме сообщалось: „Все собрались вокруг рождественской елки (подарок советского правительства) и пели спиричуэлс и рождественские песни до четырех часов утра. Для московского радио были сделаны записи приветствий родным и близким в Америке, а также исполнена песня „Тихая ночь" (Silent Night), – довольно необычный подбор для советских слушателей. В завершение всего этого тринадцать артистов труппы присутствовали на рождественском богослужении в Ленинградской Евангелической Баптистской церкви, где они спели несколько спиричуэлс. Когда артисты покидали церковь, русские баптисты с искренней благодарностью пожимали им руки и со слезами на глазах приветственно махали своими платочками. Как сказал один из артистов труппы, Лоренцо Фуллер, чтобы ни случилось на сцене завтра, самое большое драматическое событие уже произошло сегодня".

Открытие гастролей состоялось вечером 26 декабря. Несмотря

[1] По курсу, действовавшему до денежной реформы 1961 года. – *Примеч. пер.*

на царившее среди публики воодушевление, постепенно нараставшее по мере развития действия, в целом успех премьеры был далеко не равноценен триумфу, который постановка вызвала ранее, во время европейских гастролей театра. Это объяснялось, во-первых, тем, что, хотя позади было более тысячи выступлений на сценах многих театров мира, Брин решил, что нужны дополнительные репетиции, которые продолжались в течение пяти дней. Последняя репетиция была устроена в день премьеры. В результате большинство ведущих певцов оказались как физически, так морально крайне утомлены, и их исполнение определенно было ниже обычного уровня.

Однако помимо усталости артистов на относительный неуспех спектакля повлияли многочисленные неувязки и неразбериха, предшествующие премьере. Не были готовы театральные программки с описанием сюжета оперы, никто ничего не понимал из происходящего на сцене. Перед началом спектакля были исполнены государственные гимны СССР и США (первым был исполнен гимн США). Затем балетмейстер Константин Сергеев произнес речь, в которой он назвал американцев и русских „братьями по искусству", добавив при этом, что „мы глубоко ценим талант Джорджа Гершвина, и именно поэтому наша всреча столь радостна". После этого Брину не оставалось ничего другого, как произнести ответную речь. Затем публике представили Ли Гершвин, Александра Смолленса (который дирижировал в тот вечер) и главных исполнителей предстоящего спектакля. Аудитория была уверена, что официальная часть на этом завершилась. Увы! На сцену вышел молодой человек и начал читать довольно пространное изложение сюжета оперы, причем бóльшую часть из того, что он читал, невозможно было разобрать из-за гула и выкриков недовольной и протестующей публики. В результате всего этого занавес поднялся с опозданием на час. К этому времени публика была так же измучена, как и труппа.

И все же несмотря на то, что зрители не понимали бóльшую часть из происходившего на сцене, спектакль прошел хорошо, хоть и не был повторен оглушительный триумф более ранних премьер. После „Колыбельной Клары", встреченной с холодным равнодушием, публика по мере развития сюжета постепенно начала оттаивать. Большой успех выпал на долю песни „Теперь ты моя, Бесс", а номер уличных продавцов вызвал взрыв аплодисментов. С этого момента публика следила за развитием действия с нарастающим интересом. Как только в конце оперы опустился занавес, зал разразился громовыми овациями.

Критики были в восторге. «„Порги и Бесс", — писал Богданов-Березовский в ленинградских „Новостях", — это произведение, отмеченное громадным талантом и выдающимся мастерством... Опера Гершвина мелодична, искренна и насыщена негритянским музыкальным фольклором. Она изобилует по-настоящему выразительными и контрастными мелодиями... Положенная на музыку пьеса Хейуарда достигает высот настоящей социальной драмы... Возобновление постановки оперы — это настоящий подарок театру». Ю. Ковалев писал в журнале „Смена": „В своей музыке композитор опирается на этнографический гений американских негров... В музыке оперы народные мелодии и ритмы негров обретают живое дыхание и следуют друг за другом с исключительной непри-

нужденностью... В целом „Порги и Бесс" представляет собой одно из самых важных событий нынешнего театрального сезона". Морщихин писал в „Ленинградской правде": „Все происходящее на сцене находит свое органическое выражение в музыке". Американский журнал „Лайф" в номере от 9 января 1956 года посвятил семь страниц фотографиям ленинградских гастролей театра.

Неувязки, омрачившие премьеру оперы в Ленинграде, были вскоре устранены. В дальнейшем гастроли труппы в этом городе шли со все возрастающим успехом. После Ленинграда театр направился в Москву, где в течение недели, начиная с 10 января 1956 года, труппа выступала на сцене Театра им. Станиславского. 8 января в Москву прилетели Айра Гершвин и Харолд Арлен. В аэропорту их встречали Ли, Леонард Лайонз и некоторые другие. Из аэропорта до гостиницы „Метрополь", где для Ли Гершвин был зарезервирован двухкомнатный номер, Айру сопровождал почетный эскорт мотоциклистов.

На премьере в Москве Айра Гершвин оказался в весьма внушительной компании. На спектакле присутствовали ведущие коммунистические лидеры, включая Хрущева, Молотова, Маленкова, Кагановича и Микояна. Официальная часть здесь не была столь пышной и продолжительной, как в Ленинграде, однако вовсе обойтись без нее оказалось невозможным. Были сыграны национальные гимны обеих стран. Залу были представлены Айра и Ли Гершвин, а также участники спектакля. (Во время представления зрителям Айры Гершвина зал внезапно взорвался шквалом аплодисментов. Как оказалось, этот непредвиденный восторг был вызван тем, что переводчик ошибочно сделал местом рождения Айры Ленинград.) С краткой речью выступил Роберт Брин, выразивший надежду, что „в недалеком будущем все пушки будут переданы музеям".

Во время спектакля действие тринадцать раз прерывалось взрывами аплодисментов, криками одобрения, а иногда и громким смехом. „Некоторые зрители плакали, — сообщал из Москвы Уэллс Ханген, корреспондент газеты „Нью-Йорк Таймс", — но большинство сидели загипнотизированные мелодиями Джорджа Гершвина. В интеллектуальном плане первая со времен большевистской революции американская опера, показанная в этой стране, была непонятна большинству присутствовавших в зале русских... Но эмоционально она вызвала непроизвольный восторг и одобрение аудитории, искренне приветствовавшей приехавший из Америки театр". По окончании спектакля все как один, включая членов советского правительства, устроили артистам овацию, продолжавшуюся восемь минут. Айра Гершвин, находившийся за кулисами, упрямо отказывался выйти на поклон к зрителям, пока его насильно не вытолкнули на сцену. Он был встречен громом одобрительных возгласов и аплодисментов. (До этого ему пришлось выйти к зрителям лишь однажды. По любопытному совпадению это случилось после окончания оперы „Порги и Бесс" во время ее бродвейской премьеры. В тот раз его так же неожиданно и против его воли вытолкнули на сцену.)

После спектакля был дан прием в резиденции тогдашнего американского посла в Москве Болена. Был приглашен весь театр, включая работников сцены. На приеме присутствовали послы со своими женами, множество советских знаменитостей, среди них Громыко и композитор

Хачатурян. В этот вечер резиденцию посла посетило около пятисот человек, многие из них оставались до пяти часов утра.

Свыше двадцати тысяч русских пытались достать билеты на спектакли американской труппы в Москве; помимо этого, тысячи заявок были поданы от различных групп и организаций. Каждый вечер перед зданием театра собирались толпы людей в надежде каким-то образом приобрести желанный билет на спектакль.

В один из дней пребывания американской труппы в Москве, 17 января, в Баптистской церкви произошел обряд бракосочетания Эрла Джексона („Спортин Лайф") и Элен Тигпен („Серена"). Это событие вызвало большой интерес у жителей города. Сотни людей заполнили церковь и столько же толпились снаружи. В своем московском дневнике Айра Гершвин описал это красочное событие, на котором присутствовали все члены труппы в дорогих нарядах, представлявших разительный контраст со скромной, каждодневной одеждой москвичей и обязательными платками русских женщин. Особенно торжественно выглядела свадебная церемония (за день до этого детально прорепетированная под строгим руководством самого Роберта Брина). На невесте было платье из желтой вышитой парчи и ослепительно белые перчатки во всю длину руки, на женихе – коричневый смокинг с шелковыми бортами и белый галстук-бабочка. То и дело вспыхивали фотокамеры.

Спустя три дня, 20 января, Айра Гершвин был у себя дома в Беверли-Хиллз, в то время как труппе, в том числе и Ли Гершвин, предстояло еще долгое турне по разным странам.

Неделя выступлений в здании Национальной оперы в Варшаве, четыре дня в Выспянском театре в Катовице (Польша) и восемь спектаклей в театре Карлин в Праге принесли американским артистам несомненный успех. Луциан Кудрински писал в краковской газете о варшавских гастролях театра: «Бывают спектакли, которые оставляют глубокое впечатление, некоторые из них остаются в памяти на долгие годы. Есть и такие спектакли или выступления, называйте их как хотите, которые запечатлеваются в памяти на всю жизнь. Именно к таким относится американская постановка оперы „Порги и Бесс"». Здислав Хьеровски, репортер из Катовице, писал: „Следует... отметить с самого начала, что трудно найти оперу, столь совершенную в музыкальном отношении. Музыка и сюжет идеально гармонируют друг с другом. Не только песни и текст, но и каждое движение, каждый шаг, ритм каждой сцены определяются прежде всего музыкой". Пражский критик под псевдонимом „Праце" сообщал: „В своей опере Гершвин... использует элементы народной негритянской музыки, часто видоизменяя религиозные духовные мелодии, придавая им конвульсивно-экстатический и жизнерадостный характер. Его музыка, наряду с лиризмом, отличается острыми джазовыми ритмами и яркими акустическими эффектами". Другой пражский критик, называя постановку „изумительным шоу", писал в газете „Людова демократия": „Негритянский спиричуэл, хор и блюз имеют непосредственное отношение к бурным всплескам европейского музыкального модернизма. Самое ценное у Гершвина – это его громадный мелодический дар. Лучшие чувства его персонажей выражаются посредством пленительной и напевной мелодии".

Так закончилась эпопея с оперой „Порги и Бесс" в Восточной Европе. Справедливости ради нужно добавить, что в мае 1961 года группа студентов собственными силами осуществила постановку „Порги и Бесс" в Москве.

После нескольких дополнительных выступлений в Европе 5 июня 1965 года труппа наконец вернулась на родину, измученная, но испытывающая внутреннее удовлетворение от сознания исторической важности своего предприятия, уникальность которого состояла не только в том, что впервые американская опера была исполнена за „железным занавесом", но и в том, что где бы ни выступали американские артисты, повсюду им сопутствовал восторженный прием.

Что же касается турне в целом, то можно со всей уверенностью сказать, что никогда за всю историю существования оперы ни один оперный спектакль не пользовался таким продолжительным и повсеместным успехом, как „Порги и Бесс". Такого не случалось в прошлом и, вполне возможно, больше никогда не случится в будущем.

Прежде чем завершить нашу сагу о „Порги и Бесс", следует сказать еще несколько слов. Весь цивилизованный мир имел возможность познакомиться (или встретиться вновь) с оперой Гершвина в ее киноверсии, осуществленной Самьюэлом Голдвином и режиссером Отто Преминджером на студии Коламбия Пикчерс и вышедшей на экраны в 1959 году. Фильм отличался большим постановочным размахом (возможно, *слишком* большим), качество съемки, по системе техниколор, было превосходным. К тому же в фильме были заняты прекрасные актеры-негры, такие как Сидней Пуатье (Порги), Дороти Дандридж (Бесс), Перл Бейли (Мария), Сэмми Дейвис-младший (Спортин Лайф) и Дайанна Кэрролл (Клара). Чтобы обеспечить высокое качество звучания, был использован процесс звукозаписи по так называемой стереофонической системе „Тодд-АО" одновременно на шести звуковых дорожках. Но несмотря на все это, народный дух оперы, столь явно ощущавшийся в ее сценических постановках, был явно утерян. Возможно, в данном случае сыграла свою роль излишняя изощренность и претенциозность кинопостановки. Безусловно, не нужно было трогать оригинальную партитуру Гершвина, тем более редактировать нотный текст, даже если редактором выступал высокоталантливый Андре Превин (который, кстати, получил „Оскара" за партитуру к фильму, написанную им совместно с Кеном Дарби). И, конечно, было бы лучше, если бы партии главных героев пели играющие их актеры, а не дублирующие этих актеров певцы. В общем и целом, следует признать, что фильм не снискал ни художественных, ни финансовых лавров. Что же касается театра, то здесь опера Гершвина продолжает пользоваться успехом и по сей день. 17 мая 1961 года „Порги и Бесс" была поставлена на сцене театра Нью-Йорк Сити Сентер. Все шестнадцать спектаклей прошли при полном аншлаге. В 1965 году постановку оперы осуществили в Торонто, Канада. В Европе „Порги и Бесс" продолжила свое триумфальное шествие по сценам крупнейших оперных театров. Произведение Гершвина начиная с 19 октября 1965 года вошло в постоянный репертуар Венского театра Фольксопер и шло на сцене этого театра несколько лет подряд. Примеру Вены последовали другие европейские города. В Швеции, в оперном театре Гетеборга, опера

шла с 25 февраля 1966 по 31 марта 1967 года. В Осло, Норвегия, „Порги и Бесс" не сходит с репертуара с 7 сентября 1967 года. Во Франции опера шла в театрах Тулузы, Руана, Марселя, Ниццы, Страсбурга, Авиньона и Лиона в течение двух лет, начиная с марта 1967 года по 9 февраля 1969 года. В этот же период „Порги и Бесс" была поставлена в Турции, Болгарии, Будапеште, Чехословакии и ГДР. Особенно знаменательной оказалась немецкая постановка. Впервые опера американского автора вошла в постоянный репертуар крупнейшего оперного театра Германии, так же как впервые зрители имели возможность услышать „Порги и Бесс" на немецком языке. Это историческое событие произошло 24 января 1970 года в берлинском театре Комише Опер, который стараниями его выдающегося руководителя Вальтера Фельзенштейна стал одним из лучших оперных театров мира. Режиссером немецкой постановки был помощник Фельзенштейна Гётц Фридрих, согласно сообщениям из Восточного Берлина, блестяще справившийся со своей задачей. Заглавные роли исполнили американские актеры негры Каллен Мейден и Кэролайн Смит. Остальные партии пели в основном немецкие артисты. Джеймс Хелм Сатклифф писал в газете „Опера Ньюз" из Берлина: „Нет никакого сомнения: „Порги и Бесс" остается единственной американской оперой, удовлетворяющей непростым требованиям этого жанра. Несмотря на то, что со времени ее написания прошло тридцать пять лет, она все еще сохраняет свежесть и оригинальность, музыкальные характеристики ее персонажей совсем не потускнели со временем, а сама музыка сохранила способность проникать в сердце слушателя... Овации зрителей были вполне заслуженны". Сатклифф далее добавил, что „успеху постановки способствовали прекрасная режиссура Гётца Фридриха, талант и музыкальное чутье дирижера Герта Банера и великолепные декорации Рейнхардта Циммермана".

Впервые за всю ее долгую историю опера „Порги и Бесс" была исполнена в Чарльстоне, штат Южная Каролина, в городе, где происходит действие пьесы. Все роли исполняли местные актеры негры. Премьеру постановки приурочили к трехсотлетней годовщине со дня основания города. В историю межрасовых отношений (которым Гершвин уделял такое большое внимание) 25 июня 1970 года была вписана новая глава. Впервые в Чарльстоне негры и белые смогли свободно общаться не только в театре, где шла опера, но и на последовавшем после спектакля большом приеме. „После тридцати пяти лет ожидания эта замечательная опера пришла наконец в Южную Каролину, — писал режиссеру постановки губернатор штата Роберт Э. Мак-Нэр. — Постановка „Порги и Бесс" пришлась как нельзя кстати ко времени празднований, посвященных трехсотлетию нашего города. К тому же в исполнении артистов из Южной Каролины для зрителей Южной Каролины".

„Порги и Бесс" оказалась главной приманкой фестиваля в австрийском городе Брегенц, проходившего в июле — августе 1971 года. Опера исполнялась на плавучей сцене на озере Констанца, „в самом большом летнем театре мира", как писали местные путеводители.

Как нам кажется, нет нужды в дальнейших доказательствах того, что „Порги и Бесс" вошла в мировую оперную классику, что это одно из величайших культурных достижений XX столетия и что ее долголетие равняется ее всемирному признанию.

БЕВЕРЛИ-ХИЛЛЗ

Когда в 1935 году вышла полная, в 559 страниц, вокальная и фортепианная партитура оперы „Порги и Бесс", ее обложку украшал фирменный знак нового издательства „Гершвин Паблишинг Компани", возглавляемого все тем же Максом Дрейфусом. Гершвин непомерно гордился тем, что издательство было названо его именем, а также своим великолепным кабинетом, который украшали два рояля фирмы „Стейнвей".

Появление „Гершвин Паблишинг Компани" было вызвано многочисленными изменениями в издательской промышленности. Вплоть до 1927 года все произведения Гершвина выпускались в свет издательством Хармса, которому принадлежала честь открытия таланта композитора и которое возглавляли Макс Дрейфус вместе со своим братом Луисом. В 1927 году с издания мюзикла „Прелестная мордашка" начала свою издательскую деятельность новая фирма, филиал издательства Хармса, названная „Нью Уорлд Паблишинг Компани". В 1929 году, когда впервые заговорил „великий немой", Голливуд начал лихорадочно скупать подходящий материал для своих звуковых фильмов. В результате этой деятельности кинофирма „Братья Уорнер" совершила громадную сделку на сумму в десять миллионов долларов, скупив на корню три ведущих нью-йоркских издательства: фирмы Хармса, Уитмарка и Ремика.

„Гершвин Паблишинг Компани" была организована Дрейфусом в 1935 году как филиал фирмы „Чаппел и Компани", которую он и возглавил специально, чтобы опубликовать партитуру оперы „Порги и Бесс". Еще до окончания оркестровки была выпущена технически довольно сложная фортепианная версия оперы. Гершвин сообщил своему редактору, доктору Сирмею, что он категорически настаивает на том, чтобы клавир был напечатан в том виде, как он его написал, без какого бы то ни было облегченного переложения. Лишь позднее, когда некоторые из его песен приобрели широкую популярность, он дал согласие на то, чтобы они были изданы в упрощенной фортепианной аранжировке. В дальнейшем „Гершвин Паблишинг Компани" выпускала ноты песен, которые композитор писал для кинофильмов.

Когда работа по выпуску в свет партитуры „Порги и Бесс" была позади, а сама опера с успехом шла в знаменитом Алвин Тиэтр, Гершвин решил, наконец, взять вполне заслуженный и столь необходимый ему отпуск. Он чувствовал себя довольно неважно, продолжая страдать от хронических запоров. Несмотря на всю ту радость, которую ему доставляло сочинение оперы, и приятные заботы, связанные с ее постановкой в театре, он часто находился в подавленном настроения. „Я не могу ни есть, ни спать, ни влюбиться по-настоящему", – жаловался он своим друзьям. В 1934 году Кей Свифт настояла на том, чтобы он прошел курс психоанализа у доктора Грегори Зилбурга. Гершвин не закончил курса, так как

чувствовал (впрочем, это относилось и ко всем предыдущим попыткам лечения у других врачей), что улучшения не происходит.

Дабы отвлечься от своих тревог, в ноябре 1935 года Джордж решает совершить четырехнедельную поездку в Мексику вместе с доктором Зилбургом, Эдвардом Уорбургом и Маршаллом Филдом. Там ему пришлось услышать немало мексиканской музыки, которая, впрочем, оставила его довольно равнодушным. Напротив, мексиканское искусство произвело на него сильное впечатление. Крупным событием для Гершвина стало его посещение прославленного художника Диего Риверы. Джордж намеревался попросить Риверу написать его портрет, а вместо этого сам сделал набросок портрета художника. Гершвин возвратился в Нью-Йорк 17 декабря 1935 года на корабле „Санта Паула". В порту его приветствовали исполнители „Порги и Бесс" в полном составе, а также Чарльстонский джазовый оркестр, исполнивший несколько мелодий композитора. После этой поездки Гершвин почувствовал себя значительно лучше и был готов вновь приступить к работе.

Свои планы на ближайшее будущее Джордж связывал не с Бродвеем и не с Карнеги-холлом, а с Голливудом. Вот почему в конце концов он решил оставить свою квартиру на 72-й Восточной улице и сдал на хранение всю мебель и многие предметы домашнего обихода. Вместе с Айрой и Ли 10 августа Джордж отправился в Калифорнию, где все трое временно поселились в отеле „Беверли-Уилшир". Ему и Айре предстояло написать песни к новому киномюзиклу компании РКО с участием Фрэда Астера и Джинджер Роджерс. РКО предложила каждому по пятьдесят пять тысяч долларов за шестнадцать недель работы плюс семьдесят тысяч за следующий фильм в течение того же периода. Размер гонораров далеко не соответствовал статусу, который братья приобрели в мире популярной музыки, в особенности на Бродвее, тем более мировой известности Джорджа Гершвина. Многие менее талантливые композиторы и авторы песенных текстов работали на гораздо более выгодных в финансовом отношении условиях. Невероятно, но факт: Гершвину пришлось долго добиваться того, чтобы какая-нибудь голливудская студия заключила с ним контракт. Боссы большинства кинокомпаний считали музыку Гершвина „слишком интеллектуальной" для той массовой музыкальной кинопродукции, которую они выпускали. Когда наконец было достигнуто соглашение с компанией РКО (после долгих препирательств между студией и агентом Гершвинов Артуром Лайонзом), Гершвины приняли предложение. Возможно, они продешевили, но это не имело значения. Главное то, что они хотели еще раз попробовать себя в кино, и РКО предоставила им эту возможность.

Перед тем как приступить к работе в кино, братья сочинили музыкальный номер для бродвейского ревю в постановке Винсента Минелли[1], которому незадолго до этого в Нью-Йорке пришлось услышать гершвиновскую импровизацию в стиле так называемых „венских вальсов". Минелли сразу понял, что это как раз то, что ему нужно для его ревю-

[1] Винсент Минелли – американский театральный и кинорежиссер. Особым успехом в США пользовались его фильмы „Госпожа Бовари" и киномюзикл „Встретимся в Сент-Луисе". – *Примеч. пер.*

сатиры. Джорджу и Айре понадобился всего один день для написания песни под названием „По Штраусу" (By Strauss). Этот номер был исполнен певцами Грейс Барри и Робертом Шафтером и танцовщицей Митци Мейфэр в ревю „Идет шоу" (The Show Is On). Уже находясь в Калифорнии, братья Гершвины узнали, что песня имеет большой успех.

Теперешней их заботой, внушающей немалые опасения, был предстоящий фильм для Астера и Роджерс. Фрэд Астер и Джинджер Роджерс стали знамениты как танцующий и поющий дуэт после имевших необычайный успех фильмов „Цилиндр" (Top Hat), „Следуй за флотом" (Follow the Fleet) — оба на музыку Ирвинга Берлина и „В ритме свинга" (Swingtime), музыку к которому написал Джером Керн, чья песня „Сегодня вечером ты выглядишь просто чудесно" (The Way You Look Tonight) получила приз Академии Киноискусства. Братья Гершвины были убеждены, что после триумфального успеха вышеназванных фильмов надеяться им особенно не на что.

Их тревоги оказались напрасными. Новый фильм на музыку Гершвина под названием „Давай станцуем" (Shall We Dance), с участием Астера и Роджерс, имел громадный успех. Известный кинокритик Фрэнк С. Ньюджент писал в газете „Нью-Йорк Таймс", что это „один из лучших фильмов прославленной танцевальной пары; полный неуемной энергии, жизнерадостный и умный мюзикл". Сюжет фильма был довольно шаблонным. Астер играет некоего Питера Ф. Питерса, солиста русского балета, выступающего под псевдонимом Петров. Джинджер Роджерс — исполнительница бальных танцев Линда Кин. Герои фильма знакомятся, немедленно влюбляются друг в друга, случайно берут билет на один и тот же лайнер, плывущий в Америку, и после ряда непредвиденных осложнений, вызванных тем, что репортеры ошибочно принимают их за мужа и жену, в конце концов, к радости зрителей, сочетаются законным браком. По мере развития сюжета Астер исполняет обязательную чечетку вперемежку со своими знаменитыми антраша. Музыку Гершвина к фильму можно сравнить с золотой жилой, в которой были такие самородки, как „Поставим на этом точку" (Let's Call the Whole Thing Off), „Они все смеялись" (They All Laughed), „Ну-ка, выдай на своем контрабасе" (Slap That Bass) и „Этого они не могут у меня отнять" (They Can't Take That Away from Me). Последняя была единственной из песен Гершвина, когда-либо выдвинутых на соискание приза Академии Киноискусства, который она так и не получила.

(В ночь присуждения премий Академии Киноискусства в 1937 году Айра Гершвин находился в отеле „Готхем" в Нью-Йорке. В два часа ночи он слушал по радио передачу из Голливуда. В своем письме ко мне, написанном в то время, когда готовилось новое издание этой книги, он писал: „В те годы на соискание премии выдвигались не пять песен, как теперь, а десять. В программе из Голливуда оркестр исполнил все десять песен, закончив „Этого они не могут у меня отнять", объявленной дирижером как вероятный победитель. Но всего лишь несколько секунд спустя они все же отняли ее у меня, после того как ведущий программы распечатал конверт и объявил, что победила песня „Милая Лейлани" (Sweet Leilany). Вы знаете, что я вовсе не честолюбив, но на этот раз я был по-настоящему огорчен; не за себя, конечно, а за Джорджа".)

Увидев готовый фильм, Джордж остался не очень доволен тем, как режиссер распорядился его музыкой. 12 мая 1937 года он писал Айзеку Голдбергу: „В фильме песни прозвучали не так, как я задумал. Пара моих песен была по сути дела просто загублена". Одной из таких песен была „Хай-хоу!" (Hi-ho!), которая, по мысли братьев, должна была прозвучать в начале фильма, хотя она и не была предусмотрена в сценарии. Идея состояла в том, что Фрэд Астер видит изображение прекрасной девушки на афише театрального киоска в Париже и приходит в такой восторг, что начинает петь лирическую песню о своей любви к ней, а затем исполняет захватывающий танец на парижских улицах. Это была первая песня, которую Джордж и Айра написали для фильма „Давай станцуем". Когда они сыграли ее продюсеру Пандро Берману и режиссеру Марку Сандричу, те были просто в восторге. Однако, когда картина была запущена в производство, из-за ограничений в бюджете пришлось отказаться от дорогостоящих декораций, требуемых для этого эпизода. Таким образом, ни песня, ни эпизод не вошли в фильм. До 1967 года о существовании песни знали лишь несколько близких друзей из окружения Гершвинов. В 1967 году она, наконец, вышла в „Гершвин Паблишинг Компани" и издательстве „Нью Доун Мьюзик Корпорейшен". В том же году она была представлена любителям музыки в записи Тони Беннета.

Процитированные выше строки из письма Гершвина Голдбергу свидетельствуют о растущем недовольстве и разочаровании Джорджа в Голливуде и его обитателях, пришедшим на смену восторженному энтузиазму, испытанному им всего лишь полгода назад. „Со времени нашего последнего визита шестилетней давности, — писал он другу 3 декабря 1936 года, — Голливуд стал совсем другим. Здесь появилось много настоящих профессионалов, с которыми легко и приятно работать, а также немало друзей и знакомых из Нью-Йорка, так что светская жизнь бьет ключом. Писатели и композиторы находятся в постоянном тесном общении, что совершенно немыслимо у нас в Нью-Йорке. Я часто встречаюсь с Ирвингом Берлином и Джеромом Керном за игрой в покер или в гостях у друзей. Общая атмосфера здесь очень *gemütlich*"[1].

Что касается *gemütlich*, то это явное преуменьшение. Приемы, вечеринки, коктейли следовали один за другим. За восемьсот долларов в месяц клан Гершвинов — Джордж, Айра и Ли — сняли роскошный особняк на Норт-Роксбери-драйв, 1019, в районе Беверли-Хиллз. Двери домов голливудской элиты — киномагнатов, знаменитых режиссеров и актеров — для них были открыты. На знаменитую вечеринку, где все гости должны были обязательно передвигаться на роликовых коньках и устроителями которой были Джинджер Роджерс и миллионер Алфред Вандербилт, были приглашены и Гершвины. Они сами устроили званый ужин на семьдесят пять персон по случаю выздоровления Мосса Харта.

Для Джорджа жизнь в Голливуде означала нескончаемую череду коктейлей и ужинов. Днем, если он не был занят, он любил совершать долгие пешие прогулки (которые ему рекомендовал его массажист) вместе со своим мохнатым любимцем терьером, или же сыграть с друзья-

[1] Gemülich *(нем.)* — уютный, приятный. — *Примеч. пер.*

ми партию в теннис после энергичной разминки со своим незаменимым секретарем Полом; или же прокатиться на своем новом автомобиле марки „корд", которым он очень гордился. Любимым отдыхом для него было провести несколько часов у мольберта. Его постоянно окружали старые и близкие друзья. Помимо Ирвинга Берлина и Джерома Керна, упомянутых в написанном в 1937 году письме, он часто виделся с Оскаром Левантом, Харолдом Арленом, „Йиппом" Харбургом, Моссом Хартом, Джорджем Паллеем, Александром Стайнертом, Лилиан Хеллман, Артуром Кобером, Бертом Калмаром, Эдвардом Дж. Робинсоном, Гарри Руби и многими другими. Появилось также много новых друзей. Среди тех, кого Джордж особенно ценил и любил, был современный композитор Арнольд Шёнберг, живший неподалеку и часто приезжавший, чтобы сыграть с Гершвином партию в теннис.

Для Айры калифорнийский климат оказался как нельзя более подходящим. Он был человеком, более всего ценящим спокойную, размеренную жизнь. В отличие от Джорджа Айра редко посещал шумные вечеринки и различные светские мероприятия, предпочитая проводить свободное время у себя дома, наслаждаясь неспешной беседой с двумя-тремя наиболее близкими друзьями, читая любимые книги и куря неизменные сигары. Иногда он был не прочь сыграть партию в теннис. Со временем он пристрастился к игре в гольф и несколько раз в неделю приезжал в Холмби-Хиллз, чтобы сыграть в гольф с Джеромом Керном, Гусом Каном и Харри Уорреном. (Часто, прибыв далеко за полдень в Холмби-Хиллз, они наблюдали, как на поле для гольфа в полном одиночестве играл знаменитый писаль Сомерсет Моэм.) На обычных площадках, таких как „Хиллкрест", „Брентвуд", „Калифорния", и больших, предназначенных для крупных соревнований, как знаменитая „Ранчо", он состязался с Харолдом Арленом, Харри Курнитцом, Харри Уорреном, продюсером Уильямом Перлбергом и другими. Хотя он любил гольф и умело загонял мяч в лунку, он так и не смог избавиться от неправильного удара и редко набирал нужные сто очков.

Позднее он стал раз в неделю посещать бега и даже был принят в члены привилегированного Тэрф Клуба в Голливуд-Парк, где у Айры была собственная ложа. Субботние вечера он обычно проводил за игрой в покер с Чарлзом Коберном, Джеромом Гарфилдом, Морри Рискиндом, Ричардом Бруксом, Хауардом Бенедиктом и Норманом Красна. Он был игроком, которому ничего не стоило объявить стрит, несмотря на то, что у его противника было три туза. (Его партнеры называли это „сыграть Айру".) Он не упускал также возможности сделать ход, независимо от того, что́ у него было на руках. Айре нравилось рисковать, это делало игру более захватывающей. „Мне здорово везло, — написал он мне однажды об одном из своих наездов в Лас-Вегас[1] . — Ты, может быть, не поверишь, но я срывал банк два вечера подряд". Игра на бегах тоже была построена на его теории, что делать ставки на „темных лошадок", вне всякой логики и расчета, куда как более интересно, чем выигрывать благодаря тщательному изучению сведений, исходящих от устроителей

[1] Лас-Вегас, штат Невада, — город, известный обилием игорных клубов и казино. — *Примеч. пер.*

бегов. „Однажды в Голливуд-Парк, — написал он, — я поставил на все двенадцать лошадей, участвующих в заезде, и выиграл несколько долларов, когда в длинном заезде ставка составляла два доллара к пятидесяти. С другой стороны, я, как обычно, поставил на семь из одиннадцати участвующих в заезде лошадей, в основном по два доллара на одну или две лошади одновременно. Больше всего меня позабавило и одновременно смутило то обстоятельство, что мои скакуны заняли с пятого по одиннадцатое места, не дотянув даже до четвертого".

(Его увлечение бегами стало однажды причиной довольно забавного эпизода. 28 мая 1966 года Айре вручали почетную степень доктора изящных искусств от Мэрилендского университета. Это была торжественная церемония, особенно внушительно выглядел облаченный в академический наряд Айра. Когда процедура награждения завершилась, Айра спросил шепотом у президента университета: „А докторам разрешается ставить на лошадей?"[1]).

Другим увлечением, занимавшим немаловажное место в жизни Айры, была игра на фондовой бирже. По правде говоря, здесь он был далеко не новичком. Впервые он заинтересовался ценными бумагами еще осенью 1919 года. Тогда это предприятие привело к тому, что он потерял все свои наличные сбережения (190 долларов). Неудача не обескуражила его. Буквально на следующий день он опять купил несколько акций, ви-

---

[1] Припомнив, в нарушении хронологии рассказа, этот анекдотический случай, я хочу его дополнить, приведя здесь письмо, полученное мною от Айры через несколько месяцев после описанного эпизода. Прочтя в журнале „Варайети" сообщение о том, что Университет в Майами только что предложил мне место адъюнкт-профессора на кафедре современной музыки, 12 августа 1966 года Айра написал мне:

Дорогой Дейвид!

Теперь, когда ты стал профессором Университета Майами, а я доктором искусств Мэрилендского университета, не следует ли нашу переписку сделать более возвышенной (пожалуйста, извини за профессиональную гиперболу — я хочу сказать, не стоит ли нам попытаться достичь высоких интеллектуальных высот)? Ты согласен с мнением немецкого ученого доктора Макса Калуца, высказанным им на пороге нашего столетия, о том, что оды Драйдена — всего лишь имитация более ранних и более свободных по форме од Коули? А как насчет композитора-любителя и друга Бетховена Николауса Цмескалла, барона фон Домановец — должны ли мы принять навсегда венгерское произношение имени Цмескалл как истинно верное?* ... Важность подобных важных предметов очень важна, не так ли? Послушай, из этого может что-то получиться! Попробую вот так:

1. О, таких важных дел ничего нет важней:
2. (?) Я стал жутко толстым, как стать мне худей?
3. (?) Поменьше калорий, поменьше сластей?
4. (?) (Боюсь, для меня ничего нет важней.)

К сожалению, попытка не слишком удалась. Боюсь, если бы покойный Папа Римский прочел мое четверостишие, его ответ был бы примерно таким:

Ученостью всех поразить он старался
И в рвении сем он вконец надорвался.

Айра

---

* Цмескал фон Домановец Николаус — виолончелист, чиновник придворной венгерской канцелярии в Вене, один из ближайших друзей Бетховена, завсегдатай музыкальных вечеров князя Лихновского. — *Примеч. пер.*

димо, заняв у кого-то необходимую сумму. Он и его друг внесли по пятьдесят долларов, минимальную сумму, которая позволила им принять участие в биржевой игре. По прошествии трех дней, не принесших ни прибыли, ни убытка, Айра убедил друзей, что нужно продать акции, что они и сделали. Айра был в восторге от того, что им удалось не потерять ни цента. Но вскоре от этого восторга не осталось ни следа: если бы они не поспешили выйти из игры, то через сутки их акции стоили бы в два раза дороже.

Следствием этого опыта был возросший аппетит к игре на бирже, который к концу двадцатых годов, когда Айра стал хорошо зарабатывать и скопил значительную сумму денег, стал особенно острым. Он с головой погрузился в мир биржевых спекуляций и в результате оказался, так сказать, без штанов. Он потерял все свои сбережения во время биржевого краха в 1929 году. Гонорары, полученные за свои новые работы, в основном за тексты песен к кинофильму „Восхитительная", он решил употребить с пользой, то есть скупить новые акции для возмещения предыдущих потерь. Это было в 1931 году. Новое предприятие, так же как и предыдущее, закончилось блестящим провалом. Все его голливудские заработки исчезли как дым. Это, однако, не охладило его пыла. Айра продолжал играть на рынке ценных бумаг, особенно успешно после возвращения в Беверли-Хиллз. Со временем он имел полное основание быть довольным тем, что дал увлечь себя биржевой лихорадке.

Айра полюбил Калифорнию с того дня, как поселился на Норт-Роксбери-драйв, 1019, и с тех пор его любовь была неизменной, о чем свидетельствует написанная им много лет спустя для газеты „Сатэрдей Ревью" статья под заголовком „Но я не хотел бы жить там"[1]: „Люблю ли я горные лыжи — нет, но если бы любил, то к моим услугам гора Болди в часе езды от дома; люблю ли я пустыню — нет, но если бы любил, то за два часа я смог бы добраться до Палм-Спрингс. Ловля рыбы в открытом море? Водные лыжи? Подводный спорт? (Кто, я?) — Тихий океан буквально под рукой. Если бы мне захотелось посетить бой быков (одного раза было вполне достаточно) или побывать на матче хай-лай[2], то Мексика всего в трех часах езды от Беверли-Хиллз. Если я почувствую желание (обычно такое желание возникает по субботам) сделать ставки на скачках, то к моим услугам Санта-Анита в часе езды от дома. Короче, к моим услугам такое богатство географических возможностей, что я решил: я остаюсь здесь".

Видимо, из благодарности к Калифорнии, к которой он так привязался, он написал в 1936 году текст к песне, ставшей гимном футбольной команды Калифорнийского университета, исполнявшейся на мелодию „Пусть грянет оркестр!" Приятным сюрпризом для него стало неожиданное вознаграждение: с того времени он каждый год получал пару бесплатных билетов на все местные футбольные матчи с участием университетской команды. Церемония передачи песни университету про-

---

[1] Этот заголовок был делом рук редакции. У Айры было лучше: „Я приехал к тебе, Калифорния".

[2] Игра, напоминающая гандбол. Очень популярна в странах Латинской Америки. — *Примеч. пер.*

ходила перед многочисленной и восторженной аудиторией, собравшейся в просторном зале Ройс-холла, под аккомпанемент самого Джорджа Гершвина.

Успех фильма „Давай станцуем" доказал, что братья Гершвины способны создавать коммерчески выгодные произведения для массовой аудитории. Теперь они могли возобновить контракт с киностудией на более выгодных условиях. В их следующей кинокартине в главной роли опять снялся Фрэд Астер, на этот раз с новой партнершей, знаменитой английской балериной Джоан Фонтейн. В фильме „Девица в беде" (A Damsel in Distress), сценарий которого был написан на основе произведения английского юмориста П. Г. Вудхауса, Астер играет знаменитого актера, кумира женщин, в реальной жизни простого и даже застенчивого человека. Его пресс-агент в рекламных целях создает ему репутацию этакого лихого казановы. Герою фильма кажется, что английская аристократка леди Элис влюблена в него. Взаимная неприязнь нашего героя-любовника и леди Элис довольно скоро переходит в страстную любовь.

Как и во всех остальных астеровских фильмах, главным здесь были танцевальные номера. Лучшей сценой картины был эпизод на деревенской ярмарке с танцем, эксцентричность которого подчеркивалась карнавальными нарядами и масками. Критик нью-йоркской газеты „Геральд Трибюн" Хауард Барнс писал, что „если бы не великолепные мелодии Гершвина, танцевальные эпизоды потеряли бы половину своей прелести". Номера „Неплохая работенка" (Nice Work If You Can Get It), „Веселый дегтярщик и молочница' (The Jolly Tar and the Milk Maid) и „Туманный день" (A Foggy Day) оказались лучшими в фильме, причем песня „Туманный день" была сочинена менее чем за час. (Это была вторая песня за всю историю сотрудничества братьев Гершвинов, которая родилась необычно быстро и легко. Первой, как я уже упоминал, была песня „Да, да, да".)

Безвыездное пребывание в Калифорнии в течение 1937 года стало все больше сказываться на настроении Гершвина. Несмотря на многие прелести жизни в Беверли-Хиллз, ему не очень нравилось здесь. Расслабляющий климат, способствующий вялому и безмятежному ритму жизни, столь милому Айре Гершвину, начал раздражать Джорджа, который предпочитал кипящую, лихорадочно-активную жизнь Нью-Йорка. Ему все больше недоставало театральной атмосферы и людей из театрального мира Нью-Йорка. Кинопродюсеры из Голливуда не могли оценить свежесть и новизну его музыкальных идей, большинство из которых они попросту отвергали. Его выводило из себя их стремление обставить его музыкальные номера пышными декорациями и приверженность к изысканно-пряным оркестровкам, в то время как сам композитор более всего теперь ценил простоту и экономность музыкальных средств. Условия, в которых был вынужден работать композитор, и установка на „массового зрителя" были источником постоянной творческой неудовлетворенности Гершвина. Как позднее признался Айра Гершвин (спустя четыре года после смерти Джорджа), Джордж „был не очень высокого мнения о музыке, написанной им для кино, несмотря на то что многие его песни

стали необычайно популярны. Дело в том, что в Голливуде он не был автором своих песен в той степени, как это было в Нью-Йорке... В Нью-Йорке никто не имел права решать, как исполнить ту или иную песню, как поставить тот или иной музыкальный номер без консультации с Джорджем... Здесь же по истечении контракта с тобой уже не считаются. Студия может делать с твоей работой все, что ей заблагорассудится".

Джорджу не терпелось вернуться к сочинению музыки для театра, серьезной музыки, особенно теперь, после успеха его оперы „ Порги и Бесс". Он говорил о своем желании писать произведения для хора на основе оригинальных народных мелодий. С этой целью он намеревался совершить заграничную поездку, чтобы услышать национальную музыку в исполнении ведущих хоровых коллективов Европы. Он хотел написать струнный квартет, симфонию, музыку для балетного спектакля и, конечно, новую оперу. Что касается оперы, то он связался с Линн Риггс (чья пьеса из народной жизни „Зеленеют кусты сирени" – „Green Grow the Lilacs" – была поставлена в Тиэтр Гилд; позднее на ее основе Роджерсом и Хаммерстайном будет написан знаменитый мюзикл „Оклахома"!). Риггс написала для Джорджа либретто под названием „Огни Лейми" (The Lights of Lamy), сюжет которого приведен в книге „Гершвиновские годы": „Это рассказ о молодом мексиканце, живущем неподалеку от городка Лейми в штате Нью-Мексико. Отправившись по делам в Лейми, он узнает, что из-за наводнения здесь застрял шикарный континентальный экспресс. Поезд до отказа набит пассажирами, представляющими собой как бы социальный срез всего населения Соединенных Штатов. Здесь можно увидеть кого угодно – от кинозвезд до мелких провинциальных коммерсантов и религиозных проповедников. Происходит столкновение двух культур, американской и мексиканской, в лице юного мексиканца и его американского соперника, соблазнившего подругу мексиканца. Как и в опере „Порги и Бесс", здесь есть и трагедия и квазиоптимистический конец".

Некоторое творческое утешение приносили Гершвину как собственное исполнение своей серьезной музыки, так и ее исполнение другими музыкантами. 14 декабря 1936 года он дирижировал на концерте, целиком составленном из его произведений, в Сиэттле, штат Вашингтон, а в январе 1937 года он принял участие в гершвиновских концертах Симфонического оркестра Сан-Франциско под управлением Пьера Монте. Удовлетворение принесли ему и знаки явного признания его музыкальных достижений, которыми почтили его в Америке и Европе. 6 февраля 1937 года он узнал о своем избрании почетным членом Академии Санта-Чечилиа в Риме – знак наивысшего признания для иностранного композитора в Италии. 9 февраля он получил приглашение представить свое новое серьезное произведение на музыкальный фестиваль Биеннале в Венеции, который должен был проходить в сентябре того же года. Наконец, в середине марта произведение, наиболее близкое его сердцу, – опера „Порги и Бесс" – получило Медаль Дейвида Бисфема „За выдающийся вклад в американское оперное искусство".

Другим немаловажным отвлечением от разочарований и огорчений, связанных с работой в Голливуде, была для Гершвина живопись. Он завершил портреты Джерома Керна и Арнольда Шёнберга. Портрету

Шёнберга суждено было стать последней живописной работой Джорджа. И все же, несмотря на все свои успехи, несмотря на то, что он был постоянно окружен друзьями, готовыми по первому зову прийти на помощь, Гершвин чувствовал себя одиноким, трагически одиноким. Впервые ни слава, ни успех не могли дать ему ощущения полноты жизни. Он стал все чаще поговаривать о женитьбе, хотя в то время у него не было конкретной женщины, с которой он хотел бы связать свою жизнь. Разговоры о женитьбе были пронизаны каким-то неистовым отчаянием. Он написал письма нескольким бывшим знакомым женщинам, прося их приехать навестить его в Калифорнии. Не получив ни от одной из них ответа, он испытал чувство такого одиночества, какого не испытывал никогда.

Затем он влюбился — или ему казалось, что он влюбился. На одном из парадных голливудских приемов он познакомился с Полетт Годдар[1], в то время женой Чарли Чаплина. Она произвела на него неотразимое впечатление. Джордж вернулся с приема домой в полной уверенности, что Годдар — именно та женщина, которую он хотел бы видеть своей женой. То, что Годдар была замужем, не имело для него никакого значения. Советы его друзей, пытавшихся убедить Джорджа в том, что из их брака ничего путного выйти не может, оказались тщетными. Бурный любовный роман, стремительно развивавшийся в течение нескольких последующих недель, поглотил Гершвина целиком и без остатка.

Буквально накануне роковой болезни он постоянно и настойчиво убеждал Годдар выйти за него замуж. Ее отказ разойтись с Чаплином оказался страшным ударом для Джорджа. Душевная смута и чувство одиночества еще более усилились. Известие о безвременной кончине одного из ближайших друзей, Билла Дейли, умершего от сердечного приступа 4 декабря 1936 года в возрасте сорока девяти лет, повергло Гершвина в состояние трагической безысходности.

Любая мелочь могла теперь вывести Джорджа из равновесия. Он стал очень переживать из-за того, что у него начали выпадать волосы. Он купил агрегат размером с холодильник, в котором электрический насос соединялся шлангом с металлическим шлемом. Этот шлем следовало надевать на голову таким образом, чтобы между ним и кожей черепа был непосредственный контакт. Каждый день в течение получаса он подвергал себя мучительной процедуре, суть которой состояла в том, что путем электростимуляции усиливался приток крови к коже головы. К концу каждого сеанса его скальп становился настолько нечувствительным, что его можно было совершенно безболезненно протыкать булавками. Как все это отразилось на его тогда еще дремлющей мозговой опухоли, сказать трудно, но очевидно, что подобная терапия была небезопасна.

Гершвин продолжал активно работать. Самьюэл Голдвин заключил с Джорджем и Айрой контракт, по которому они должны были написать несколько песен для нового супермюзикла „Ревю Голдвина" (Goldwyn Follies). Для постановки хореографии в Голливуд был приглашен прославленный балетмейстер Русского балета Монте-Карло Джордж

---

[1] Полетт Годдар — известная американская киноактриса. Советские кинозрители знакомы с ней по фильму Ч. Чаплина „Новые времена". — *Примеч. пер.*

Баланчин. Но того энтузиазма, с которым Гершвин раньше приступал к каждой новой работе, теперь не было. Джордж все больше погружался в черную меланхолию. В один из таких дней он спросил Александра Стайнерта: „Мне тридцать восемь, я знаменит и богат и все же глубоко несчастлив. Почему?" Он говорил, что хочет на время уехать куда-нибудь, чтобы побыть наедине с самим собой. Единственным препятствием к этому было то, что Джордж был органически не способен сколько-нибудь продолжительное время находиться в одиночестве.

И все же несмотря ни на что, внешне он выглядел прекрасно. Бронзово-загорелое лицо, ясные и живые глаза придавали ему бодрый и здоровый вид. Его тело атлета было по-прежнему сильным и гибким. Врачи, не видя никаких физических расстройств, настаивали на том, что причиной подавленного состояния Джорджа было нервное переутомление, которое при нужном режиме быстро пройдет.

Но вскоре появились первые зловещие признаки серьезного заболевания.

Глава XXII

КОНЕЦ ПУТИ

В октябре 1936 года Мерл Армитидж написал Джорджу письмо, в котором предлагал устроить два концерта из его произведений с Лос-Анджелесским Филармоническим оркестром. Джордж ответил немедленно. Эта идея не просто заинтересовала, но по-настоящему воодушевила его. Он даже нашел два подходящих концертных зала – „Шрайн" и Зал филармонии. Было решено, что Александр Смолленс продирижирует „Рапсодией в голубых тонах" и Концертом фа мажор для фортепиано с оркестром, причем солистом в обоих случаях будет Гершвин. Оркестр под управлением Джорджа сыграет „Кубинскую увертюру". В исполнении негритянского хора и специально вызванного из Нью-Йорка Тодда Данкана прозвучат фрагменты из оперы „Порги и Бесс". Для создания хора Гершвину и Армитиджу пришлось провести прослушивания в негритянском районе Лос-Анджелеса. В конце концов было отобрано тридцать человек. Сначала Джордж сам взялся за их подготовку, но, связанный работой в кино, вынужден был передать хор в умелые руки А. Стайнерта.

Оба концерта состоялись в Филармоническом зале 10 и 11 февраля 1937 года. 11 февраля, во время исполнения своего фортепианного концерта, Джордж внезапно и впервые в жизни на какую-то долю секунды потерял сознание и пропустил несколько тактов. Придя в себя, он с полным самообладанием продолжил игру, словно ничего не случилось. Позднее он говорил, что во время внезапного беспамятства с ним произошло нечто любопытное – он почувствовал запах жженой резины.

То же самое повторилось в апреле, когда он сидел в парикмахерской в районе Беверли-Хиллз; теряя сознание, он почувствовал запах жженой резины.

Все же вплоть до июня не было никаких видимых признаков серьезного заболевания. В июне стало ясно, что с Джорджем происходит что-то неладное. По утрам он часто просыпался с тяжелой, замутненной головой и ощущением крайнего физического и психического утомления. Иногда среди дня его буквально пошатывало от слабости. Он страдал от приступов мучительной головной боли.

Один или два раза Джорджа нашли в спальне с задернутыми шторами, так как дневной свет начал его раздражать. Он сидел с низко опущенной головой и остекленевшим взглядом. Джордж сказал, что не помнит, как долго он сидит в этой комнате, и что во всем теле накопилась такая усталось, что он просто не способен сдвинуться с места. Пришлось совместными усилиями помочь ему встать и проводить вниз в гостиную. Разумеется, Гершвин находился под неусыпным наблюдением своего врача, доктора Габриэла Сигалла (являвшегося одновременно личным

врачом Греты Гарбо), однако неоднократные осмотры показали, что его здоровье в полном порядке.

С каждым днем он становился все более нервным, раздражительным и беспокойным. Как-то вечером его настолько вывел из равновесия разговор о положении в нацистской Германии и политике Гитлера, что, бросив язвительное и гневное замечание, он буквально выскочил из-за стола и бросился в другую комнату. Он искал покоя в своей спальне, где часто жаловался на жестокие головные боли и расшатанные нервы. Два дня он пролежал в постели, не имея сил подняться.

Некоторые из ближайших друзей объясняли состояние Джорджа тем, что он начал испытывать отвращение к работе в кино и стремился как можно скорее освободиться от своих обязательств и вернуться в Нью-Йорк. Другие утверждали, что это результат крайнего физического и психического переутомления. Какое-то время казалось, что эти последние были правы. 12 июня Джордж отправился вместе со своим другом и агентом Артуром Лайонзом в Коронадо, намереваясь отдохнуть там несколько дней. Он повеселел и стал чуствовать себя намного лучше.

Однако в воскресенье 20 июня после ужина в доме Ирвинга Берлина он пожаловался Ли на страшную головную боль. Два дня спустя он обедал с Полетт Годдар, Джорджем Паллеем и Констанс Коллиер. Какая-то несвойственная ему отрешенность и отсутствие интереса к разговору за столом убедили их в том, что с Джорджем действительно происходит что-то неладное. Ли посоветовалась с врачами, которые предложили немедленно поместить Джорджа в больницу „Ливанские Кедры" для всестороннего обследования. Джордж лег в больницу на следующий день, в среду 23 июня, и пробыл там до субботы 26 июня. Тщательнейшее обследование, продолжавшееся три дня, ничего не дало. Врачи утверждали, что он абсолютно здоров. Они предполагали наличие мозговой опухоли, но результаты обследований не подтвердили этих предположений. Джордж категорически отверг спинномозговую пункцию, как слишком болезненную операцию, несмотря на то что она могла окончательно определить причину его недомогания.

Именно тогда, 27 июня, Уолтер Уинчелл объявил по радио (и повторил на следующий день в своей постоянной колонке в газете), что Гершвин серьезно болен. Целая лавина вопросов обрушилась на Норт-Роксбери-драйв, 1019, в Беверли-Хиллз и Сентрал-Парк-Уэст, 25, в Нью-Йорке, где жила его мать. Всем интересующимся состоянием здоровья Джорджа отвечали, что Уинчелл слишком преувеличивает серьезность ситуации. Больничные обследования показали, что никаких патологических изменений в организме Джорджа не обнаружено. Покой и отдых — это все, что ему нужно для поправки. В интервью журналистам мать Джорджа сказала, что недавно виделась с сыном в Калифорнии, и он выглядел физически совершенно здоровым, но очень скучает по Нью-Йорку.

Тем не менее теперь Джордж находился под постоянным наблюдением психиатра, доктора Эрнеста Симмела и специально нанятого фельдшера Пола Леви, который должен был неотлучно находиться рядом с Гершвином. Несмотря на ежедневные визиты к врачу, состояние

здоровья Джорджа с каждым днем внушало все большие опасения. Както поздно вечером он с Айрой возвращался с приема у Самьюэла Голдвина. У самых дверей дома он внезапно сел на кромку тротуара, сжав голову руками. Мучительные головные боли и запах жженой резины, сказал он, сводят его с ума. Вскоре после этого, ужиная дома, он вдруг выронил вилку, как будто внезапно потерял способность к самоконтролю. В другой раз Джордж почувствовал себя настолько скверно, что не смог поднести вилку ко рту и пролил воду из стакана.

В конце концов доктор Симмел решил на время изолировать Джорджа от друзей и родственников, чтобы избежать каких бы то ни было психологических трений. „Йипп" Харбург, собираясь в Нью-Йорк, предоставил свой дом в распоряжение Джорджа. Начиная с 4 июля он находился под постоянным наблюдением Пола Леви и другого Пола, нанятого Джорджем для ведения хозяйства в его калифорнийском доме. Айра и Ли навещали его несколько раз в день. Для всех остальных доступ к Джорджу был закрыт. Казалось, принятые меры принесли некоторое улучшение. Джордж стал меньше жаловаться на головные боли и даже почувствовал желание уделять некоторое время игре на рояле. Однако, когда 8 июля он играл для доктора Симмела, он вдруг стал терять координацию движений.

Несколько дней спустя (в пятницу 9 июля) Джордж пришел навестить Харбурга. Туда же на минутку забежали Айра и Джордж Паллей, чтобы справиться о состоянии его здоровья. Джордж спал. Они решили подождать, пока он проснется. Так и не дождавшись, они ушли, чтобы зайти позднее.

Джордж проснулся лишь в пять часов вечера. Он был настолько слаб, что вынужден был позвать медсестру, чтобы она проводила его в ванную комнату. Внезапно он как-то осел, затем рухнул на пол и потерял сознание. В тот момент все симптомы безошибочно указывали на то, что в течение долгого времени было скрыто от врачей: Джордж оказался жертвой мозговой опухоли.

Айре и Ли немедленно сообщили о случившемся. Они подоспели к дому Харбурга как раз в тот момент, когда Джорджа клали на носилках в санитарную машину. Он попытался сказать что-то Айре. Тот смог разобрать лишь одно слово: „Астер".

Джорджа повезли в больницу „Ливанские Кедры" для срочной операции. Лос-анджелесский хирург, доктор Карл А. Ранд предложил вызвать одного из ведущих американских специалистов в области хирургии мозга, доктора Уолтера Э. Данди. Телефонные звонки домой, в клинику и в кабинет Данди не дали результата. В это время он вместе с губернатором штата Массачусетс находился на частной яхте где-то в Чесапикском заливе.

Джордж Паллей позвонил по телефону в Белый дом с просьбой помочь найти доктора Данди. В субботу в Чесапикский залив на поиски яхты вышли два правительственных эсминца. После того как яхту обнаружили, доктор Данди в сопровождении специального автомобильного эскорта был доставлен в город Камберленд, штат Мэриленд. Там была установлена трехсторонняя телефонная связь, в результате чего доктору Сигаллу удалось из Лос-Анджелеса передать доктору Данди, чтобы тот

отправлялся на Западное побережье для проведения срочной хирургической операции. Одновременно Эмилю Мосбахеру было дано указание подготовить для доктора Данди самолет, который должен стоять наготове в нью-аркском аэропорту. Доктор Данди тут же отправился на другом частном самолете в Нью-Арк.

В то время как шли все эти лихорадочные приготовления, мажордом Гершвина Пол ждал в аэропорту города Бербанк (в девять часов вечера в субботу) знаменитого калифорнийского хирурга, доктора Хауарда Нафцигера, вызванного для консультации. Доктора Нафцигера удалось найти на озере Тахо, где он проводил свой отпуск. Он приехал в больницу в 9 часов 30 минут вечера. Там его уже ожидали Айра и Ли. Осмотрев Гершвина, доктор Нафцигер нашел, что пульс Джорджа настолько слаб, что его необходимо срочно оперировать. Ждать доктора Данди было уже некогда. В 10 часов 30 минут вечера Джорджа вкатили в операционную, чтобы предварительно вскрыть череп для определения точного расположения опухоли. Операция закончилась в полночь, после чего Джорджа отвезли в рентген-кабинет, где спустя два с половиной часа было установлено, что опухоль находится в правой височной доле мозга. Теперь Гершвина готовили к основной операции. Тем временем, в 11 часов 45 минут ночи, когда доктор Данди прибыл в аэропорт Нью-Арка, Паллей сообщил ему, что, судя по всему, необходимость в его присутствии отпадает.

Джорджа снова привезли в операционную в три часа утра. Так как у Нафцигера не было ни ассистентов, ни необходимых инструментов, операцию провел доктор Карл Ранд. Ассистировали ему врачи Нафцигер, Сигалл и Юджин Зискинд. Операция длилась четыре часа. Все это время в операционной находился Артур Лайонз. Паллей ждал за дверью. Все остальные находились внизу: Айра и Ли, Генри Боткин, Мосс Харт, Оскар Левант, Юджин Солоу, Элизабет Мейер, Артур Кобер, Александр Стайнерт, Лу и Эмили Пейли, приехавшие в Калифорнию лишь за два дня до этого.

Как только операция закончилась, Паллей узнал от одного из ассистировавших врачей, что у Джорджа развилась кистовидная опухоль в той части мозга, которую нельзя оперировать. Особой надежды на выздоровление не было. Даже если бы Джордж остался жив, что при данных обстоятельствах казалось маловероятным, он скорее всего стал бы калекой или слепым до конца своих дней.

Паллей повторил свой печальный прогноз Ли, когда они возвращались в автомобиле на Норт-Роксбери-драйв, 1019. Айру отвез домой Пол. Дома Ли так и не смогла заставить себя сказать Айре всю правду. Она утверждала, что все хорошо, что ему крайне необходим отдых. В это время из Нью-Йорка позвонил Макс Дрейфус. „Что они там делают с моим мальчиком?" — спросил он. В состоянии полупомешательства Айра сказал: „Все будет хорошо, Макс. Операция была удачной. Беспокоиться не о чем".

В тот момент Айра не знал, что Джордж умирает. Несколько часов спустя позвонили из больницы, сообщив, что Джордж скончался в 10 часов 35 минут утра, так и не приходя в сознание.

Айра сообщил эту трагическую новость матери и брату Артуру,

которые ждали у телефона на Сентрал-Парк-Уэст, 25. Фрэнсис Годовски отдыхала в это время в Вене. О болезни Джорджа она узнала, лишь получив телеграмму о его смерти.

Первым человеком, помимо родственников, узнавшим о смерти Гершвина, был Джордж Джессел. Он позвонил в больницу в воскресенье утром, чтобы справиться о состоянии Джорджа, и ему сказали, что тот только что скончался. Затем сообщение о смерти композитора было передано по радио. В нем говорилось: „Человек, сказавший, что в его голове столько звуков, что он не сможет записать их все даже за сотню лет, скончался сегодня в Голливуде. Джордж Гершвин ушел от нас в возрасте тридцати восьми лет". Именно так многие близкие и давние друзья Джорджа, так же как и миллионы его поклонников, узнали о трагическом событии. Харолд Арлен и „Йипп" Харбург услышали эту новость в Нью-Йорке по радио в автомобиле; Гарри Руби – за завтраком в каюте корабля, возвращаясь с Аляски; Жюль Гланзер – за обедом во французском городе Довилле; я – потягивая аперитив в кафе „Флор" на бульваре Сен-Жермен в Париже из телеграммы, посланной Айзеком Голдбергом.

Кей Свифт, поддерживавшая постоянную связь с Калифорнией, пока Джордж находился в больнице, а также в ту субботнюю ночь, когда его оперировали, на следующий день в полдень вдруг сказала дочери: „Джордж умер". В страшном беспокойстве она заказала еще один телефонный разговор с Беверли-Хиллз, и ее худшие опасения подтвердились. Сэмми Ли, постановщик танцев, принимавший участие во многих гершвиновских мюзиклах, должен был встретиться с Джорджем за ленчем в ресторане „Браун Дерби" 11 числа. Они условились о встрече еще две недели назад. Он сидел в ожидании Джорджа, когда к его столику подошел Джордж Джессел и сказал, что Гершвин умер.

Многие из тех, кто так или иначе был связан с ним в течение долгих лет, выразили свою скорбь, выступив по радио, на страницах газет, устно или в письмах, где они воздавали должное его выдающемуся таланту. Сергей Кусевицкий писал: „Подобно цветку редкой красоты, Джордж Гершвин представляет собой единственное в своем роде и редкое явление". В разговоре с Айзеком Голдбергом Джордж Кауфман назвал смерть Гершвина „величайшей трагедией из всех, которые ему довелось пережить". Арнольд Шёнберг сказал: „Я знаю, он истинный художник и композитор; он подарил миру новые музыкальные идеи". Эва Готье выразила уверенность в том, что „Джордж Гершвин останется жив, пока живет музыка. Его будут помнить всегда, и никто не сможет занять его место в музыке". Пол Уайтмен охарактеризовал его искусство как „памятник, который переживет века". Ферд Грофе сказал: „Скорее всего мне больше никогда не встретить такого музыканта, как Гершвин". Вернон Дюк позднее писал в автобиографической книге: „Смерть может быть доброй, так же как и справедливой, но ей не было никакой нужды отнимать у нас нашего Джорджа в расцвете сил и таланта". Джон О'Хара заметил с горькой иронией: „Джордж Гершвин умер 11 июля, но если я не хочу, я могу не верить в это". Ирвинг Берлин откликнулся на смерть Джорджа стихами:

Создатель сюит и рапсодий,
Он любил среди звезд помечтать,
Чтоб затем, спустившись на землю,
Корус в тридцать два такта сыграть[1].

Джордж не оставил завещания. Помимо личных вещей, предметов домашней обстановки и коллекции дорогих живописных полотен, после него осталось 350 000 долларов наличными, в ценных бумагах и страховке (после выплаты долгов). По нью-йоркскому законодательству все это перешло в собственность его матери.

13 июля радиосеть „Мьючуэл Бродкастинг Систем" передала концерт, посвященный памяти Гершвина. Среди его участников были Ирвинг Берлин, Ричард Роджерс, Лоренц Харт, Кол Портер, Леопольд Стоковский, Фрэнсис Лангфорд, Мерл Армитидж, Ходжи Кармайкл, Арнольд Шёнберг, Фрэд Уэринг. Вел концерт Конрад Нагель. Оркестром, исполнявшим произведения Гершвина, дирижировал Дейвид Броукман. Короткую поминальную молитву прочел раввин лос-анджелесской синагоги Эдгар Ф. Магнин.

Это был один из многих мемориальных концертов, передававшихся по разным программам как крупнейшими радиовещательными корпорациями, так и небольшими местными радиостанциями. В это время гроб с телом Гершвина находился в поезде, идущем из Лос-Анджелеса, откуда он отправился в понедельник утром 12 июля, в Нью-Йорк, куда он прибыл утром, в четверг, 15 июля. Спустя несколько часов гроб с телом Гершвина был установлен в часовне Риверсайд-Мемориал-Чапл, откуда его доставили для погребальной церемонии на Пятую авеню в синагогу Тэмпл Эману-Эл в два часа пополудни того же дня.

Несмотря на проливной дождь, синагогу запрудила толпа из почти четырех тысяч человек, большей частью друзей, коллег и почитателей Гершвина, в то время как еще одна тысяча заполнила тротуары по обеим сторонам Пятой авеню. Толпа снаружи была настолько плотной, что было приостановлено уличное движение. Специальные наряды полиции следили за порядком. Многие из тех, кому удалось достать билет на погребальную службу, не смогли пробиться в синагогу. Одним из них оказался Эл Джолсон. Он смог попасть в здание синагоги лишь после того, как его друзья силой заставили толпу расступиться.

Служба началась с „Арии" из Оркестровой сюиты № 3 И. С. Баха в исполнении органиста Готтфрида Х. Федерлейна. После того как раввин доктор Натан А. Перилман прочел два псалма, виолончелист Осип Гискин сыграл „Грезы" Р. Шумана. Затем раввин Стивен С. Уайз прочел панегирик в честь „певца, выразившего своими песнями душу Америки... В Европе есть страны, которые выбросили бы этого еврея, как хлам. Америка дала ему приют, и он ответил ей искренней любовью и сыновней нежностью". Затем прозвучала медленная часть Квартета до-диез минор Л. Бетховена в исполнении струнного квартета „Пероле" и органное

[1] Перевод О. Пискунова.

Largo Генделя. Службу завершила молитва, прочитанная доктором Перилманом.

Под органные звуки медленной части „Расподии в голубых тонах" усыпанный цветами гроб понесли к выходу. Среди тех, кто был удостоен чести нести гроб, – мэр Нью-Йорка Фиорелло Ла Гардиа, Вальтер Дамрош, Джордж М. Коуэн, Эдвин Франко Голдмен, Джим Бак, Эл Джолсон, Вернон Дюк, бывший мэр Джеймз Дж. Уокер и Сэм Х. Харрис. За гробом шли члены семьи Гершвинов. Процессия вышла на улицу, где под проливным дождем ее терпеливо ожидала тысячная толпа, чтобы навсегда проститься с Гершвином. Затем тело покойного отвезли в местечко Хейстингз-он-Хадсон, где под чтение молитв он был предан земле на кладбище Маунт-Хоуп.

Одновременно с погребальной службой в Нью-Йорке шло отпевание покойного в Голливуде, в синагогальном храме Б'най Б'рит. Вел службу доктор Эдгар Ф. Магнин. Сюда пришли голливудские знаменитости, чтобы отдать последнюю дань Гершвину. Не менее прославленные звезды Бродвея исполнили этот печальный обряд в Нью-Йорке. Во время богослужения в Голливуде Оскар Хаммерстайн прочел берущие за душу стихи, в которых воздается должное громадному таланту Гершвина. Ниже приводится отрывок из них:

Он музыку творил, наш друг,
В своем искусстве одарив нас
Сердечной радостью, весельем, красотой.
Наш друг ушел от нас,
Но не прошло и суток,
Как музыка его вдруг зазвучала
По всей земле и возвестила миру,
Что радость, грусть, веселье, красота
Пребудут вечно, ведь они бессмертны.
. . . . . .
Одни, быть может, памятник ему воздвигнуть захотят.
Он заслужил его.
Другие захотят украсить именем его какую-нибудь школу.
Он это заслужил.
Но мы, его друзья, поступим по-другому:
Чтя его память,
Мы будем благодарны жизни
За все прекрасное, что нам дала она.
Чтя его память,
Нежней к друзьям, добрее к близким станем,
Тем самым памятник ему воздвигнув на века[1].

Как на востоке, так и на западе Соединенных Штатов прошли концерты памяти Гершвина. Теперь уже традиционные гершвиновские концерты на стадионе Льюисона стали Мемориальными начиная с концерта, данного вечером 8 августа 1937 года. Дирижировали Александр Смолленс и Ферд Грофе. В качестве солистов выступали Этель Мерман, Тодд Данкан, Энн Браун и Гарри Кауфман. Во время антракта г-жа Чарлз С. Гуггенхаймер произнесла небольшую речь, посвященную памяти Гершвина. 20 223 человека, самая большая аудитория за всю историю концертов на стадионе Льюисона, поднялись как один, чтобы почтить мол-

[1] Перевод О. Пискунова.

чанием память композитора. Среди них присутствовали мать и сестра Джорджа.

Месяц спустя, 8 сентября, мемориальный концерт памяти Гершвина состоялся в Голливудской Чаше. В нем приняли участие знаменитые музыканты, певцы и звезды Голливуда. Произведениями Гершвина дирижировали Отто Клемперер, Натаниел Шилкрет, Виктор Янг, Натаниел Финстон, Чарлз Превин, Александр Стайнерт и Хосе Итурби. Исполнителями были Эл Джолсон (спевший „Лебединую реку"), Глэдис Суортхаут, Фрэд Астер, Оскар Левант, Лили Понс, Руби Элзи, Тодд Данкан, Энн Браун, Хосе Итурби и хор Холла Джонсона. Из тех, кто почтил память Гершвина словами, а не музыкой, были Эдвард Дж. Робинсон (прочитавший стихи Оскара Хаммерстайна) и Джордж Джессел. Концерт привлек самую большую аудиторию, когда-либо посетившую подобного рода музыкальные вечера. Дело в том, что помимо публики, пришедшей в Голливудскую Чашу, концерт слушали миллионы людей, так как компания Си-Би-Эс транслировала его по семи коротковолновым станциям на многие страны мира.

Самым последним произведением Гершвина стала песня „Любовь остается с нами" (Love Is Here to Stay) из кинофильма „Ревю Голдвина". Он смог завершить лишь пять музыкальных номеров для этого кинофильма, один из которых, песня „Любовь пришла" (Love Walked In), стал единственный раз за всю карьеру Джорджа победителем еженедельного хит-парада песен, организованного на радио табачной фирмой „Лаки-Страйк". Три остальные песни назывались соответственно „Люблю рифмовать" (I Love to Rhyme), „У меня все было прекрасно" (I Was Doing All Right) и „Еще одна румба" (Just Another Rhumba). Последняя песня не вошла в фильм. Для некоторых из них Вернон Дюк с помощью Айры написал текст припева.

Из того, что песни „Любовь остается с нами" и „Любовь пришла" принадлежат к самым прекрасным балладам Гершвина и к тому же являются одними из лучших в американской популярной музыке, можно заключить, что даже в течение последних, самых тяжелых месяцев его жизни не было никаких признаков творческого увядания.

Незадолго до смерти Джордж и Айра всерьез обсуждали возможность переезда на постоянное жительство в Беверли-Хиллз. Осуществление этой идеи откладывалось из-за того, что, хотя Айра был готов переселиться в Калифорнию хоть сейчас, Джордж тосковал по Нью-Йорку. В конце концов они порешили на том, что Айра построит дом в Беверли-Хиллз, в котором будет небольшая студия для Джорджа и он сможет работать в ней во время своих приездов в Голливуд.

Этим планам не дано было осуществиться из-за внезапной смерти Джорджа. Айра отказался от постройки нового дома. Вместо этого он приобрел особняк по соседству с ним на Норт-Роксбери-драйв, 1021, который они снимали вместе с Джорджем. Казалось, что Айра хотел быть рядом с братом даже после его смерти.

Глава XXIII

ГЕРШВИН ВЧЕРА

Одной из наиболее впечатляющих и самых важных характеристик Гершвина было его неуклонное стремление к цели, которую он поставил перед собой еще в ранней юности. С самого начала своей музыкальной карьеры он сознательно хотел утвердить себя в качестве композитора, пишущего в жанре популярной музыки. Весьма знаменательно то, что он почувствовал и поверил в будущее американской популярной музыки в то время, как этот жанр только-только зарождался и когда большинство серьезных музыкантов относилось к нему со снисходительностью, с которой взрослый человек относится к безответственному ребенку. Обсуждая со своим учителем, Чарлзом Хамбитцером, пьесы в стиле рэгтайм или песни Ирвинга Берлина, Гершвин сказал: „Это по-настоящему американская музыка. Именно так должен писать американский композитор. Именно такую музыку я хочу сочинять". В ту пору ему исполнилось всего лишь шестнадцать лет, но уже тогда он был убежден, что серьезный композитор может создавать произведения настоящего искусства, привнося в популярную музыку гармонии, ритмы и полифоническую технику серьезной музыки. К тому же он чувствовал, что одновременное использование крупных музыкальных форм и языка популярной музыки дает настоящему художнику большой простор для самовыражения.

Позднее, когда Джордж уже добился признания, он писал: „Джаз — это музыка. Его пишут теми же нотами, какими писал Бах... Джаз — это выражение энергии Америки... Джаз — это лицо Америки, в том смысле, что он по-своему выразил нас самих. Это чисто американское искусство, которое останется жить, необязательно в виде джаза как такового, но несомненно, так или иначе, оставит след в музыке будущего".

И еще: „Я считаю джаз народной музыкой, обладающей большими возможностями. Больше, чем любой другой стиль музыкального фольклора, джаз вошел в плоть и кровь американского народа. Я убежден, что он может стать основой для серьезных симфонических сочинений непреходящей ценности".

В тот период главной целью Джорджа было сочинение песен с использованием техники и методов, характерных для серьезной музыки, и крупных произведений с элементами популярной музыки. Еще в годы ученичества на Тин-Пэн-Элли, сочиняя свои первые популярные мелодии, он написал также (совместно с Уиллом Доналдсоном) песню „Пульс Риальто". Это была его первая попытка привнести элементы джаза в сочинения для фортепиано. Почти двадцать лет спустя, будучи уже зрелым автором трехактной оперы, Джордж все еще писал популярные мелодии.

Если Гершвин и продолжал сочинять популярную музыку, имея в своем композиторском багаже произведения более серьезного жанра,

то причиной тому были не только большие гонорары, которые приносили ему его песни. В нескольких случаях он отказался от баснословно выгодных контрактов ради коммерчески менее выгодных, но творчески удовлетворяющих его проектов. Популярные песни Джордж писал из любви к этому жанру, приносившему ему большое творческое удовлетворение. Он вкладывал в сочинение песен все свое мастерство и жар истинного художника. В процессе работы над лучшими своими песнями он их многократно переделывал, вносил изменения и редактировал в поисках единственно верного и точного звучания. Популярная песня представляет собой лишь один, и очень важный, аспект его творчества. Другим аспектом являются его более крупные произведения. И то и другое было необходимо композитору для наиболее полного выражения своей творческой индивидуальности.

Популярные песни Гершвина обнаруживают подлинное мастерство и владение разнообразными музыкальными средствами. В них мы видим не только пленительную мелодию, заразительные ритмы и яркую эмоциональность. Его песни изобилуют великолепными и тонкими деталями и умелыми энгармоническими переходами, захватывающими противопоставлениями ритмов, использованием острых синкопированных акцентов и интригующих чередований размеров. У него есть и излюбленные, столь характерные для многих его песен, приемы. Например, неожиданное и эффектное появление в мелодии пониженной третьей ступени, предвосхищающие гармонии в басу, резкие модуляции в новую тональность, аккордовые последовательности в аккомпанементе, как бы независимые от мелодии, которую они обязаны поддерживать, гармоническая изобретательность, обогащающая текст новыми оттенками смысла, – все это придает песням Гершвина безошибочно узнаваемый характер. В его песнях музыкальная техника была столь нестандартной и одновременно довольно сложной, что для того, чтобы по-настоящему оценить их целиком и в деталях, требовалось основательное предварительное знакомство.

Для многих, возможно, будет неожиданностью узнать, что с точки зрения тиража единственной гершвиновской песней, ноты которой были распроданы в количестве одного миллиона экземпляров, а грамзаписи со временем превысили цифру в два миллиона, была его ранняя „Лебединая река" и что, несмотря на все песенные „хиты", написанные совместно братьями Гершвинами, лишь одна песня на текст Айры разошлась в количестве шестисот тысяч экземпляров. Это был номер „Давным давно и далеко отсюда" (Long Ago and Far Away) из мюзикла Джерома Керна „Девушка с обложки" (Cover Girl); что лишь одна песня Джорджа и Айры Гершвинов заняла первое место в „хит-параде" на радио („Любовь пришла"); и что из всех замечательных песен, написанных ими для кино, ни одна не получила награды Академии Киноискусства, то есть премии „Оскар", причем лишь одна была выдвинута на соискание этой премии („Этого они не могут у меня отнять"). Многие другие песни Гершвина, несмотря на частое исполнение, далеко уступали по популярности песням таких композиторов, как Ричард Роджерс, Кол Портер, Ирвинг Берлин и Джером Керн, тиражи нот и количество грампластинок которых часто превышали миллион экземпляров. В особен-

ности это касается произведений Ирвинга Берлина. В самом деле, многие песни Гершвина завоевывали широкую популярность лишь по прошествии нескольких лет. Причина этого заключалась не только в том, что его композиторское письмо было слишком современным и подчас непривычным, но и в том, что гармоническая структура его песен была настолько тесно связана с мелодией, что, в отличие от песен Берлина, Керна и, если уж на то пошло, почти всех остальных композиторов, их нельзя было исполнять без аккомпанемента, они не так легко запоминались и их невозможно было напевать вполголоса или насвистывать, как большинство тех популярных песен, которые с первого раза легко входили в повседневный музыкальный быт.

Следует, однако, заметить, что лучшие из песен Гершвина сегодня исполняются чаще и известны намного лучше, чем при его жизни. Они стали классикой, притом далеко не только в жанре популярной музыки. Один из серьезных музыкальных критиков, Генри Плезентс, в книге „Агония современной музыки" (The Agony of Modern Music) в порыве безудержного энтузиазма даже заявил, что «по своей гениальной простоте и творческой свободе песни „Любимый мой" и „Обнимаю тебя" намного превосходят как сюиту „Американец в Париже", так и „Рапсодию в голубых тонах". Хотя другие критики и не заходят столь далеко в своих похвалах песням Гершвина и не ставят их выше его серьезных работ, но не может быть сомнений в том, что этой стороне творчества композитора уготовано свое достойное место в сокровищнице американской музыкальной культуры.

Гершвин обладал тем верным музыкальным чутьем, из которого творческий гений черпает свою силу. У него не было систематического музыкального образования, тем не менее творческая интуиция помогла ему преодолеть пробелы в музыкальной подготовке. Никакие учебники и профессора не смогли бы дать ему того, к чему он пришел сам, опираясь на собственную интуицию. Доказательством тому служит первый такт „Рапсодии в голубых тонах". Когда Гершвин задумывал взмывающее ввысь портаменто для кларнета соло, он точно знал, какого эффекта хочет добиться — резкого, истерического завывания, как бы символизирующего собой голос нервной, истерической эпохи. Он конкретно объяснил Россу Горману, кларнетисту оркестра Пола Уайтмена, как должен прозвучать этот пассаж. Вначале Горман пытался утверждать, что ни один кларнетист не сможет добиться требуемого композитором звучания. Однако Гершвин был неумолим, и Горману пришлось экспериментировать с различными видами тростей, применяя разнообразную технику игры на инструменте, пока, наконец, ему не удалось сыграть пассаж точно так, как это слышал внутренним слухом сам Джордж.

Это вступление — несомненно, один из самых незабываемых моментов во всей современной музыке. Один-единственный такт задает настроение всему произведению. В своих крупных сочинениях Гершвину особенно удавались вступительные такты. У него было безошибочное музыкальное чутье, позволяющее с самого начала завладеть вниманием слушателя. Его вступления отличаются новизной, свежестью и зачастую как

бы захватывают аудиторию врасплох неожиданностью музыкальной идеи. Так, Концерт фа мажор начинается в захватывающем ритме чарльстона, сюита „Американец в Париже" открывается темой, передающей беззаботное настроение человека, гуляющего по Парижу, которая подчеркивается резкими гудками настоящих клаксонов парижского такси. Мелодия вступительной темы Второй рапсодии представляет собой машинообразный мотив в ритме клепального молота. „Колыбельная", открывающая оперу „Порги и Бесс", – это одна из самых прекрасных мелодий, когда-либо написанных для оперы.

Если Гершвину удавались вступления, то не менее, если не более, удавались ему также кульминации, для которых он всегда находил единственно верную, точную и убедительную идею. Инстинкт художника почти никогда не подводил его. Временами он как бы нащупывает путь к логическому пику композиции, но, достигнув кульминации, он неизменно открывает перед слушателем захватывающие дух перспективы. В качестве примеров можно привести незабываемые медленные части „Рапсодии в голубых тонах" и Второй рапсодии, чувственно-томную мелодию, представляющую собой центральную тему второй части Концерта фа мажор; вихревой, подчеркнутый ритмами ударных финал „Кубинской увертюры", а также сцену пробуждения, сцену на острове Киттиуа и финал оперы „Порги и Бесс".

Отсутствие настоящего музыкального образования обрекло бы Гершвина на неизвестность, если бы не его выдающийся музыкальный талант. Его спасли как врожденная интуиция, так и феноменальный дар на ходу впитывать необходимые знания и навыки и, переработав их, применять в собственных художественных целях. Основами музыкальных знаний он овладел, занимаясь с различными педагогами, о которых было сказано в предыдущих главах. Но большую часть музыкального багажа он приобрел путем самообразования: подражая выдающимся композиторам, занимаясь самоанализом, экспериментируя, внимательно вслушиваясь в произведения на концертах, которые он начал посещать в возрасте двенадцати лет; изучая партитуры, которые он научился анализировать с дотошностью и серьезностью истинного ученого; часами просиживая над книгами серьезных музыковедов, такими, как „Материал, используемый в музыкальной композиции" (Material Used in Musical Composition) Перси Гетчиуса, „Искусство оркестровки" (Orchestration) Сесила Форсита и „Гармонический анализ" (Harmonic Analysis) Бенджамина Каттера. Он использовал различные методы, подходы и стилистические приемы, черпая свои знания из многочисленных источников, находя их везде, где только было возможно. Все эти разнообразные знания становились частью его творческой лаборатории. Гершвин буквально преследовал своих друзей-музыкантов вопросами, касающимися методов их работы, и требовал от них откровенной оценки своих произведений. „Если ему необходимо было узнать что-то новое, – вспоминает Кей Свифт, – он шел напролом. Он буквально вгрызался в интересующий его предмет". Гершвин обладал таким острым и пытливым умом, памятью и ненасытной жаждой знаний, что со временем, несмотря на бессистемность своего образования, он смог приобрести весьма солидную музыкальную эрудицию.

Гершвин не всегда мог дать точное определение тому или иному методу. И все же он всегда твердо знал, что он делает, почему он делает именно так, а не иначе, и чего он хочет добиться. Джордж вполне сознательно использовал полиритмию, переменные размеры, неразрешенные диссонансы, политональности, смелые модуляции, всегда точно добиваясь нужного художественного эффекта. Никто никогда не учил его этому. Гершвин просто видел, как это делают другие, и с успехом использовал новоприобретенные знания в собственных произведениях.

Именно эта неутомимая жажда знаний, постоянные поиски ответов на бесчисленные творческие вопросы позволили Гершвину достичь высочайшего технического мастерства и стать одним из крупнейших композиторов своего времени. Профессиональный прогресс Джорджа за десятилетний период, отделяющий одноактную оперу „135-я улица" и „Порги и Бесс", был огромным и не имеет себе равных в истории современной музыки. За это время Гершвин вырос из робко нащупывающего свой путь подмастерья в настоящего мастера. Проанализировав его серьезные сочинения, мы увидим, как шаг за шагом развивалось и крепло его техническое мастерство, накапливались знания и становился более уверенным композиторский почерк. С точки зрения формы Вторая рапсодия представляет собой значительный шаг вперед по сравнению с „Рапсодией в голубых тонах" как по единству стиля, так и по компактности формы и тематической выразительности. Большая популярность „Рапсодии в голубых тонах" объясняется прежде всего самим характером материала. „Кубинская увертюра" — это замечательный рывок вперед в использовании техники контрапункта, так же как „Вариации на тему „Я ощущаю ритм" раскрывают виртуозные достижения композитора в умении варьировать одну и ту же тему. Что же касается оперы „Порги и Бесс", то она намного превосходит все написанное прежде и с точки зрения оркестровки, и умелого использования языка негритянской музыки, и изощренности техники, и разнообразия материала, и художественной зрелости, и глубокого проникновения в суть изображаемого.

Со временем Гершвин стал глубоко образованным и эрудированным музыкантом. Он знал и любил Баха, камерную музыку Моцарта и Брамса, оперы Моцарта. Он восхищался и знал почти всего Бетховена и высоко ценил музыку Дебюсси. Из современных композиторов наиболее любимыми были Шёнберг, Равель, Хиндемит и Альбан Берг. В последние годы жизни он серьезно изучал то, что тогда называлось ультрасовременной музыкой, и весьма неплохо разбирался в ней. Он настолько высоко ставил и ценил квартеты Шёнберга, что стал одним из тех, кто финансировал их запись на грампластинки в исполнении „Струнного квартета Колиш". Во времена, когда многие эрудированные и искушенные музыканты почти ничего не знали о музыке Альбана Берга, Гершвин был его горячим поклонником.

Он никогда не упускал возможности послушать хорошую музыку, будь это в частных концертах, в домах богатых друзей или знаменитых музыкантов, в концертных залах, в оперном театре или в грамзаписи. „Надо было видеть, как он слушает музыку, — вспоминает Марша Давенпорт, наблюдавшая Гершвина во время концертов камерной музыки в доме своей матери, певицы Альмы Глюк, и отчима, скрипача Ефрема

Цимбалиста. – Его несколько удлиненное, овальное лицо становилось неподвижным, как бы превращалось в мрамор". Она была также свидетелем того, как Гершвин впервые слушал оркестр, которым дирижировал Тосканини. „Это был уже не милый Джордж, завораживающий своими мелодиями друзей на одной из вечеринок, – пишет она. – Это был гений, постигающий душу другого гения. И это было страшно"[1].

Гершвин обладал бесстрашием и упорством истинного гения, прокладывающего новые пути в музыке, пути, по которым за ним пойдут остальные. Его значение как первооткрывателя вряд ли можно переоценить. В книге „Творцы современного мира" (Makers of the Modern World) Луис Унтермейер рассматривает Гершвина как одного из четырех самых значительных композиторов, повлиявших на формирование новых тенденций в музыке прошедшего столетия (включая Вагнера, Дебюсси и Стравинского). Когда Джордж был еще начинающим сочинителем популярных песенок на Тин-Пэн-Элли, то по-настоящему образованные музыканты там были большой редкостью. Композиторов, подобных Джерому Керну или Виктору Херберту, обладавших солидной профессиональной подготовкой, в песенной индустрии было раз-два и обчелся. Однако даже Керн и Херберт не привнесли в популярную музыку столько изобретательности, воображения, смелого новаторства и богатства выразительных средств, какие мы находим у Гершвина. В эпоху, когда главной, если не исключительной, целью популярной музыки считалась развлекательность, Гершвин одним из первых стал относиться к песне как к произведению настоящего искусства. Более чем кому-либо другому ему принадлежит заслуга в том, что музыка таких композиторов младшего поколения, как Курт Вайль, Ричард Роджерс, Вернон Дюк, Харолд Арлен и Леонард Бернстайн, стала восприниматься широкой аудиторией и завоевала настоящую популярность.

Именно Гершвин убедил своим творчеством серьезных музыкантов во всем мире в художественной ценности музыкальных народных традиций Америки и в их плодотворности для классической музыки. Правда, в этом он был не первым. Еще до „Рапсодии в голубых тонах" Стравинский написал „Рэгтайм" для фортепиано, а Дариус Мийо „Сотворение мира" – балет в джазовом стиле. Еще раньше Дебюсси и Сати сделали первые попытки использовать рэгтайм. Но эти попытки не имели какого-либо серьезного влияния на музыкальную мысль нашего времени. Интеллигенция смотрела на эту музыку как на экзотическое блюдо, призванное возбудить аппетит у пресыщенных гурманов от музыки. Именно благодаря Гершвину различные стили, технические приемы и материал популярной музыки стали неотъемлемой частью серьезной музыки. „Рапсодия в голубых тонах" стала первой в последовавшем затем целом потоке произведений новой музыки: „Джонни наигрывает" Кшенека; „Новости дня" Хиндемита; „Расцвет и падение города Махагонни" и „Трехгрошовая опера" Курта Вайля; Соната в стиле блюз и два фортепианных концерта Равеля; „Рио Гранде" Константа Ламберта, Концерт

[1] *Too Strong for Fantasy*, by Mareia. New York: Charles Scribner's Sons, 1967.

для фортепиано с оркестром Аарона Копленда; „Хорал и фуга в джазовом стиле" и „Симфониетта в стиле свинг" и некоторые другие ранние произведения Мортона Гоулда.

И еще: Гершвин был одним из создателей музыкального искусства, которое уже не копировало язык европейских композиторов и могло родиться только на земле Америки. По сравнению с 20-ми годами в этом направлении произошел гигантский скачок вперед. Многие из наших талантливых композиторов пишут музыку, глубоко коренящуюся в американской психологии, историческом опыте и культуре. Именно поэтому американская музыка пользуется признанием и уважением во многих столицах мира. Сегодня мы все больше осознаем ту роль, которую сыграл в этом Джордж Гершвин.

Глава XXIV

ГЕРШВИН СЕГОДНЯ

История музыкального искусства знает немало композиторов, при жизни не нашедших признания и открытых лишь после смерти (например, Иоганн Себастьян Бах). Были такие, которых превозносили при жизни, но затем полностью забыли (Иоахим Рафф). Есть еще и третьи, получившие признание и почести, затем забытые и в конце концов открытые вновь (Малер и Карл Нильсен).

Еще более поразителен пример творчества Джорджа Гершвина. В 1937 году, когда он внезапно скончался в возрасте тридцати восьми лет, Гершвин, вне всякого сомнения, был одним из самых популярных и преуспевающих композиторов США. Его музыка принесла ему целое состояние, ее ценили, о ней высоко отзывались многие серьезные музыканты и критики как в США, так и в Европе, а его песни пели, насвистывали и играли миллионы людей во всем мире. И все же даже самые верные его сторонники не могли тогда предполагать, как с годами неуклонно будет возрастать авторитет художника и популярность его произведений.

Обзор репертуара лучших симфонических оркестров США, проведенный журналом „Музыкальная Америка", обнаружил поразительный факт. В период между 1945 и 1954 годом Гершвин исполнялся значительно чаще, чем такие всемирные знаменитости, как Стравинский, Барток, Мийо, Воан-Уильямс, Шостакович, Хиндемит, Бриттен и Онеггер. В течение шести лет за этот же период произведения Гершвина исполнялись чаще, чем сочинения любого другого американского композитора; в один год он возглавил список наиболее популярных в США композиторов, в следующие два года был вторым.

В 1953 году был создан Гершвиновский Концертный симфонический оркестр. Он совершил турне по стране, исполняя программу, полностью составленную из произведений Гершвина. Впервые в истории музыкального исполнительства программа, состоящая исключительно из сочинений одного композитора, исполнялась специально созданным для этой цели оркестром. Это предприятие оказалось настолько успешным, что в 1954 году было проведено еще одно турне по всей стране. В течение четырех месяцев оркестр дал концерты в семидесяти четырех городах Соединенных Штатов.

С того времени популярность Гершвина постоянно и неуклонно возрастала. Он единственный из американских композиторов (и один из небольшой горстки композиторов XX века), чьи произведения составляют целые программы концертов. До Гершвина такой чести удостаивались лишь Бетховен, Чайковский, Вагнер и Брамс. При жизни Гершвина и позже концерты, посвященные, в частности, творчеству Стравинского, устраивались лишь тогда, когда сам композитор стоял за дирижерским пультом, чтобы, исполнив одно-два своих произведения, передать затем дирижерскую палочку Роберту Крафту. Даже музыка таких гиган-

тов, как Рихард Штраус, Мануэль де Фалья, Морис Равель или Пауль Хиндемит, в редких случаях звучит весь вечер в концертном зале. В то же время стало традицией устраивать гершвиновские концерты во всех уголках США на ежегодных летних фестивалях поп-музыки (помимо исполнения его произведений крупными симфоническими оркестрами в зимний концертный период), количество которых постоянно растет. Например, за те несколько лет, что я жил в Майами, как правило, ни одно лето там не проходило без двух гершвиновских концертов. В один год в течение двадцати дней было устроено даже три таких концерта. Концерты из музыки Гершвина неизменно проходят при полном аншлаге. Это было прекрасно известно миссис Дороти Чандлер, чей муж являлся владельцем газеты „Лос-Анджелес Таймс". В 1951 году тогдашнее руководство знаменитых концертов в Голливудской Чаше после двух недель вынуждено было прервать выступления концертных коллективов из-за нехватки денег. После весьма непродолжительного периода молчания Чаши миссис Чандлер взяла бразды правления в свои руки. Она организовала концерт из произведений Гершвина, чтобы получить сумму денег, достаточную для возобновления деятельности Голливудской Чаши. Концерт гершвиновской музыки с Оскаром Левантом, выступившим в качестве солиста, принес такой доход, что Чаша смогла продолжить свою деятельность до конца сезона.

Ежегодно продолжают выходить новые записи произведений Гершвина. Недавний выпуск каталога Шванна включает двадцать восемь различных записей „Рапсодии в голубых тонах"; пятнадцать – сюиты „Американец в Париже"; восемь – Прелюдий для фортепиано; две полных записи оперы „Порги и Бесс", к тому же еще двенадцать дисков с различными отрывками и оркестровыми транскрипциями; четыре – „Кубинской увертюры"; две – Второй рапсодии.

В Европе произведения Гершвина также стали неотъемлемой частью постоянного музыкального репертуара. Все его крупные работы широко известны повсюду в больших городах. Графиня Вальдек в своей книге „Дворец Афины" (Athene Palace) вспоминает, как незадолго до начала второй мировой войны один высокопоставленный нацист сказал ей: „Знаете ли вы, что у каждого из нас на дне выдвижного ящика в столе хранится какая-нибудь пластинка Гершвина, которую мы иногда проигрываем глубокой ночью?" (Гершвин, как еврей, был, естественно, запрещен в фашистской Германии). Вскоре после окончания войны в Венгрии был дан концерт из произведений Гершвина, все билеты на который были мгновенно распроданы. Самым любопытным и необычным было, однако, то, что в концерте исполнялись записи музыки Гершвина. Незадолго до начала „холодной войны", в конце 40-х – начале 50-х годов, в Москве большой успех выпал на долю „Рапсодии в голубых тонах", исполненной 3 июля 1945 года Московским Государственным симфоническим оркестром. В тот же период, до того как „железный занавес" был опущен на Чехословакию, „Рапсодию" с большим энтузиазмом встретили в Праге. Солировал Юджин Лист, оркестром руководил Леонард Бернстайн. „Рапсодия" была исполнена во время Международного Пражского музыкального фестиваля в мае 1946 года по случаю пятидесятилетней годовщины основания Чешского Филармонического оркестра.

По словам Эдвина Хьюза, директора Национального Музыкального совета в Нью-Йорке, в 1954 году (год, когда Совет впервые стал публиковать такого рода статистические обзоры) музыка Гершвина исполнялась в Европе намного чаще, чем музыка любого другого американского композитора. Гершвиновские концерты или концерты, в которых исполнялись отдельные его произведения, проходили во Франции (в Париже в исполнении не менее чем трех крупнейших оркестров), Англии (в Лондоне четырьмя известными оркестрами), Швеции, Шотландии, Италии, Монте-Карло, Австрии и Западной Германии. Когда Нью-Йоркский Филармонический оркестр под управлением Леонарда Бернстайна совершал гастрольную поездку по странам Западной и Восточной Европы и Малой Азии, единственным американским сочинением, встреченным овациями, была „Рапсодия в голубых тонах". Начиная с 1959 года гершвиновские концерты давались в Тель-Авиве и странах Ближнего Востока (несмотря на сильные антисемитские настроения в регионе), на Дальнем Востоке и в странах Латинской Америки.

20 декабря 1965 года в миланском оперном театре Ла Скала состоялся гала-концерт, посвященный творчеству Гершвина, названный „Гершвинианой". Это было трехактное представление под руководством дирижера Генри Льюиса. В первом отделении в хронологическом порядке исполнялись произведения, написанные в популярном жанре. Причем впервые в истории театра на священной сцене Ла Скала играл джазовый оркестр. Второе и третье отделения были посвящены работам Гершвина в жанре серьезной музыки: во втором отделении исполнялся двухчастный балет на музыку сюиты „Американец в Париже"; в третьем – Фортепианный концерт фа мажор и музыка из оперы „Порги и Бесс" в оркестровом переложении Расселла Беннета.

Не менее впечатляющим оказался трехдневный фестиваль, проходивший в Венеции с 17 по 19 мая 1968 года и целиком посвященный музыке Гершвина. Крупные произведения Гершвина исполнил оркестр Ла Фениче под управлением Тортона Гоулда, партию фортепиано – Адриана Бруньолини. Популярные пьесы Гершвина были представлены четырьмя джазовыми группами – одна из Италии, другая из Франции и две из Соединенных Штатов.

Сегодня во всем мире, по-видимому, нет такого уголка, куда не дошла бы музыка Гершвина. Доказательством тому послужил, в частности, концерт из произведений Гершвина, данный в 1968 году в Танганьике в исполнении местного оркестра.

Музыка Гершвина довольно часто передается по европейскому радио и телевидению. Одна из телепрограмм Би-Би-Си показала часовой документальный фильм, посвященный жизни и творчеству композитора, транслировавшийся по всей Англии. То же самое было показано во Франции телекомпанией Радиодиффюзьон-Телевизьон Пари. Помимо этого, 29 декабря 1969 года, в программе международного концертного сезона, проводимого ежегодно Европейским Радиовещательным союзом (Бродкастинг-Юньон), Би-Би-Си транслировала на двенадцать стран полуторачасовую передачу, посвященную музыке Гершвина. Каждый год Радиовещательным союзом организуется шесть программ, посвященных крупным симфоническим произведениям. Все страны-участницы Союза фи-

нансируют эту радиосерию. Каждая страна имеет право назвать композитора, чьи сочинения она хотела бы включить в эти радиопрограммы. Возможно, для многих будет небезинтересным тот факт, что когда пришел черед Англии сделать свой выбор, то Би-Би-Си назвала не таких ведущих английских композиторов, как Бенджамен Бриттен или сэр Уильям Уолтон, а Гершвина! Выбор, сделанный Англией, был воспринят с восторгом всеми странами-участницами Европейского Радиовещательного союза, несмотря на то, что концерт из произведений Гершвина был, по сути, нарушением традиции передавать только чисто симфонические произведения. Вот как реагировал на это событие критик лондонского журнала „Лиснер" Роналд Стивенсон: „Перефразируя слова песни „Богач – бедняк" из „Порги и Бесс", „У меня полно этого ничего", мы можем сказать о ее создателе Джордже Гершвине: „У него сколько угодно этого нечто", и все-таки этого будет явно недостаточно. Это „нечто" называется гений. ...Тридцать гершвиновских песен, следовавших одна за другой, напоминали поминутно меняющиеся прекрасные виды за окнами быстро мчащегося поезда. Особенно впечатляющим было богатство и разнообразие мелодий, сравнимых разве что с несравненными мелодиями Шуберта или Иоганна Штрауса... Гершвин однажды подарил свой фотопортрет Дю-Бозу Хейуарду со следующей надписью: „...Надеюсь, наше сотрудничество – это навсегда". Прежде всего это относится к музыке Гершвина. Это не что-то случайное или временное. Она будет жить всегда".

Возможно, ничто так красноречиво не говорит о внимании и глубоком уважении, оказываемом музыке Гершвина в Европе, как тот факт, что в 1967 году его именем было названо авеню в английском городе Гулле, графство Йорк. Гершвин стал первым американским композитором, которого Европа удостоила такой чести.

Особенно интересным представляется тот факт, что популярность гершвиновских концертов и в Европе и в Америке (так же как и глубокое уважение, которым его творчество пользуется во всем мире) растет несмотря на то, что Гершвин оставил после себя лишь несколько серьезных оркестровых произведений: две рапсодии, один фортепианный концерт, музыкальную поэму, увертюру и вариации для фортепиано с оркестром. Этот ограниченный репертуар, дополненный отрывками из оркестровых обработок „Порги и Бесс", постоянно играется во всем мире и продолжает пользоваться неизменным спросом любителей музыки. Публика не только не пресытилась, снова и снова слушая одни и те же сочинения Гершвина, а, кажется, с каждым новым исполнением воспринимает их со все большим энтузиазмом. Частое исполнение вовсе не лишило музыку Гершвина ее притягательности.

Любовь к Гершвину в Европе столь велика, что он стал единственным американским композитором, чья биография была написана европейскими авторами и издана во многих странах: в Германии и Голландии вышло по две биографии композитора; по одной биографии было издано в Австрии, Франции, Италии, Венгрии и Польше. Сюда не входят две моих книги о Гершвине – биография композитора для юных читателей и первое издание данной книги. Они были переведены на вьетнамский, иврит, японский, китайский, словацкий, итальянский, немецкий, болгар-

ский, голландский, португальский, испанский языки, а также изданы в Лондоне.

Здесь будет уместно привести мои собственные европейские впечатления, которые прольют дополнительный свет на беспрецедентную посмертную славу Гершвина за границей. В 1940–1950-х годах, когда я ездил в Европу практически каждый год, я постоянно попадал на концерты музыки Гершвина, проходившие иногда в самых неожиданных местах. Однажды в типичном венском кафе на открытом воздухе, которых было особенно много в годы, предшествующие первой мировой войне, я слышал, как два музыканта на двух роялях исполняли не Иоганна Штрауса или Франца Легара, а „Рапсодию в голубых тонах". В том же году, а может быть, во время другой поездки, я совершил восхождение на гору Хунгерберг в Австрии. Там, на крыше Австрии, благополучно попивая свой кофе со взбитыми сливками, я вдруг услышал, как из местного репродуктора полились звуки гершвиновской „Леди, будьте добры!". На протяжении всех моих поездок по странам Европы музыка Гершвина, казалось, следовала за мной, как моя собственная тень. Я слышал ее в концертных залах, гостиницах, театрах, ночных клубах, танцевальных залах – однажды даже на железнодорожном вокзале у озера Комо. Этого, в общем-то, и следовало ожидать, так как Европа в то время была буквально помешана на песнях Гершвина. Но чего я действительно не мог ожидать, так это приема, оказываемого серьезным работам Гершвина почти во всех европейских городах. Особенно это касается так называемых гершвиновских концертов. Во Флоренции концерт гершвиновской музыки вызвал такой ажиотаж, что сотни желающих попасть в довольно вместительный концертный зал не смогли приобрести билетов и выражали свое недовольство с типичной для итальянцев экспансивностью. Но кульминационным моментом оказалось то, что намеченный на следующий вечер концерт из произведений Бетховена был отменен в пользу еще одного гершвиновского. Несколько лет спустя после описанного события в Мюнхене пронесся слух, что местная филармония планирует в ближайшее время провести концерт, программа которого будет состоять из произведений Гершвина. Касса филармонии подверглась немедленной осаде, и билеты были мгновенно распроданы. И все это еще до того, как в городе появились официальные объявления о предстоящем концерте!

В феврале – марте 1961 года я совершил первую поездку в Израиль, где меня знали по нескольким моим книгам, переведенным на иврит. Первое издание данной книги в переводе на иврит пользовалось большим успехом, и поэтому для израильтян мое имя неизбежно ассоциировалось с именем Гершвина. Не успел я поселиться в тель-авивском отеле „Шератон", как мне позвонили из израильского радио „Кол Йисроэль" с просьбой дать два интервью. „Первое из них, – как мне сказали, – должно быть посвящено Джорджу Гершвину, так как в Израиле он считается американским композитором номер один". Во втором интервью я должен буду рассказать о себе.

В общем, как и было задумано, первое интервью было посвящено Гершвину. Что же касается второго, то в нем речь шла отнюдь не о моей музыкальной карьере. Я едва успел ответить на первый вопрос о

себе, как ведущий спросил меня о Гершвине и обстоятельствах нашего знакомства. Следующие затем полчаса были целиком заполнены вопросами и ответами о Джордже Гершвине.

Затем я посетил Иерусалим. В тамошней консерватории было организовано официальное чаепитие, на которое были приглашены ведущие израильские музыканты. „Не могли бы вы сказать несколько слов присутствующим здесь гостям?" — спросила меня директор консерватории. — „Разумеется, с удовольствием". — „Об американской музыке?" — вновь спросила она. — „Да", — ответил я, — я буду говорить об американской музыке". — „Тогда расскажите нам о нашем любимом американском композиторе Гершвине".

Нечто подобное произошло со мной еще раз летом 1965 года, когда меня пригласили на музыкальный фестиваль „Июньские недели", проводимый в Вене. Большим успехом на фестивале пользовался приехавший в Вену Кливлендский симфонический оркестр, одна из двух программ которого была целиком посвящена творчеству Гершвина. В то же время большой энтузиазм вызвало известие о предстоящем спектакле в Фольксопере „Порги и Бесс" в постановке Марселя Проуи, которому предстояло открыть осенний сезон. Вена всегда проявляла большую любовь к Гершвину, особенно со времени его визита в 1928 году. Венцы и сейчас любят музыку Гершвина. Не было никакой возможности ни купить, ни украсть билет на гершвиновский концерт в исполнении Кливлендского оркестра. Все билеты были распроданы на много недель вперед. Так что когда меня пригласили выступить с лекцией об американской музыке в Австро-Американском институте по образованию, его директор со всей определенностью дал понять, что под „американской музыкой" он имел в виду Гершвина.

Случилось так, что после концерта музыки Гершвина, данного Кливлендским оркестром, ужинать мне пришлось поздно вечером в доме молодого американского пианиста, поселившегося в Вене. Естественно, он спросил меня о том, как прошел концерт. Я сказал, что по его окончании венцы вскочили как один и устроили громовую овацию, длившуюся целых десять минут. „Вся Европа без ума от Гершвина, — заметил пианист. — Я только что получил приглашение выступить с несколькими оркестрами в Югославии — с условием, что в каждом из выступлений я буду играть Фортепианный концерт Гершвина".

Песни Гершвина пользуются неизменным успехом и после смерти композитора, и это несмотря на неприлично высокую смертность произведений этого жанра. В наши дни, спустя столько лет со времени его кончины, Гершвин остается одним из самых высокооплачиваемых членов ASCAP, которое защищает авторские права своих членов и выдает лицензии на выступления в общественных местах, на радио, телевидении, на записи и т. д. Таким образом, эта организация является точным барометром популярности того или иного композитора в Соединенных Штатах.

Несмотря на постоянную активность таких колоссов, как Ирвинг Берлин и Ричард Роджерс и других композиторов того же калибра, несмотря на то что из-за ранней смерти многие годы произведения Гершвина исполнялись не столь уж часто, несмотря на фактическое исчезновение популярных песен как жанра и то, что рок-н-ролл захватил рынок по-

пулярной музыки, – несмотря на все это, Гершвин продолжает оставаться одним из самых исполняемых композиторов благодаря песням, написанным много лет назад. Запись песни „Я ощущаю ритм", аранжированной под рок-н-ролл и исполненной группой „Хэппенингз", в 1967 году занимала первое место в списках наиболее популярных песен в течение двух-трех недель подряд. Не иссякает поток дисков с песнями Гершвина, включая монументальный альбом из пяти грампластинок, записанный Эллой Фицджеральд для фирмы Верв (Verve), где она исполняет свыше пятидесяти песен. Примерно около сотни песен Гершвина стали классикой. Некоторые из них сегодня более популярны, чем тогда, когда они были написаны и впервые исполнены, например „Любимый мой", „Ты свел меня с ума", „Как долго это продолжается?", „Не для меня", „Любовь остается с нами" и „Туманный день".

Многие телепередачи были буквально наводнены песнями Гершвина в специальных программах, посвященных композитору, включая такие популярнейшие программы, как „Час компании Белл Телефон", телешоу Стива Аллена под названием „Сегодня вечером", полуторачасовое ревю Макса Либмана с участием Этель Мерман, „Шоу Эдди Фишера" и многие, многие другие. Одна из наиболее знаменательных передач такого рода вышла в эфир 15 января 1961 года по каналу телекомпании Си-Би-Эс. Эта программа длилась полтора часа. Продюсером ее был Лиланд Хейуард, ведущим Ричард Роджерс, среди исполнителей – Фрэнк Синатра, Этель Мерман, Джули Лондон, Морис Шевалье. Кармен де Лавальяде и Клод Томпсон исполнили балетную сцену на сюжет и музыку „Порги и Бесс". Среди десятков подобных радиопрограмм, в течение многих лет транслировавшихся в США, одной из самых лучших, посвященных памяти Гершвина, была полуторачасовая передача, организованная фирмой Эн-Би-Си и вышедшая в эфир вечером 2 марта 1957 года. Среди ее участников – Эдди Кантор, Джимми Дюранте, Роджерс и Хаммерстайн, Фрэд Астер, Айра Гершвин, Роберт Альда, Уильям Гакстон, Виктор Мур и многие другие.

Песни Гершвина постоянно звучат с киноэкрана. Потребовалось бы несколько страниц, чтобы перечислить те фильмы, в которых за прошедшее со дня его смерти время звучала музыка Гершвина. Я уже говорил об экранизации мюзикла „Прелестная мордашка", о последнем, третьем киноварианте „Повесы" и о фильме „Порги и Бесс". Все три фильма были сняты уже после смерти Гершвина. Я думаю, что в этой главе будет уместно рассказать и о некоторых других фильмах, в которых звучит музыка Гершвина.

„Ревю Голдвина" – кинофеерия с участием Веры Зориной, Адольфа Менжу, Кенни Бейкер, Эллы Логан и Бобби Кларка – вышло уже после 1937 года. Так как смерть помешала Гершвину написать музыку к искусно задуманным балетным сценам фильма, Айра посоветовал Голдвину использовать в одной из балетных миниатюр музыку из сюиты „Американец в Париже". Айра даже подготовил соответствующий сценарий вместе с Джорджем Баланчином – главным хореографом фильма. После просмотра генеральной репетиции балета Голдвин прошествовал в кабинет Баланчина, чтобы сказать тому, что такой балет слишком интеллектуален для киномюзикла и не будет принят широкой

публикой. „Что подумают об этом шахтеры в Харрисбурге, Пенсильвания?" — спросил Голдвин. На что Баланчин твердо ответил: „Мистер Голдвин, я не президент Рузвельт, и мне неинтересно знать, что подумают об этом шахтеры Харрисбурга". В общем, сцена на музыку из „Американца в Париже" не вошла в „Ревю Голдвина". Вместо этого в фильм были включены две небольшие балетные сцены на музыку, специально написанную Верноном Дюком.

„Ревю Голдвина" был не последним, имевшим настоящий успех, фильмом с музыкой Гершвина. В 1945 году Голливуд оказал Гершвину высшее признание, поставив „Рапсодию в голубых тонах", представляющую собой экранизацию биографии композитора. Айра Гершвин написал сценарный набросок для кинобиографии, который был отвергнут. Та же участь постигла сценарий на трехстах страницах, написанный Клиффордом Одетсом. (Впоследствии Клиффорду Одетсу удалось адаптировать свой сценарий для фильма „Юмореска", где в главных ролях выступили Джоан Кроуфорд, Джон Гарфилд и Оскар Левант, хотя было бы невыполнимой задачей найти какое-либо сходство между рассказанной в фильме историей и реальной биографией Джорджа Гершвина.) В конце концов совместными усилиями трех сценаристов — Сони Левин, Хауарда Коха и Эллиота Пола — удалось создать более или менее приемлемый вариант сценария. Следуя голливудской традиции, они смешали факты реальной биографии Гершвина с большой долей вымысла. Все же в главном сюжет соответствовал действительности. В фильме показано, что Гершвин в своем творчестве пытался примирить свою страстную любовь к джазу с искренним желанием писать серьезную музыку, осветить конфликт между реальностью, требовавшей от него сочинения популярных песен, и стремлением создавать произведения настоящего искусства. Менее убедительной была от начала до конца придуманная любовная линия фильма. „Джули Адамс" — задушевная подруга, с которой Гершвин впервые встретился в начале своей карьеры, когда он обивал пороги музыкальных редакций на Тин-Пэн-Элли, ставшая знаменитой исполнительницей его песен. „Кристин Шилберт" — богатая и образованная разведенная женщина, в конце концов она приходит к пониманию того, что Гершвин никогда на ней не женится. Не менее надуманными были картины нищего детства в нью-йоркском Ист-Сайде, портрет учителя музыки, эмигранта из Европы, идеалиста профессора Франка, убеждающего Джорджа, что он должен оставаться верным своему искусству, и постоянное внушение зрителю, что неустанная энергия и работоспособность Гершвина объяснялись его предчувствием скорой смерти.

В роли Джорджа Гершвина снялся Роберт Альда; в роли Айры — Херберт Радли; папу Гершвина сыграл Моррис Карновски, мать — Розмари де Камп; Макса Дрейфуса — Чарлз Коберн. Пол Уайтмен, Оскар Левант, Эл Джолсон, Джордж Уайт, Рубен Мамулян, Нейзел Скотт и Энн Браун сыграли самих себя, в то время как Мориса Равеля, Сергея Рахманинова, Вальтера Дамроша, Игоря Стравинского и Яшу Хейфеца сыграли другие.

В 1951 году студия Метро-Голдвин-Майер выпустила последний и во многих отношениях лучший фильм, в котором звучит музыка Гершвина, — „Американец в Париже". В нем рассказывается о любви амери-

канского художника (в исполнении Джина Келли[1]) и юной парижанки, с которой он знакомится в парижском кафе (американский дебют актрисы Лесли Карон[2]). Художника, однако, преследует богатая светская дама (Нина Фош), помогающая ему сделать карьеру в Париже, а любви юной парижанки домогается известный продюсер (Жорж Гетари). Истинная любовь способна преодолеть все препятствия и недоразумения. Кульминацией фильма – „ни с чем не сравнимым пиком сюжета", по выражению Босли Краудера в „Нью-Йорк Таймс",– стал двадцатиминутный модернистский балет, автором которого был Джин Келли. В этом эпизоде, отличающемся красочными импрессионистскими декорациями и захватывающими дух световыми эффектами, Джин Келли и Лесли Карон танцевали под музыку „Американца в Париже". Сюита – не единственное произведение Гершвина, использованное в усеянной музыкальными жемчужинами партитуре фильма. Здесь прозвучали также отрывки из Концерта фа мажор для фортепиано с оркестром и семь песен, две из них сравнительно малоизвестные: „Тра-ля-ля" из мюзикла 1922 года „Ради всего святого" и „По Штраусу" из мюзикла 1936 года „Идет шоу". В фильме была также использована песня „Любовь остается с нами", впервые прозвучавшая в „Ревю Голдвина" и завоевавшая на этот раз широкую популярность. Зрители услышали также песни „Обнимаю тебя", „Я ощущаю ритм" (в исполнении Джина Келли под аккомпанемент парижских сорванцов, поющих по-французски), „Лестница в рай", „Неплохая работенка" и „Сказочно" (для рефрена которой с истинно французским шармом Айра приписал „'S Magnifique", „'S Elegant" и „'S Exceptionnel")[3].

Американская Академия Киноискусства наградила фильм „Американец в Париже" „Оскаром" как лучший фильм 1951 года (на этот приз претендовали еще два фильма – „Трамвай Желание" и „Место под солнцем"[4]). Со времени учреждения премии „Оскар" в 1927–1928 году в третий раз музыкальный фильм удостоился подобной награды.

Говоря об исполнении как популярной, так и серьезной музыки Гершвина, прозвучавшей в США бесчисленное множество раз со времени смерти композитора в 1937 году, следует сказать еще о нескольких важных событиях. 18 октября 1940 года „Русский Балет Монте-Карло" выступил в Нью-Йорском Театре на 51-й улице с премьерой нового балета „Нью-йоркцы". Для этого спектакля Дейвид Раксин обработал и оркестровал музыку многих лучших песен и отрывков из других произведений Гершвина. В увертюре прозвучала мелодия песни „Пусть грянет оркестр", были использованы также „Поставим на этом точку", танце-

[1] Известный американский танцор и артист кино. Советским зрителям знаком по фильму „Пожнешь бурю", в котором он сыграл обаятельного и циничного журналиста. – *Примеч. пер.*

[2] Франко-американская актриса кино. В Советском Союзе шел фильм „Лили", где она сыграла главную роль. – *Примеч. пер.*

[3] „Великолепно", „Элегантно", „Исключительно". – *Примеч. пер.*

[4] Экранизация романа Т. Драйзера „Американская трагедия". – *Примеч. пер.*

вальный эпизод из мюзикла „Девица в беде", песни „Я ощущаю ритм", „Чарующий ритм", „Любовь мчится по стране" (Love Is Sweeping the Country), а также две прелюдии для фортепиано. Реа Ирвин и Леонид Мясин задумали балет как „диараму из жизни завсегдатаев нью-йоркских кафе в трех сценах". В театральной программке пояснилось:

> В балете показаны ночные похождения оживших рисунков, ставших знаменитыми благодаря их создателям, художникам журнала „Нью-Йоркер" Питеру Арно, Элен Е. Хокинсон, Уильяму Стейгу, Отто Соглоу и другим. На площадь Центрального Парка пришли персонажи Арно – Полковник, Вдовец и Застенчивый; активистки клубов, созданных Элен Хокинсон; юноши и девушки. Каждый из них пришел сюда в надежде напасть на что-нибудь „горяченькое". Продажные официанты, дебютантки ночного мира с лицами невинных младенцев, журналисты, делающие деньги на сплетнях, знаменитая „мелкая рыбешка" и доверчивые гангстеры Стейга, интроверты Тербера, Маленький Король художника Соглоу – вся эта слегка сумасшедшая публика представляет так называемый ночной Нью-Йорк. Сюжет довольно случаен и второстепенен. Главное здесь – это портреты действующих лиц, чья жизнь начинается тогда, когда город ложится спать.

Автором хореографии был Мясин. Это была его вторая попытка использовать музыку ..Американца". Декорации и костюмы выполнил Карл Кент. В своей рецензии на спектакль Ирвинг Колодин писал в газете „Сан", что „главным украшением спектакля стала музыка Гершвина", „самая жезнеутверждающая... из всего когда-либо созданного на этом острове, и если уж на то пошло, во всей Америке".

Песни Гершвина вызвали к жизни еще один, не менее значительный балетный спектакль, если верить дифирамбам многочисленных критиков. Это был балет под названием „Какая разница?" (Who Cares?) с хореографией Джорджа Баланчина, поставленный Нью-Йоркским Городским балетом в Линкольновском Центре исполнительских искусств 5 февраля 1970 года.

Идея создания этого балета пришла к Баланчину, когда он наигрывал на рояле некоторые песни из „Собрания песен Джорджа Гершвина". „Я сыграл одну и подумал: прекрасно. На эту музыку я сделаю паде-де, – вспоминает Баланчин. – Затем я сыграл другую, такую же прекрасную. Я подумал, что это будет вариация. Затем я играл еще и еще, и все песни были одна лучше другой". Каждая из песен зажигала творческое воображение Баланчина и способствовала созданию танцев, в которых классический балет искусно сочетался с популярными эстрадными танцевальными номерами. Именно тогда он задумал создать хореографию балетного спектакля продолжительностью в сорок пять минут на музыку семнадцати гершвиновских песен. (Это были „Пусть грянет оркестр", „Очаровательно-скверная", „Кто-то любит меня", „Я не спешу", „Сказочно", „То самое чувство", „Да, да, да", „Леди, будьте добры", „Любимый мой", „Лестница в рай", „Обнимаю тебя", „Чарующий ритм", „Какая разница?", „Моя единственная", „Лиза", „Хлопаем в ладоши" и „Я ощущаю ритм".)

Не было ни сюжета, ни сценария. Весь спектакль состоял из номеров для кордебалета, вариаций для солистов и разнообразных па-де-де. Музыкальные номера должен был оркестровать Херши Кей, но в связи с тем, что в то время он был занят в музыкальной комедии, ко времени открытия спектакля он успел оркестровать лишь два номера. Песни, открывающие и завершающие спектакль („Пусть грянет оркестр" и „Я ощущаю ритм"), исполнялись участниками балета в полном составе. Остальные номера прошли под аккомпанемент фортепиано. Один из них, „Хлопаем в ладоши", был сыгран на механическом пианино в записи, сделанной на ролике самим Гершвином.

На фоне силуэта ночного Нью-Йорка, представлявшего собой проекцию фотографии знаменитого Роналда Бейтса, Патриция Мак-Брайд и Жак д'Амбуаз[1] исполнили вызвавшее бурю оваций в зале пленительное па-де-де на музыку песни „Любимый мой". Пять солистов-мужчин станцевали под мелодию „Я не спешу" в манере актеров старого доброго водевиля, вызвав чувство ностальгической печали по былым временам. Такие же чувства вызвало па-де-де на музыку песни „Какая разница?" в исполнении Карин фон Аролдинген и Жака д'Амбуаза. Неподражаемые сольные номера представили публике Патриция Мак-Брайд на музыку „Чарующего ритма" („ослепительное исполнение... жемчужина музыкальности и выдумки; равно замечательная в своих паузах, внезапных поворотах танцевального рисунка и эмоциональных вихрях", — писал Клайв Барнз в газете „Нью-Йорк Таймс"), Жак д'Амбуаз — на мелодию „Лизы"; Карин фон Аролдинген — на музыку песни „Лестница в рай"; Марне Моррис — на музыку песни „Моя единственная".

Но все это лишь отдельные детали. Главной отличительной чертой спектакля стала мастерски созданная атмосфера 20—30-х годов. Как писал Клайв Барнз, балет представляет собой „правдивое музыкальное отражение ушедшей эпохи... вновь вызвавшее к жизни мир простодушно прекрасных звуков, мир кварталов Манхэттэна, холодных мартини и знаменитую пару Фрэда и Адель Астер, весело и по-мальчишески озорно улыбающихся друг другу". Однако, по мнению Хьюберта Саала, высказанному им в журнале „Ньюсуик", балет принадлежит как вчерашнему, так и сегодняшнему дню. „Для молодых танцоров, ведомых блестящим мастером Жаком д'Амбуазом в одном из его лучших спектаклей, это, бесспорно, „современный балет". Спектакль „Какая разница?" в высшей степени современен по богатству и разнообразию танцевальных номеров и изменчивости настроений, — пишет Саал. — Спонтанность и живость, присущие ему, еще раз подтверждают несомненное право музыки Гершвина на бессмертие".

Концерт из произведений Гершвина, состоявшийся на стадионе Льюисона 11 июля 1938 года, один из многих, посвященных годовщине со дня смерти композитора, включал в себя последнюю гершвиновскую премьеру, музыкальное произведение под названием „Заря нового дня" (Dawn of a New Day). Это была обработка двух неизданных песен Гершвина, сделанная Айрой Гершвином (на текст одной из них) и Кей

[1] Солист труппы Баланчина „Нью-Йорк-Сити Балет". Советские зрители могли познакомиться с его искусством в фильме „Семь невест для семи братьев". — *Примеч. пер.*

Свифт (текст припева другой песни), в результате которой был создан официальный марш Нью-Йоркской Всемирной Ярмарки. Авторы получили в качестве награды три тысячи долларов, выделенных для этой цели Гроувером Уэйленом.

1 ноября 1942 года Артуро Тосканини впервые исполнил произведение Гершвина. Для этого случая он выбрал „Рапсодию в голубых тонах". Концерт передавался радиовещательной корпорацией Эн-Би-Си. „Рапсодию" играл Симфонический оркестр Эн-Би-Си, сольную партию кларнета исполнял Бенни Гудмен, партию фортепиано — Эрл Уайлд. Перед тем как приступить к репетиции, Тосканини внимательно изучил несколько различных записей „Рапсодии". К сожалению, в результате этой тщательной подготовки любители музыки не услышали ни настоящего Тосканини, ни истинного Гершвина. На следующий день в утреннем выпуске газеты „Геральд Трибьюн" Вирджил Томсон писал: „Это было ужасно... Казалось, на вас свалилась тонна кирпичей. Да, это все-таки была „Рапсодия в голубых тонах". Но ведь она узнаваема в любой трактовке. Однако это исполнение было настолько далеко от интерпретации самого Гершвина, насколько это вообще можно себе представить... Мне было немного грустно... услышать это веселое, жизнерадостное произведение в исполнении, лишившем его аромата и оригинальности и оставившем его поверхность пошловато скучной и отполированной, как если бы это был покрытый блестящей позолотой Аполлон Бельведерский".

Большинство руководителей популярных оркестров (около двух десятков) прислали Тосканини поздравительные телеграммы в связи с тем, что великий маэстро наконец обратился к музыке Гершвина, а мать Гершвина приехала на студию, чтобы лично поблагодарить Тосканини.

Тосканини стал теперь ярым поклонником Гершвина. 14 ноября 1943 года он исполнил сюиту „Американец в Париже", а 2 апреля 1944 года — Фортепианный концерт фа мажор. Солировал Оскар Левант. Известно несколько случаев, когда Тосканини в разговоре с Самьюэлом Чотсинофф признавался, что, по его мнению, музыка Гершвина „единственная по-настоящему американская музыка".

Начиная с 1937 года имя Джорджа Гершвина становится символом творческих достижений американского народа. Его используют различные общественные институты, организации, комитеты по наградам и премиям и т. д.

То, о чем будет сказано далее, скорее беглый обзор, чем полнокровное изложение событий, связанных с именем Гершвина.

Во время второй мировой войны один из кораблей класса „либерти" в честь композитора был назван „Джордж Гершвин". Церемония наименования происходила в городе Сан-Педро в Калифорнии 22 апреля 1943 года. Честь крещения корабля предоставили Ли Гершвин, которой (добавим для тех, кто интересуется такими подробностями) удалось разбить бутылку шампанского с первой попытки.

Именем Джорджа Гершвина был назван конкурс произведений американских композиторов, известный как Мемориальный фонд Джорджа Гершвина. Он был учрежден колледжем Б'най Б'рит в 1946 го-

ду и официально утвержден штатом Нью-Йорк в 1953 году. В качестве первого приза за выдающееся музыкальное сочинение, созданное американским композитором, присуждалась премия в тысячу долларов плюс гонорар за издание и исполнение награжденного произведения Нью-Йоркским Филармоническим оркестром. В состав первого конкурсного жюри входили Сергей Кусевицкий (почетный президент), Марк Блитцстайн, Аарон Копленд, Уильям Шуман и Леонард Бернстайн. (Время от времени состав жюри менялся, чтобы дать возможность другим всемирно известным музыкантам стать его участниками.) Первым победителем конкурса стал Питер Меннин, чье „Симфоническое аллегро" 27 марта 1945 года исполнил Нью-Йоркский Филармонический оркестр под управлением Леонарда Бернстайна. Среди других призеров — Хэролд Шапиро, Эрл Джордж, Алиссес Кей, Нэд Рорем, Роберт Курка, Ромеро Кортес, Джордж Рочберг и Кеннет Габуро, каждый из которых занял видное место в американской музыке. Деньги для Мемориального фонда Гершвина вносились различными концертными организациями, выделяющими для этой цели часть поступлений от ежегодных гершвиновских концертов. Помимо присуждения ежегодных наград американским композиторам Мемориальный фонд выступил в качестве организации, поощряющей и финансирующей различные музыкальные институты страны. В ноябре 1966 года Мемориальный фонд Гершвина выделил 11509 долларов для учреждения Фонда стипендий имени Джорджа Гершвина в Джульярдской музыкальной школе в Нью-Йорке. Ирвинг Браун (в настоящее время занимающий ответственный пост в музыкальном отделе кинокомпании Уорнер Бразерс — Севен Артс Мьюзик) был исполнительным вице-президентом Фонда в то время, когда этот дар был передан Джульярдской школе. (В 1957—1958 годах он был президентом Фонда Гершвина.) Для Брауна и других членов Фонда было немалым удовлетворением вручить названную сумму Питеру Меннину, президенту Джульярдской школы, который в 1946 году стал первым победителем учрежденного Фондом Гершвина конкурса.

В 1947 году в Калифорнии был организован еще один конкурс под названием Мемориальный приз имени Джорджа Гершвина. Первым победителем его стал Ник Болин, получивший высшую награду за „Калифорнийские зарисовки", впервые прозвучавшие на гершвиновском концерте в Голливудской Чаше 12 июля 1947 года. Оркестром дирижировал Пол Уайтмен. Любопытно, что желание стать композитором пришло к Болину после того, как он впервые услышал „Рапсодию в голубых тонах". К сожалению, Мемориальный приз Гершвина просуществовал недолго.

В 1969 году Айра Гершвин учредил Стипендию имени Джорджа Гершвина в Нью-Йоркском музыкальном колледже Генри Стрит Сеттлмент для одаренных студентов, не имеющих возможности платить за обучение.

В 1946 году в Фискском университете города Нэшвилл, штат Теннесси, Карл ван Вехтен основал Мемориальную коллекцию музыки и музыкальной литературы Джорджа Гершвина. Две другие значительные коллекции, посвященные Гершвину, были созданы спустя несколько лет

в Йельском университете и в Отделе музыки Библиотеки Конгресса США в Вашингтоне. Последняя включает в себя не только собрание рукописей нот гершвиновских произведений, но и многие вещи, принадлежавшие композитору, как, например, рабочий стол, выполненный по его собственным чертежам. Со времени создания Музея Гершвина в Отделе музыки Библиотеки Конгресса каждый год устраивается выставка, посвященная Джорджу Гершвину. Она неизменно привлекает толпы посетителей и по популярности затмевает все другие подобные выставки.

6 декабря 1950 года в Бостонском университете при поддержке комитета, возглавляемого Оскаром Хаммерстайном-II, был организован Театр-мастерская имени Джорджа Гершвина. В 1952 году в Институте Чотокуа города Чотокуа, штат Нью-Йорк, создано музыкальное отделение, названное „Джордж Гершвин Прэктис Хат" (Репетиционная хижина имени Джорджа Гершвина).

14 ноября 1954 года в Бруклинском колледже в Нью-Йорке создан Театр Джорджа Гершвина. Во время церемонии открытия Айра Гершвин передал в качестве подарка новому театру скульптурный портрет Дж. Гершвина работы Генри Боткина.

В 1957 году, за четыре месяца до двадцатой годовщины со дня смерти Гершвина, тогдашний мэр Нью-Йорка Роберт Ф. Вагнер объявил об открытии Недели Джорджа Гершвина, начавшейся 3 марта. Официальный текст, посвященный открытию недели, мэр вручил Ирвингу Брауну в присутствии Этель Мерман. В связи с этим событием 9 марта в Карнеги-холле состоялся концерт из произведений Гершвина. В чествовании композитора приняли участие радио и телевидение, начавшие передачи, посвященные его творчеству, с восьмидесятиминутной программы по каналу Эн-Би-Си за день до открытия Недели Гершвина, то есть 2 марта. Об этой передаче рассказано на предыдущих страницах.

В 1957 году, 12 июня, в Бруклине (район Нью-Йорка) в месте пересечения улицы Линден-бульвар и Ван Сиклен-авеню была открыта Юношеская высшая школа имени Джорджа Гершвина. Во время церемонии открытия был дан концерт, посвященный памяти Джорджа Гершвина. Концерт вел Ирвинг Сизар, коротко рассказавший слушателям о своих встречах с композитором. Школьная вокальная группа спела „Пусть грянет оркестр" и „Пою о тебе". Дана Сьюэсс исполнил на фортепиано попурри из произведений Гершвина. Пол Уайтмен продирижировал школьным оркестром, сыгравшим песню „Обнимаю тебя". (Айра Гершвин передал школе крупную сумму денег как призовой фонд для присуждения ежегодных премий десяти наиболее выдающимся выпускникам. Айра бережно хранит письмо, полученное однажды от одного из тех, кому удалось получить такую премию. „Поверьте, г-н Гершвин, — писал молодой человек, — Вы потратили Ваши деньги не напрасно".)

В первую неделю октября 1959 года Соединенные Штаты отмечали шестидесятилетие со дня рождения Гершвина. По всей стране в школах проводились гершвиновские семинары и концерты. Программы радио и телевидения провели серию популярных передач, посвященных творчеству Гершвина. В Библиотеке Конгресса прошла выставка работ композитора. Мэры нескольких городов выпустили в честь Гершвина специальные буклеты.

26 сентября 1963 года (в день рождения Гершвина) Эйб Старк, президент Бруклинского района Нью-Йорка, объявил Днем Гершвина. В этот день в месте, где родился композитор, установлена мемориальная доска. Эта доска была даром от организации ASCAP; однако идея мероприятия принадлежала жителю Бруклина, ярому поклоннику Гершвина по имени Дж. Гордон Лихи, который был потрясен, узнав, что место, где родился композитор, пребывало в запустении и безвестности. Лихи проделал большую работу, изучив старые документы, карты, телефонные книги с целью отыскать точное местоположение Снедикер-авеню, на которой родился Гершвин. Это было нелегко, принимая во внимание многочисленные перестройки и перенаименования, происшедшие в районе с 1898 года. Он выяснил, что на месте деревянного строения на Снедикер-авеню, 242, в котором появился на свет Джордж Гершвин, в 1914 году построен кирпичный дом на две семьи, а также, что в 1957 году этот дом купили супруги Педро и Мария Варгас. К своей большой радости, Лихи узнал, что чета Варгас также страстные почитатели Гершвина, с восторгом принявшие известие, что на их доме будет установлена мемориальная доска. Ее открытие состоялось в четверг 26 сентября в 11 часов утра в присутствии Ирвинга Сизара и Мортона Гоулда. От семьи Гершвинов присутствовали Артур Гершвин и Фрэнсис Гершвин-Годовски. Вокальная группа Школы имени Гершвина спела „Любовь остается с нами", „Колыбельную" из „Порги и Бесс" и песню „Нет, я не могу сесть". С того дня неослабевающий поток поклонников Гершвина заполняет Снедикер-авеню, чтобы посмотреть на дом, в котором родился композитор, и прочесть текст на мемориальной доске. В связи с этим семья Варгас отвела одну из комнат в доме под миниатюрный музей композитора, в котором можно увидеть портреты Гершвина, книги о нем, копии нот, написанных его рукой, и другие экспонаты, большинство из которых музею подарил Айра Гершвин.

6 мая 1966 года была открыта еще одна начальная школа имени Гершвина в негритянском районе Чикаго (Саут-Расин-авеню, 6206). Школьная газета по желанию учеников стала называться „Гершвин Газетт".

В 1969 году мэр Нью-Йорка Линдсей официально объявил об открытии еще одной Недели Гершвина, проходившей с 5 по 12 мая. Это событие было связано с открытием в Музее Нью-Йорка одной из наиболее значительных и полных когда-либо устраивавшихся в Америке ретроспективных выставок, посвященных Джорджу и Айре Гершвинам. Выставка называлась – „Гершвин: Джордж – музыка / Айра – слова". Среди экспонатов были рабочие черновики, рукописи, письма, личные вещи, подарки, полученные братьями в течение многих лет, предметы одежды, семейные фотографии, рисунки, картины, ноты. О существовании некоторых редких экспонатов, демонстрировавшихся на выставке, до этого дня знал лишь Айра Гершвин. Выставка пользовалась небывалым в истории Музея успехом. По многочисленным просьбам посетителей ее продлили до 15 сентября.

В 1970 году Университет штата Нью-Йорк, корпуса которого расположены на Лонг-Айленде в местечке Стоуни-Брук, назвал один из своих колледжей именем Гершвина. В связи с этим событием с 25 по 30 ап-

реля университет организовал ряд мероприятий, включавших два концерта, на которых исполнялись отрывки из оперы „Порги и Бесс", вечер песен Гершвина и выставку материалов и фотографий, связанных с жизнью и творчеством композитора.

Впервые в мире в Майами, Флорида, 27, 28 и 29 октября 1970 года прошел фестиваль, на котором были исполнены все крупные произведения Джорджа Гершвина. Этот фестиваль (идея которого, спешу я с гордостью сообщить, родилась у меня) был организован Университетом Школы музыки в Майами. Художественным руководителем и дирижером этого праздника музыки был доктор Фредерик Феннелл. Исполнителями стали студенты и преподаватели университета. На трех концертах побывали девять тысяч любителей музыки. Радиостанция „Голос Америки" сделала запись концертов, которая вышла в эфир в феврале. Эта передача транслировалась по всему миру по трем тысячам ретрансляционных станций на 35 языках на аудиторию, насчитывающую около 43 миллионов человек. Помимо основных произведений Гершвина, на фестивале прозвучали такие редко исполняемые сочинения, как «Вариации на тему „Я ощущаю ритм"», одноактная опера „Колыбельная 135-й улицы", „В саду у мандарина", „Короткая история" (A Short Story) и „Прогулка" (Promenade). Последнее произведение – своего рода достопримечательность: оно было написано для фильма „Давай станцуем" и должно было звучать шесть минут. В фильме, однако, прозвучал отрывок, длившийся не более одной минуты. Оставшийся кусок в виде оригинального клавира пролежал в архивах Гершвина до тех пор, пока на него не наткнулся Андре Костеланец, оркестровавший и впервые исполнивший его 9 июля 1970 года в Филадельфии.

В несколько ином обличье музыка Гершвина с большим успехом исполнялась в 1971 году. В последних числах января в Бостоне под руководством Херба Хендлера был поставлен рок-мюзикл под названием „Эй, папа, что это за парень, Гершвин?" (Hey, Dad, Who Is This Guy Gershwin, Anyway?). В нем прозвучали двадцать четыре песни Гершвина в новой современной аранжировке и режиссуре. 18 февраля 1971 года в Нью-Йорке Берт Конви поставил новый спектакль, называвшийся „Повтори это еще раз" (Do It Again). Он представлял собой панораму из пятидесяти трех песен Гершвина, исполненных Маргарет Уайтинг.

Сегодня вокруг имени и музыки Гершвина существует аура, освещающая своими лучами небосвод музыкального мира. Ее свет с годами становится все ярче. Усопший гений никогда не может стать немым. Перефразируя надпись на памятнике английскому писателю Т. С. Элиоту в Вестминстерском аббатстве в Лондоне, можно сказать, что язык умершего гения – это „язык пламени, более мощный, чем язык живых".

АЙРА ГЕРШВИН ПОСЛЕ 1937 ГОДА

11 июля 1937 года Айра навсегда потерял Джорджа. За исключением непродолжительных периодов в течение многих лет они были,по сути, неразлучны. Братьев связывали как профессиональный круг интересов, так и общие друзья и знакомые. Никто не мог занять место Джорджа в жизни Айры. В течение двух лет после смерти Джорджа Айра не мог оправиться от постигшего его несчастья. О работе не могло быть и речи. Мы не будем здесь говорить о страданиях и боли, которые пришлось пережить Айре в связи со смертью брата. Мы можем лишь поблагодарить судьбу за то, что любящая Ли смогла в конце концов вернуть Айру к активной жизни и работе.

Айра потерял не только брата, но и соратника, с которым он взбирался на вершины американской популярной музыки. Если он хотел продолжать работать, то ему предстояло приспособиться к индивидуальности, привычкам, идеям и идеалам других композиторов и научиться чувствовать каждый оттенок их мысли так, как он чувствовал мысли самого Джорджа.

К счастью, как уже было сказано в предыдущих главах, он написал много песен на музыку других композиторов еще до смерти Джорджа. Задолго до того, как между братьями установились наконец отношения постоянного сотрудничества, начиная с мюзикла „Леди, будьте добры!", написанного в 1924 году, Айра создал тексты к песням разных композиторов, таких, как Винсент Юманс, Пол Ланин, Милтон Шварцуолд и Льюис Генслер. Даже когда сотрудничество Айры и Джорджа переживало период расцвета, например, когда Джордж был занят написанием крупных сочинений или уезжал куда-нибудь на отдых, Айра иногда работал с другими композиторами: Филом Чаригом, Джозефом Мейером, Гарри Уорреном, Луисом Олтером, Харолдом Арленом и Верноном Дюком. В 1934 году Айра и Э. Й. Харбург написали текст для имевшего большой успех ревю „Жизнь начинается в 8.40" (Life Begins at 8:40), музыку к которому сочинил Харолд Арлен. С Верноном Дюком Айра написал все музыкальные номера для не менее удачного „Ревю Зигфелда 1936 года". Состав исполнителей возглавляли такие звезды, как Фанни Брайс[1], Боб Хоуп и Ив Арден.

Ни тогда, ни после Айра не был автором, сотрудничавшим исключительно с одним композитором. Он знал по опыту, иногда довольно горькому, что значит работать с музыкантами, отличающимися по темпераменту и методу работы. Когда после смерти Джорджа он решил возвратиться к работе, то перед ним встала задача суметь приспособиться к самым разным личностным и музыкальным особенностям других ком-

[1] История этой знаменитой бродвейской певицы легла в основу сценария фильма „Смешная девчонка". – *Примеч. пер.*

позиторов, задача, с которой ему приходилось сталкиваться и решать уже в течение многих предшествующих лет.

Однако оставался без ответа один весьма важный вопрос, связанный с будущим Айры. Мощный гений Джорджа сыграл громадную роль в развитии профессионального мастерства Айры. Сможет ли он удержаться на том высоком уровне, благодаря которому к тому времени, как умер Джордж, Айра вошел в число крупнейших мастеров, когда-либо работавших в жанре американской популярной песни?

Убедительным и громким ответом на этот вопрос стал мюзикл „Леди в темноте" (Lady in the Dark), появившийся в 1941 году. Либретто написал Мосс Харт, музыку — Курт Вайль, в главной роли выступила Гертруда Лоренс, одну из других ролей впервые с громадным успехом, сделавшим его звездой, сыграл Данни Кей.

Песня „Чайковский" показала, что Айра находится в прекрасной форме и что мало кто из его коллег может составить ему реальную конкуренцию. Припев песни представляет собой череду имен 49 русских композиторов, как знаменитых, так и неизвестных, и кончается следующими словами: „Пора нам здесь поставить точку, Сюжет затянут и не нов". (Слова „*не нов*" рифмовались с „*Рахманинов*". — I really have to stop, / The subject has been dwelt *upon enough*). Данни Кей, для которого была написана песня, обладал даром исполнения головоломных речитатитов с умопомрачительной скоростью. Он проносился вихрем сквозь рефрен, успевая пропеть труднопроизносимые русские фамилии за тридцать девять секунд. (Выступая в Мадриде, он побил собственный рекорд, уложившись в тридцать одну секунду.)

Эта песня стала ударным номером спектакля, в чем убедились все, связанные с его постановкой. Опасения, что она может отбросить главную звезду шоу, мисс Лоренс, на второе место, в конце концов вынудили Вайля и Гершвина сочинить специально для нее лихую „Сагу о Дженни" (The Saga of Jenny), названную Айрой „чем-то вроде блюзового борделя". Мисс Лоренс исполнила ее с хриплой бесшабашностью профессиональной королевы бурлеска. „Сага о Дженни" пелась сразу же после „Чайковского" и вызвала громовые овации зала. Два этих номера, а также песни „Мой корабль" (My Ship) (тема которой неоднократно звучит на протяжении всего спектакля), „Сказочно" (Oh, Fabulous One) и „Принцесса по имени Чистый Восторг" (The Princess of Pure Delight), доказывают, что после смерти Джорджа качество текстов Айры не ухудшилось, а его творческое воображение продолжало работать с прежней силой.

Завершая тему песни „Чайковский", нельзя не упомянуть об одном курьезном эпизоде. Когда в январе 1956 года Айра приехал на московскую премьеру „Порги и Бесс", он и Ли имели возможность встретиться с известным советским композитором Рейнгольдом Глиэром. Ли через переводчика сообщила Глиэру, что Айра написал песню, в которой упоминается его, Глиэра, имя, не сказав, однако, о том, что это лишь одно из сорока девяти русских имен, которые пробарабаниваются исполнителем со скоростью пулеметной очереди. Глиэр был явно в восторге от того, что американский поэт-песенник упомянул его имя в популярном мюзикле, и рассыпался в благодарностях. Однако Айру этот эпи-

зод не столько позабавил, сколько смутил, так как он не мог избавиться от неприятного ощущения, что было совершено некое, пусть и невинное, надувательство по отношению к почтенному и прославленному композитору, автору знаменитого балета „Красный цветок" и часто исполняемой симфонии „Илья Муромец".

Следующей работой Айры (1945) стал „Флорентийский смутьян" (The Firebrand of Florence) – музыкальная комедия, являющаяся обработкой знаменитой бродвейской комедии Эдвина Джастуса Мейера, повествующей о любовных похождениях Бенвенуто Челлини. Как и в мюзикле „Леди в темноте", музыку написал Курт Вайль, а текст песен был задуман как неотъемлемая часть либретто, в целом связанная с развитием сюжета и характером персонажей. Большинство рецензентов сочли мюзикл скучным. Очевидно, зрители были такого же мнения, так как „Флорентийский смутьян" выдержал всего сорок три представления. Но каковы бы ни были причины, превратившие веселую комедию в заурядный мюзикл, Айра, без сомнения, был тут ни при чем. Слова его песен переливались всеми цветами радуги, в отличие от, к сожалению, безликих и серых других компонентов спектакля. В качестве примера можно привести следующие строки, принадлежащие покровителю искусств Алессандро Мудрому:

В моей коллекции да Винчи есть и Боттичелли,
Есть и красотки юные со статями Венеры.
Пример небесной чистоты,
Я не чураюсь наготы
Страстей животных, и в грехе
Поистине нет равных мне.

Любви науку зная в совершенстве,
Даю уроки девам я, их возводя в сан женский.
И грациозностью доктрин
Украсив равно рай и ад,
Снискал я славу и почет,

(При этих словах благодарное население восклицает хором:)

Что подтвердить вам каждый рад.

Или текст песни „Не пой баллады мне" (Sing Me Not a Ballad), в которой герцогиня Флорентийская выступает с откровенными признаниями:

Злодейства пагубной Цирцеи
Мне чужды, как невинность феи.
Мужчин люблю я. В них вся жизнь моя.

Венера, Клео и Психея
Звучат во мне мелодией Орфея;
Они-то знали, в чем вся прелесть жизни.

Нет, рыцарство смешно и архаично,
Поэзия скучна и прозаична.
Люблю мужчин неистовых и страстных,
Косноязычных – и опасных[1].

[1] Перевод О. Пискунова.

За „Флорентийским смутьяном" последовал мюзикл „Парк-авеню" (Park Avenue) на либретто Джорджа С. Кауфмана и Наннелли Джонсона и музыку Артура Шварца. „Парк-авеню" имел несколько больший успех, чем „Флорентийский смутьян", однако семьдесят два представления — это отнюдь не та цифра, которая может заставить вкладчиков петь восторженную осанну спектаклю. Единственным утешением для потратившейся на билеты публики были некоторые песни мюзикла. К числу песен, выигравших благодаря виртуозному мастерству и лукавому жалящему юмору Айры, можно отнести номер „Жениться, что может быть лучше для человека" (There's Nothing Like Marriage for People), в рефрене которого звучит диалог между мужем и женой, в то время как к ним присоединяется хор неоднократно разведенных представителей светского общества; песню „Если можешь, то не будь женщиной" (Don't Be a Woman You Can) („Если уж родилась женщиной, приходится быть ею/Но часто думаешь, стоит ли игра свеч?"); а также песню „Мой пасынок" (My Son-in-Law).

Другие работы Айра Гершвин сделал для кино. Именно с кино, точнее с песни, прозвучавшей в фильме „Давным давно и далеко отсюда" (Long Ago and Far Away), связан один из самых крупных успехов его творчества (с точки зрения доходов, полученных от публикации нот с текстами песен и количества выпущенных пластинок). Это была одна из нескольких песен, написанных Джеромом Керном для фильма „Девушка с обложки" (Cover Girl), названная в качестве кандидата на премию „Оскар". Такой же чести позднее удостоилась еще одна песня Айры „Человек, который ушел" (The Man that Got Away) на музыку Харолда Арлена, столь памятная миллионам кинозрителей в исполнении Джуди Гарланд в фильме 1954 года „Родилась звезда" (A Star Is Born). В репертуаре певицы эта песня заняла второе место после знаменитой „Над радугой" (Over the Rainbow) из фильма „Волшебник из страны Оз". Позднее, вспоминая про единственный случай выбора его песни кандидатом на почетную награду Киноакадемии, когда он и Джордж написали „Этого они не могут у меня отнять", Айра, с его склонностью к анализу, подметил, что в названии всех трех песен кандидатов на премию „Оскар" было слово „away"[1]. Так как ни одна из песен все же не получила награды, реакция Айры была типично остроумной для него: «В таком случае — долой слово „долой!"»

Песни к фильму 1945 года „Куда мы отправимся отсюда?" (Where Do We Go from Here?) были написаны на музыку Курта Вайля. Для песни „Нина, Пинта и Санта Мария" (The Nina, the Pinta and the Santa Maria) Айра написал один из самых блестящих текстов, когда-либо звучавших на киноэкране. Четыре года спустя вышел фильм „Баркли с Бродвея" (The Barkleys of Broadway) с Фрэдом Астером в главной роли. Музыку к нему написал Гарри Уоррен, считающий ее одним из самых больших достижений в своей долгой и плодотворной карьере. Лучшим номером в фильме, с точки зрения и музыки и текста, стала песня „Мое единственное любовное приключение в горах" (My One and Only Highland Fling). В 1953 году вышел фильм „Дайте девушке шанс" (Give a Girl a Break) с

[1] Away *(англ.)* — прочь, долой. — *Примеч. пер.*

песнями на текст Айры. Главную роль сыграла Дебби Рейнолдс, музыку написал Бартон Лейн. В 1954 году появились два фильма, в каждом из которых тексты песен составляли неотъемлемо важную часть всей ткани сценария. Музыку к обоим фильмам написал Харолд Арлен. Первый из них назывался „Родилась звезда", второй – „Деревенская девушка" (A Country Girl) с Бингом Кросби и Грейс Келли в главных ролях. Приятно сознавать, что в обоих фильмах качество текстов не уступало уровню таких песен, как „Человек, который ушел", при исключительной изобретательности и напевности мелодической линии, и „Диссертация на тему о стадии блаженства" (Dissertation on the Stage of Bliss), – приятно, так как Айра Гершвин все еще оставался в первых рядах соратников по профессии.

В течение нескольких лет после этого Айра работал над книгой „Песни по разным поводам", которая вышла в издательстве Алфред А. Кнопф, Инкорпорейтед в 1959 году. Книга представляет собой нечто большее, нежели собрание любимых песен Айры Гершвина. Она изобилует наблюдениями и комментариями, мудрыми и остроумными, аналитичными или переданными в форме анекдота. Айра много рассуждает о ремесле сочинителя песенных текстов в целом и о своих приемах и технике в частности. Книгу можно назвать начальным пособием для тех, кто хочет посвятить свою жизнь искусству создания песенных текстов. Здесь они найдут мудрый совет и проницательные суждения о тонкой, сложной и уникальной профессии поэта-песенника, высказанные одним из величайших и искуснейших мастеров этого жанра.

Указатель произведений Джорджа Гершвина

1. Концертные произведения

Колыбельная (Lullaby) для струнного квартета. 1919.

135-я улица (135th Street). Либретто Б. де Силва. Первоначальное название „Тяжелый понедельник" (Blue Monday). 1922.

Рапсодия в голубых тонах (Rhapsody in Blue) для фортепиано и оркестра. 1924.

Концерт фа мажор для фортепиано и оркестра. 1925.

„Короткая история" (Short Story). Транскрипция для скрипки и фортепиано С. Душкина. 1925.

Три прелюдии для фортепиано. 1926.

„Американец в Париже" (An American in Paris). Симфоническая поэма. 1928.

„В саду у Мандарина" (In the Mandarin's Orchid Garden). Концертная песня. Текст А. Гершвина. 1928.

Вторая рапсодия для фортепиано и оркестра. 1931.

Фортепианные транскрипции 18 песен. 1932. Песни: „Лебединая река" (Swanee), „Никто, кроме тебя" (Nobody But You), „Лестница в рай" (Stairway to Paradise), „Еще раз" (Do It Again), „Чарующий ритм" (Fascinating Rhythm), „Леди, будьте добры!" (Oh, Lady Be Good!), „Кто-то любит меня" (Somebody Loves Me), „Очаровательно-скверная" (Sweet and Low-Down), „То самое чувство" (That Certain Feeling), „Любимый мой" (The Man I Love), „Хлопаем в ладоши" (Clap Yo' Hands), „Да, да, да" (Do, Do, Do), „Моя единственная" (My One and Only), „Сказочно" ('S Wonderful), „Пусть грянет оркестр" (Strike Up the Band), „Лиза" (Liza), „Я ощущаю ритм" (I Got Rhythm), „Какая разница?" (Who Cares?).

„Кубинская увертюра" (Cuban Overtures) для симфонического оркестра и кубинских ударных инструментов. 1932.

Вариации на тему песни „Я ощущаю ритм" (I Got Rhythm) для фортепиано и оркестра. 1934.

„Порги и Бесс" (Porgy and Bess). Опера в трех действиях по одноименной пьесе Дороти и Дю-Боза Хейуарда. Текст Дю-Боза Хейуарда и А. Гершвина. 1935.

„Катфиш-Роу" (Catfish Row). Сюита для оркестра в пяти частях по опере „Порги и Бесс": Катфиш-Роу (Catfish Row); „Порги поет" (Porgy Sings); Фуга (Fugue); „Шторм" (Hurricane); „Доброе утро, брат" (Good Morning, Brother). 1936.

II. Музыкальные комедии и ревю с музыкой Джорджа Гершвина

„В половине девятого" (Half-Past Eight). Текст: А. Джексон, А. Фрэнсис (А. Гершвин). 1918.

„Капитол-ревю" (Capitol Revue). 1919.

„Ла, ла, Люсиль" (La, La, Lucille). Либретто: Ф. Джексон, текст: А. Джексон, Б. де Силва. 1919.

„Полуночная суматоха" (The Morris Gest Midnight Whirl). Сценарий и текст: Б. де Силва и Дж. Г. Мерс. 1919.

„Бродвейские зарисовки 1920" (Broadway Brevities of 1920). Сценарий: Б. Трейног, А. Готтлер, текст: А. Джексон. 1920.

„Сплетни 1920" (George White's Scandals of 1920). Сценарий: А. Э. Райз, Дж. Уайт, текст: А. Джексон. 1920.

„Опасная девица" (Dangerous Maid). Сценарий: Ч. У. Белл, текст: А. Френсис (А. Гершвин). 1920.

„Сплетни 1921" (George White's Scandals of 1921). Сценарий: Дж. Уайт, А. „Багз" Баер, текст: А. Джексон. 1921.

„Сплетни 1922" (George White's Scandals of 1922). Сценарий: Дж. Уайт и У. С. Филдс, текст: Э. Р. Гетц и Б. де Силва. 1922.

„Наша Нелл" (Our Nell), музыкальная мелодрама. Сценарий: А. Э. Томас и Б. Хукер, текст: Б. Хукер. 1922.

„Сплетни 1923" (George White's Scandals of 1923). Сценарий: Дж. Уайт, У. К. Уэллс, текст: Э. Р. Гетц, Б. де Силва, Б. Мак-Доналд. 1923.

„Радужное ревю" (The Rainbow Revue). Сценарий: А. де Курвиль, Н. Скотт, Э. Уэллс, текст: К. Грей. 1923.

„Сплетни 1924" (George White's Scandals of 1924). Сценарий: Дж. Уайт, У. К. Уэллс, текст: Б. де Силва. 1924.

„Леди, будьте добры!" (Lady, Be Good!). Сценарий: Г. Болтон, Ф. Томпсон, текст: А. Гершвин. 1924.

„Примула" (Primrose). Сценарий: Г. Болтон, Дж. Гроссмит, текст: А. Гершвин, Д. Картер. 1924.

„Милый дьяволенок" (Sweet Little Devil). Сценарий: Ф. Мандель, Л. Шваб, текст: Б. де Силва. 1924.

„Песнь пламени" (Song of the Flame). Сценарий и текст: О. Харбах, О. Хаммерстайн II. 1925.

„Расскажи мне еще" (Tell Me More). Сценарий: Ф. Томпсон, У. К. Уэллс, текст: Б. де Силва, А. Гершвин. 1925.

„Цыпочки" (Tip-Toes). Сценарий: Г. Болтон, Ф. Томпсон, текст: А. Гершвин. 1925.

„О, Кей!" (Oh, Kay!). Сценарий: Г. Болтон, П. Дж. Вудхаус, текст: А. Гершвин (при участии Х. Дица). 1925.

„Прелестная мордашка" (Funny Face). Сценарий: П. Герард, Ф. Томпсон, текст: А. Гершвин. 1927.

„Розали" (Rosalie). Сценарий: Г. Болтон, У. А. Мак-Гир, текст: А. Гершвин, П. Дж. Вудхаус. 1928.

„Искательница сокровищ" (Treasure Girl). Сценарий: В. Лоренс, Ф. Томпсон, текст: А. Гершвин. 1928.

„Девушка из шоу" (Show Girl). Сценарий: У. А. Мак-Гир по одноименной новелле Мак-Эвоя, текст: А. Гершвин, Г. Кан. 1929.

„Пусть грянет оркестр!" (Strike Up the Band!). Сценарий: М. Рискинд, Дж. С. Кауфман, текст: А. Гершвин. 1929 (первая редакция – 1927).

„Повеса" (Girl Crazy). Сценарий: Г. Болтон, Дж. Мак-Гоуэн, текст: А. Гершвин. 1930.

„Пою о тебе" (Of Thee I Sing). Сценарий: М. Рискинд, Дж. С. Кауфман, текст: А. Гершвин. 1931.

„Пусть они едят свой пирог" (Let 'Em Eat Cake). Сценарий: М. Рискинд, Дж. С. Кауфман, текст: А. Гершвин. 1933.

„Простите за мой английский" (Pardon My English). Сценарий: Х. Филдс, текст: А. Гершвин. 1933.

III. Эстрадные представления, в которых использованы песни Дж. Гершвина

„Случайное шоу – 1916" (The Passing Show of 1916), 1916.

„Хитчи-Ку – 1918" (Hitchy Koo of 1918), 1918.

„Синдбад" (Sinbad), 1918.

„Доброе утро, судья" (Good Morning, Judge), 1919.

„Женщина в красном" (The Lady in Red), 1919.

„Дир Мейбл" (Dere Mabel), 1919.

„Карнавал Эдда Уинна" (Ed Wynn's Carnival), 1919.

„Смотри, кто здесь" (Look Who's Here), 1919.

„Лавка для влюбленных" (The Sweetheart Shop), 1919.

„Круглый дурак" (The Perfect Fool), 1921.

„Ради всего святого" (For Goodness Sake), 1922.
„Французская кукла" (The French Doll), 1922.
„Пряности 1922 года" (Spice of 1922), 1922.
„Танцующая девушка" (The Dancing Girl), 1923.
„Маленькая мисс Синяя Борода" (Little Miss Bluebeard), 1923.
„Остроты 1923 года" (Nifties of 1923), 1923.
„Американа" (Americana), 1926.
„Идет шоу" (The Show Is On), 1936.

IV. Кинофильмы с музыкой Дж. Гершвина

„Восхитительная" (Delicious), 1931.
„Девица в беде" (A Damsel in Distress), 1937.
„Давай станцуем" (Shall We Dance), 1937.
„Ревю Голдвина" (The Goldwyn Follies), 1938.
„Рапсодия в голубых тонах" (Rhapsody in Blue), 1945.
„Эта ужасная мисс Пилгрим" (The Shocking Miss Pilgrim), 1947.
„Американец в Париже" (An American in Paris), 1951.
„Целуй меня, глупый" (Kiss Me, Stupid), 1964.

V. Самые популярные песни Дж. Гершвина[1]

„Богач – бедняк" – I Got Plenty o' Nuthin' („Порги и Бесс").
„Боже, что сделала со мной любовь!" – Boy! What Love Has Done to Me! („Повеса").
„Бэббит и Бромайд" (The Babbit and the Bromide) („Прелестная мордашка").
„Вовсе не обязательно" – It Ain't Necessarily So („Порги и Бесс").
„И ты тоже!" – So Are You! („Девушка из шоу").
„Давай станцуем" – Shall We Dance („Давай станцуем").
„Да, да, да" – Do, Do, Do („О, Кей").
„Еще раз" – Do It Again („Французская кукла").
„Женщина – вещь ненадежная" – A Woman Is a Sometime Thing („Порги и Бесс").
„Ищу парня" – Looking for a Boy („Цыпочки").
„Какая разница" – Who Cares? („Пою о тебе").
„Как долго это продолжается?" – How Long Has This Been Going On? („Розали").
„Кто-нибудь должен охранять меня" – Someone to Watch Over Me („О, Кей").
„Кто-то любит меня" – Somebody Loves Me („Сплетни 1924").
„Лебединая река" – Swanee („Синдбад").
„Леди, будьте добры!" – Lady, Be Good! („Леди, будьте добры!").
„Лестница в рай" – Stairway to Paradise („Сплетни 1922").
„Летние дни" – Summertime („Порги и Бесс").
„Лиза" – Liza („Девушка из шоу").
„Лорелея" – The Lorelei („Простите за мой английский").
„Любимый мой" – The Man I Love („Леди, будьте добры!", затем звучала в первой редакции мюзикла „Пусть грянет оркестр").
„Любовь остается с нами" – Love Is Here to Stay („Ревю Голдвина").
„Любовь охватила всю страну" – Love Is Sweeping the Country („Пою о тебе").
„Любовь пришла" – Love Walked In („Ревю Голдвина").
„Моя" – Mine („Пусть они едят свой пирог").
„Не для меня" – But Not for Me („Повеса").
„Никто, кроме тебя" – Nobody But You („Ла, ла, Люсиль").
„Ну-ка, выдай на своем контрабасе" – Slap That Bass („Давай станцуем").
„Обнимаю тебя" – Embraceable You („Повеса").
„Они все смеялись" – They All Laughed („Давай станцуем").

---

[1] Алфавитный список самых популярных песен Гершвина на английском языке см. ниже.

„Очаровательно-скверная" – Sweet and Low-Down („Цыпочки").
„Пароход, отплывающий в Нью-Йорк" – There's a Boat Dat's Leavin' Soon for New York („Порги и Бесс").
„Половина этого, дорогая, просто хандра" – The Half of It, Dearie, Blues („Леди, будьте добры!").
„Полька залива Бэк-Бей" – Tha Back Bay Polka („Эта ужасная мисс Пилгрим").
„Поставим на этом точку" – Let's Call the Whole Thing Off („Давай станцуем").
„По Штраусу" – By Strauss („Идет шоу").
„Пою о тебе" – Of Thee I Sing („Пою о тебе").
„Пусть грянет оркестр" – Strike Up the Band („Пусть грянет оркестр").
„Разве ты не рад?" – Aren't You Kind of Glad We Did? („Эта ужасная мисс Пилгрим").
„Сказочно" – 'S Wonderful („Прелестная мордашка").
„Скоро" – Soon („Пусть грянет оркестр").
„Сэм и Далила" – Sam and Delilah („Повеса").
„Тебе, мне, на вечные времена" – For You, For Me, For Evermore („Эта ужасная мисс Пилгрим").
„Теперь ты моя, Бесс" – Bess, You Is My Woman Now („Порги и Бесс").
„То самое чувство" – That Certain Feeling („Цыпочки").
„Туманный день" – A Foggy Day („Девица в беде").
„Ты свел меня с ума" – I've Got a Crush on You („Искательница сокровищ").
„Уинтергрина в президенты" – Wintergreen for President („Пою о тебе").
„Хлопаем в ладоши" – Clap You' Hands („О, Кей!").
„Неплохая работенка" – Nice Work If You Can Get It („Девица в беде").
„Чарующий ритм" – Fascinating Rhythm („Леди, будьте добры!").
„Этого они не могут у меня отнять" – They Can't Take That Away from Me („Давай станцуем").
„Исчезнувшая парикмахерская гармония" – That Lost Barber Shop Chord („Американа").
„Я не спешу" – Bidin' My Time („Повеса").
„Я ощущаю ритм" – I Got Rhythm („Повеса").
„Я тоже" – So Am I („Леди, будьте добры").

Aren't You Kind of Glad We Did? (The Shocking Miss Pilgrim).
A Woman Is a Sometime Thing (Porgy and Bess).
The Babbitt and the Bromide (Funny Face).
The Back Bay Polka (The Shoking Miss Pilgrim).
Bess, You Is My Woman Now (Porgy and Bess).
Bidin' My Time (Girl Crazy).
Boy! What Love Has Done to Me! (Girl Crazy).
But Not for Me (Girl Crazy).
By Strauss (The Show Is On).
Clap Yo' Hands (Oh, Kay!).
Do, Do, Do (Oh, Kay!).
Do It Again (The French Doll).
Embraceable You (Girl Crazy).
Fascinating Rhythm (Lady, Be Good).
A Foggy Day (A Damsel in Distress).
For You, For Me, For Evermore (The Shocking Miss Pilgrim).
The Half of It, Dearie, Blues (Lady, Be Good!).
How Long Has This Been Going On? (Rosalie).
I Got Plenty o' Nuthin' (Porgy and Bess).
I Got Rhythm (Girl Crazy).
It Ain't Necessarilly So (Porgy and Bess).
I've Got a Crush on You (Treasure Girl).
Let's Call the Whole Thing Off (Shall We Dance).
Liza (Show Girl).
Looking for a Boy (Tip-Toes).
The Lorelei (Pardon My English).
Love Is Here to Stay (The Goldwyn Follies).

Love Is Sweeping the Country (Of Thee I Sing).
Love Walked In (The Goldwyn Follies).
(The) Man I Love (Lady, Be Good!).
Mine (Let 'Em Eat Cake).
Nice Work If You Can Get It (A Damsel in Distress).
Nobody But You (La, La, Lucille).
Of Thee I Sing (Of Thee I Sing).
Oh, Lady Be Good! (Lady, Be Good!).
Sam and Delilah (Girl Crazy).
Shall We Dance (Shall We Dance).
Slap That Bass (Shall We Dance).
So Am I (Lady, Be Good!).
So Are You (Show Girl).
Somebody Loves Me (George White's Scandals of 1924).
Someone to Whatch Over Me (Oh, Kay!).
Soon (Strike Up the Band).
Stairway to Paradise (George White's Scandals of 1922).
Strike Up the Band (Strike Up the Band).
Summertime (Porgy and Bess).
Swanee (Sinbad).
Sweet and Low-Down (Tip-Toes).
'S Wonderful (Funny Face).
That Certain Feeling (Tip-Toes).
That Lost Barber Shop Chord (Americana).
There's a Boat Dat's Leavin' Soon for New York (Porgy and Bess).
They All Laughed (Shall We Dance).
They Can't Take That Away from Me (Shall We Dance).
Who Cares? (Of Thee I Sing).
Wintergreen for President (Of Thee I Sing).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Вступление. Очень личное 8

Глава I. От Гершовича – к Гершвину 19
Глава II. Когда они были совсем юными 26
Глава III. Дитя Тин-Пэн-Элли 35
Глава IV. Юношеские произведения Айры 46
Глава V. Годы музыкального ученичества 50
Глава VI. И наконец: первая песня, ее большой успех и первая музыкальная комедия на Бродвее 61
Глава VII. Родоначальник утонченного джаза 66
Глава VIII. „Рапсодия в голубых тонах" 78
Глава IX. От Бродвея до Пиккадилли 90
Глава X. Дом на 103-й улице 99
Глава XI. Исполин: одна нога в Карнеги-холле, другая – на Бродвее 106
Глава XII. Американец в Европе 123
Глава XIII. Человек, которого они любили 133
Глава XIV. Другой Гершвин 147
Глава XV. Новые горизонты 156
Глава XVI. Бродвейские триумфы 168
Глава XVII. Кубинские каникулы 181
Глава XVIII. Занятой человек 184
Глава XIX. Гигантский шаг к славе 196
Глава XX. Слава 211
Глава XXI. Беверли-Хиллз 235
Глава XXII. Конец пути 246
Глава XXIII. Гершвин вчера 254
Глава XXIV. Гершвин сегодня 261

Постскриптум. Айра Гершвин после 1937 года 277

Указатель произведений Дж. Гершвина 282

Научно-массовое издание

Дейвид Юэн

ДЖОРДЖ ГЕРШВИН
ПУТЬ К СЛАВЕ

Редактор С.Фильштейн
Художник Д.Аникеев
Худож. редактор А.Головкина
Техн. редактор С.Буданова
Корректор Л.Герасимова

ИБ № 3882

Подписано в набор 24.04.89. Подписано в печать 21.11.89. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Объем печ. л. 18,0. Усл. п. л. 18,0. Усл. кр.-отт. 18,75. Уч.-изд. л. 21,97 Тираж 50 000 экз. Изд. № 14416. Зак. № 276. Цена 2 р. 30 к.

Издательство „Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Серия
"Звезды музыкального мира"

Выйдут из печати:

Д. Эллингтон
Музыка — моя владычица
Автобиография
Перевод с английского

Дж. Пейзант
Глен Гульд. Музыка и мысль
Перевод с английского

Х. Гринфилд
Энрико Карузо
Перевод с английского

Д. Фишер-Дискау
Отзвуки былого
Перевод с немецкого

В. Тилгнер
Элвис Пресли
Перевод с немецкого

Г. Шмидель
"Битлз" — жизнь и песни
Перевод с немецкого

Вышли из печати:

Д. Юэн
Джордж Гершвин. Путь к славе
Перевод с английского

Москва «Музыка»

1989