

Монд Ольга-Лиза

КОУЛ ПОРТЕР И АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья рассказывает о 28 мюзиклах известного американского композитора-песенника Коула Портера. Основное внимание автор уделяет анализу партитур и либретто, созданных композитором для музыкального театра. Определяется роль Коула Портера в развитии американского музыкального театра с позиций современности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/29.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. С. 116-128. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7.038.53:78

Статья рассказывает о 28 мюзиклах известного американского композитора-песенника Коула Портера. Основное внимание автор уделяет анализу партитур и либретто, созданных композитором для музыкального театра. Определяется роль Коула Портера в развитии американского музыкального театра с позиций современности.

Ключевые слова и фразы: музыкальный театр; мюзикл; композитор; исполнитель мюзикла; песня; музыкальный номер; партитура; либретто.

Ольга-Лиза Монд, к. пед. н.

Институт театра и кино Ли Страсберга, г. Нью-Йорк

lmonde@rambler.ru

КОУЛ ПОРТЕР И АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА[©]

Американский композитор Коул Альберт Портер (Cole Albert Porter) – один из самых известных авторов песен, которые пели американские исполнители со сцены и экрана в XX веке. Многие из них становились народными хитами на несколько десятилетий [22]. Портер писал не только музыку, но и тексты своих песен, прекрасно владея художественным словом, увлекаясь двусмысленными значениями [14]. Специалисты считают Коула Портера одним из выдающихся американских композиторов лёгкого жанра в американской истории [15].

В творчестве Портера кроме песни и кино был еще и музыкальный театр. Именно Коул Портер стал одним из рекордсменов среди всех композиторов, когда-либо работавших в жанре мюзикла: он написал и осуществил 28 постановок, уступив по количеству первенство лишь Р. Роджерсу¹. Даже такие известные своей «плодовитостью» композиторы как Джером Керн² и Джордж Гершвин³ остались далеко позади [1-3]. Ниже мы остановимся именно на этой части его творческого наследия.

Уже в студенческие годы Портер, легко и быстро создававший песни, написал их более трехсот. Ко времени студенчества относится и первый мюзикл, о существовании которого узнали совсем недавно из его записных книжек [15]. Почти полная рукопись мюзикла «*Pot of Gold*» («*Горшок золота*»), созданная Портером, датирована 1912 годом. Первая проба пера в этом жанре состоялась в сотрудничестве с либреттистом Алметом Дженксом, который, как следует из записок, был и автором названия, понравившегося юному композитору. Однако Портер считал, что Дженкс наводнил либретто слишком большим количеством персонажей, что могло вызвать трудности при постановке из-за чересчур раздутой труппы. Дженкс думал написать трехактную пьесу, но наделенный предпринимательской жилкой Портер⁴ «соглашался только на два акта, чтобы избежать лишних трат на декорации и костюмы» [Ibidem, p. 45]. Первая партитура двадцатидвухлетнего Портера представляет собой нечто сочетающее «великолепие Вагнера с декадансом Штрауса» [Ibidem, p. 46]. Этот мюзикл был поставлен в здании одного студенческого общества осенью 1912 года, а затем, через неделю, показан в отеле «Тафт» в Нью-Хейвене. Главную роль сыграл сам автор музыки [15].

Меньше чем через год появляется следующий мюзикл – «*Kaleidoscope*» («*Калейдоскоп*») (1913), отличавшийся «цветистым оригинальным юмором для мужчин» [19, p. 23]. Его сюжет достаточно своеобразен: главный герой – футболист, выйдя из ванной после душа, обнаруживает в своей комнате множество подружек своих товарищей, а также их матерей, которые только что приехали к вечернему чаю. Мюзикл был поставлен драматическим театром Йельского университета в отеле «Тафт» в Нью-Хейвене, а позднее в Йельском клубе в Нью-Йорке [19]. К сожалению, большая часть партитуры «Калейдоскопа» не сохранилась.

[©] Монд О.-Л., 2012

¹ Ричард Роджерс (Richard Rogers) (1902-1979 гг.) – американский композитор. За свою карьеру длиной в шестьдесят лет написал сорок бродвейских мюзиклов (из них двадцать шесть вместе с Лоренцом Хартом и девять – с Оскаром Хаммерстайном II), три мюзикла для Уэст-Энда (в соавторстве с Хартом), десять киномюзиклов (девять – с Хартом, один – с Хаммерстайном), два мюзикла для телевидения, один балет, одно ревю и более девяти сот песен.

² Джером Дэвид Керн (Jerome David Kern) (1885-1945 гг.) – знаменитый американский композитор, «отец» американского мюзикла. Его первая песня появилась в бродвейском шоу «*Silver Slipper*» («*Серебряный башмачок*»). Он написал музыку к 24 бродвейским шоу, прежде чем появился его первый хит «*They Didn't Believe Me*» («*Они мне не поверили*») из шоу «*The Girl from Utah*» («*Девушка из Юты*») (1914). После нескольких лет написания композиций, которые расширили европейский музыкальный «импорт», Керн объединяется с англичанином Гаем Болтоном. Позже он также работал с П. Вудхаусом, автором знаменитых рассказов «*Джигс и Вустер*». Вместе с этими двумя авторами Керн пишет совершенно новые шоу для Бродвейской сцены. Вопреки европейской традиции, они писали не о шутах и богах, а о реальных людях. Публика полюбила эти мюзиклы, и маленький театр «*Princess Theatre*», где они были поставлены, стал легендарным.

³ Джордж Гершвин (George Gershwin) (1898-1937 гг.) – известный американский композитор, написавший девятнадцать мюзиклов. Работая в творческом союзе со своим братом Ирой (Айрой) Гершвиным, ему первому удалось создать произведение для музыкального театра – «*Of Thee I Sing*» (1931), удостоенное Пулитцеровской премии.

⁴ Коул Портер был внуком одного из самых влиятельных предпринимателей штата Индиана Джеймса Омара Коула и единственным наследником его огромного состояния.

В том же отеле «Тафт» весной 1914 года был представлен новый проект – мюзикл Портера *«Paranoia, or Chester of the Yale Dramatic Association»* (*«Паранойя...»*). Автором постановки выступал Монти Вулли¹. В спектакле присутствовали персонажи с такими комическими именами, как «Маркиза Петунья» и «Дорем Фасолярема». Арчибальд Маклейш сыграл нубийского раба. А Генри Крокер-младший – кронпринца Афази. В этом шоу было много музыкальных и словесных чудачеств. Например, хор, открывающий второй акт, оказался пародией на «Послеполуденный отдых Фавна» Дебюсси.

Написание следующего мюзикла заняло больше времени. Это уже был не экспромт, а запланированная постановка, репетиции которой должны были начаться в начале 1916 года. Мюзикл под названием *«See America First»* (*«Сперва посмотри Америку»*) продюсировала сама Элизабет Марбери, имевшая за плечами не один успешный проект, а также выступавшая литературным агентом Оскара Уайльда в Америке. Премьера состоялась в Нью-Йорке весной этого же года. Сюжет заключался в том, что богатый американский сенатор, безгранично любящий свою страну и ненавидящий все иностранное, имеет дочь, которая обожает Англию и влюбляется в английского герцога. Критика была не очень благоприятной. Нарекания вызвали и неудачное исполнение главной роли певицей Дороти Бигу, и легко угадываемый прототип – «Пираты из Пензаса» Гилберта и Салливана², и навязчивое сходство отдельных музыкальных тем с «Послеполуденным отдыхом Фавна» Дебюсси. Один из критиков даже назвал эту постановку «худшей музыкальной комедией» [15, р. 54]. Мюзикл выдержал всего 15 представлений. Портер, принявший провал необыкновенно близко к сердцу, «считал себя опозоренным до конца жизни» [Ibidem, р. 58].

Целых два года он отказывался писать музыку для музыкального театра, даже для студенческих постановок. Но от судьбы не уйдешь: случайная встреча с успешным продюсером и актером Реймондом Хитчкоком на борту судна вновь заставила его обратиться к жанру мюзикла. Хитчкоку понравилась песня, которую играл в музыкальном салоне Коул, и он предложил Портеру написать партитуру к шоу *«Hitchy-Koo of 1919»* (*«Хитчи-Ку 1919»*). Хитчкок использовал в этом спектакле большое количество ярких костюмов, украшенных цветами, которые были созданы для шоу *«Ziegfeld Follies»* (*«Безумства Зигфилда»*), но оказались им не востребованными. Постановщики попросили Портера написать песню, которая дала бы возможность участникам шоу надеть их. Так родилась одна из самых известных его песен – *«An Old-Fashioned Garden»* (*«Старомодный сад»*). Премьера состоялась в Бостоне в 1919 г., потом была премьера в Нью-Йорке в том же году. Участие Портера в еще одном одноименном шоу – *«Hitchy-Koo of 1922»* (*«Хитчи-Ку 1922»*) не принесло ему ни славы, ни творческого удовлетворения [15]. Для этого мюзикла, с Раймондом Хитчкоком в главной роли, Портер написал большую часть партитуры. Однако мюзикл не имел успеха и закрылся после полутора десятков представлений в Филадельфии.

Такая же короткая жизнь была и у следующего мюзикла, в создании которого Портер принял участие. Для *«Maufair and Montmartre»* (*«Мейфер и Монмартр»*) (1922), поставленного С. Б. Кокраном, английским продюсером, Коул написал несколько песен, и среди них *«The Blue Boy Blues»* (*«Блюз мальчика в голубом»*), который многие считают одним из лучших блюзовых произведений [19]. Эта песня, вдохновленная продажей знаменитой картины Гейнсборо³ за 620 тысяч долларов, оказалась удивительно к месту в спектакле. Тем не менее шоу было вскоре закрыто.

В 1925 году Монти Вулли возглавил ассоциацию драматургов Йельского университета и предложил Коулу написать песни для ежегодного рождественского шоу, на этот раз озаглавленного *«Out of Luck»* (*«He no-везло»*). Либретто было написано Томом Кушингом. Публика приняла эту работу тепло, и последовавшие рождественские гастроли имели большой успех. Этот спектакль показывали не только на Востоке США, но и на Среднем Западе. Успех в первую очередь обеспечили режиссура Вулли и принадлежащие перу Портера три песни, исполняемые во втором акте.

История создания одного из тех мюзиклов, которые прославили композитора, – *«Paris»* (*«Париж»*) (1928) – началась с рекомендации Ирвинга Берлина⁴, посоветовавшего своему деверю (осуществлявшему постановку мюзикла для демонстрации талантов своей жены), обратиться к Портеру, жившему тогда в Париже, как композитору и либреттисту. Первая премьера состоялась в Вашингтоне, после которой последовала нью-йоркская, прошедшая осенью 1928 года. Спектакль игрался 195 раз, и песни получили высокую оценку критики. Лучшая песня мюзикла *«Let's Do It»* (*«Давайте сделаем это»*) остается и сейчас одной из самых популярных песен Портера.

Мюзиклом *«Fifty Million Frenchmen»* (*«Пятьдесят миллионов французов»*) (1929) завершился французский период творчества Портера [17]. Партитуру он писал по заказу И. Берлина для постановки в его Мюзик-Бокс

¹ Монти Вулли (Monty Woolley) (1888-1963 гг.) – американский режиссер, поставивший несколько классических спектаклей, но затем посвятивший себя музыкальному театру, где он поставил такие шоу К. Портера, как *«Fifty Million Frenchmen»* (*«Пятьдесят миллионов французов»*), *«The New Yorkers»* (*«Нью-Йоркцы»*), *«Jubilee»* (*«Юбилей»*).

² Драматург сэр Уильям Швенк Гилберт (1836-1911) и композитор сэр Артур Сеймур Салливан (1842-1900) – английские авторы, создавшие во второй половине XIX века четырнадцать оперетт.

³ Эта блюзовая композиция может служить примером типично коуловской игры слов, так как слово «блюз», собственно, и значит «голубой»; сама же картина «Мальчик в голубом» (англ. – *«The Blue Boy»*, также переводится как «Голубой мальчик») написана английским живописцем Томасом Гейнсборо в 1770 году и находится в Сан-Марино (Калифорния, США) в галерее Хантингтона.

⁴ Ирвинг Берлин (Irving Berlin) (1888-1989 гг.) – американский композитор и поэт. Он написал более 3 тысяч песен, в том числе неофициальный гимн США *«God Bless America»* (*«Боже, благослови Америку»*). Кроме того, он является автором музыки к 17 кинофильмам и 12 бродвейским мюзиклам.

театре в Нью-Йорке. Предполагалось сначала, что музыку напишет сам Берлин, однако, когда тот прочитал либретто и понял, что действие происходит во Франции, в богемной среде, он заключил, что это материал для Портера, а не для него. Мюзикл продюсировался деверем Берлина (Е. Р. Гётцем), избравшим для него сцену бостонского Лирик-Театра. Либретто написал Герберт Филдс¹, режиссировал постановку Монти Вулли. Берлин отозвался о мюзикле восторженно, так как он выполнил основную задачу, которую ставили перед ним создатели: в пору кризиса помогал зрителю хотя бы на время забыть о финансовых и политических неурядицах. Мюзикл представляет собой рассказ о богатом американце, живущем в Париже, который поспорил, что сможет, не пользуясь своими деньгами, в течение месяца завоевать сердце полюбившейся ему девушки. Деньги он начинает зарабатывать, подрабатывая магом, жиголом, гидом. Это помогает показать места, хорошо знакомые Портеру. В мюзикле ярко проявился поэтический дар композитора, изумившего всех небывалыми темпами своей работы: написание мюзикла заняло всего три месяца! При этом в интервью Портер рассказывал, что «на каждую мелодию, включенную в это шоу, приходится шесть, туда не вошедших» [15, р. 133]. Он также отметил, что когда долго работает над песней, то в конечном итоге, как правило, потом ее выбрасывает. И добавил, что написал для этого мюзикла тридцать пять песен, однако в результате вошли в него лишь те, которые он сочинил уже во время репетиционного процесса. Ему нравилось быть активным участником рождения спектакля: если режиссер говорил, что в данном месте ему надо две минуты музыки, Портер садился за рояль и выдавал необходимый отрывок. Также по просьбе режиссера он мог сходу заменить танцевальный номер на песенный. Так, например, в мюзикле появился вокальный номер «*You Don't Know Paree*» («Ты не знаешь Парижа»). В какой-то степени эту песню можно рассматривать как прощание Портера с Парижем. Он чувствовал, что центр музыкальной жизни переместился в Нью-Йорк и теперь его место там. Здесь он простился с двадцатыми и устремился в тридцатые, которые символично стартовали с мюзикла «*New Yorkers*» («Нью-Йоркцы»).

Однако этому событию предшествовала еще одна премьера – мюзикла «*Wake up and Dream*» («Проснись и мечтай») – в 1929 году. Это было скорее ревю, продюсером которого выступил Чарльз Кокран², заказавший музыку Портеру. Подготовительный период занял довольно много времени. Портер, привыкший к сотворчеству, много раз встречался с Кокраном для обсуждения будущих песен и музыкальных номеров. Он также выносил на суд Чарльза уже готовые музыкальные произведения для этой постановки, а Кокран действовал как главный редактор, поддерживая или отвергая варианты. В главных ролях выступили Джесси Метьюз и Сонни Хейл. В шоу также принимали участие Тилли Лош, великолепный танцор, который одновременно выступил в качестве одного из хореографов, и Джордж Метакса. Премьера состоялась в Бостоне весной 1929 года, где было дано 263 спектакля. Позже этот мюзикл переехал в Нью-Йорк, там состоялась вторая премьера в конце 1929 года, и прошло 136 представлений, что считалось немалым для года начала Великой депрессии. В Нью-Йорке в состав труппы был приглашен Джек Бьюкенан. Возможно, самая примечательная и красивая песня в этом мюзикле «*What Is This Thing Called Love?*» («Что это за вещь, называемая любовью?»). Ее запомнили, запели, и в 1945 году она вошла в список сорока самых любимых песен американцев. Почти во всех публикациях композитора хвалили именно за эту песню [15]. Критики были не слишком благосклонны к самой постановке, однако, несмотря на это, Коул окончательно приобрел в глазах музыкального истеблишмента статус зрелого композитора и либреттиста, пишущего для музыкального театра.

Американский период творчества стартовал, как упоминалось выше, с мюзикла «*New Yorkers*» («Нью-Йоркцы»), премьерные спектакли которого состоялись в Филадельфии, Ньюарке и на Бродвее в конце 1930 года. Либретто принадлежало перу Герберта Филдса и основывалось на сюжете Петера Арно и Рея Гётца. Идея сделать мюзикл на этом материале принадлежала Элизабет Марбери. Она же предложила и название для будущего мюзикла – «Манхэттенский парад», которое по настоянию Портера было изменено на оригинальное. Режиссером был Монти Вулли. Главные роли исполняли Хоуп Вильямс и Джимми Дюранте, а также Эдди Джексон и Лук Лейтон. Театр «Бродвей», в котором шел мюзикл, был в ту пору самым большим в Нью-Йорке и вмещал более 1 700 зрителей. Спектакль закрылся после 168 представлений. Он мог бы идти дольше, если бы не необходимость каждый раз собирать такой большой зал. Сюжет мюзикла достаточно простой. В нем рассказывается история Алисы – молодой светской женщины (ее играла Хоуп Вильямс), которая потеряла расположение светского общества, когда стало известно о ее карьере в шоу-бизнесе и разводе. Алиса заводит роман с бутлегером по имени Эл Спаниш. Это ввергает ее в жизнь, полную приключений, после которых Алиса и Эл наконец обручаются. Образы гангстеров в мюзикле получились довольно схематичными и ходульными, но они вызвали значительный комический эффект, во всяком случае в ту пору. В тридцатые годы в фильмах и в других развлекательных жанрах часто именно так представляли полицейских и грабителей, что позволяло зрителям уйти от тяжелых социальных и политических реалий. Самого Портера депрессия мало коснулась, хотя одна из песен, написанных для этого мюзикла, называется «*The Poor Rich*» («Бедные богатые»). Правда, перед нью-йоркской премьерой ее исключили из спектакля [Ibidem, р. 137].

¹ Герберт Филдс (*Herbert Fields*) (1897-1958 гг.) – американский либреттист и сценарист, выступал соавтором во многих бродвейских мюзиклах. Он писал сценарии для большинства мюзиклов Роджерса и Харта в 30-х годах, а также выступал в соавторстве со своей сестрой Дороти в таких известных мюзиклах, как «*Annie Get Your Gun*» («Анни, бери свое ружье!»), «*Something for the Boys*» («Что-то для парней»), «*Up in Central Park*» («Вверху, в центральном парке»). Он также писал сценарии к известным фильмам.

² Чарльз Кокран (*Sir Charles Blake Cochran*) (1872-1951 гг.) – английский театральный менеджер, который был известен как Ч. Б. Кокран. Спродюсировал множество успешных музыкальных ревю, мюзиклов и пьес в 1920-1930-х годах. Его часто ассоциировали с работами Ноэля Коварда.

Действующая тогда цензура, наряду с требованием убрать песню «*Бедные богатые*», обвиняла в непристойности сцену, где проститутка поет песню «*Love for Sale*» («*Любовь на продажу*»), которую постановщикам пришлось несколько видоизменить: чтобы успокоить цензоров, место действия этой сцены было перенесено в знаменитый Коттон-клуб в Гарлеме, и белую проститутку заменили девушкой с темным цветом кожи. В течение многих лет «*Любовь на продажу*» была запрещена к исполнению на американском радио. Может быть, поэтому Портер считал ее одной из лучших когда-либо написанных им песен [19]. У зрителей она действительно вызвала большой восторг. Очень популярной оказалась и песня «*Sing Sing for Sing Sing*» («*Пой, пой для Синг-синга*»)¹. Заключение, услышавшие ее по радио, слали письма и просили выслать им ноты и слова, чтобы разучить и исполнять во время воскресных футбольных матчей в качестве официального гимна тюрьмы. Эта просьба очень забавляла Портера. Он был так увлечен этим мюзиклом, что продолжал писать для него песни и после премьеры. Так, песню «*I Happen to Like New York*» («*Я, оказывается, люблю Нью-Йорк*») Портер сочинил во время поездки в Европу. Он прислал ноты Рею Гётцу, и тот включил ее в шоу через три недели после премьеры. Впрочем, Гётц вносил изменения в сюжет мюзикла и по своему почину. Портер принимал участие во всех его переделках. Именно в ответ на просьбу Портера в спектакле появилась песня «*Let's Fly Away*» («*Давай улетим*»). Отзывы о мюзикле были противоречивыми. Практически все критики уцепились за строчку из песни: «Парк-авеню – это улица, где дурные женщины выгуливают хороших собак» [14, р. 71]. Но если слова песен и подвергались нападкам, как, впрочем, и режиссура, то к музыке претензий ни у кого не было.

Ко времени премьеры мюзикла «*Gay Divorce*» («*Веселый развод*») (1932) Портер стал знаменит. Сам мюзикл, как вспоминал участвовавший в нем Фред Астер, прозвали «Шоу дня и ночи» по названию самой популярной песни, впервые в нем прозвучавшей [15]. Сначала зрители не баловали спектакль своим вниманием, но постепенно, в ходе нескольких десятилетий, популярность постановки возростала, и в настоящее время этот мюзикл считают одним из главных хитов всех времен, и он входит в десятку проектов, принёсших самый большой кассовый сбор [10]. В ходе работы над этим мюзиклом композитор сформулировал еще одно свое творческое кредо (первое – со-творчество с основными участниками создания постановки): «подгонять» музыку под вокальные возможности приглашенных на роли актеров. И ему Портер следовал с тех пор всегда. Особенно удались написанная для Астера лирическая песня «*After You, Who?*» («*После тебя кто?*») и «*Night and Day*» («*День и ночь*»). Продюсировал мюзикл Лоу Брок. Премьеры состоялись в Бостоне и Нью-Хейвене, а в Нью-Йорке он шел в театре Этель Берримор; главные роли исполняли Фред Астер и Клер Льюс, прежде выступавшая в шоу Зигфилда. Вскоре в Голливуде был поставлен и одноименный фильм. В нем сыграли Астер и Роджерс. Продюсером фильма был Пандро Берман. Увы, в фильме, поставленном по мюзиклу, использована только одна песня Портера – «*День и ночь*». Критики в основном ругали сценарий, но замахнуться на порицание песен, написанных Портером, решались очень немногие. Музыку и либретто прямо-таки превозносили [11]. Ирвинг Берлин прислал Портеру письмо, в котором поздравлял коллегу с творческой удачей [18]. Мюзикл выдержал 248 представлений только в Нью-Йорке, а затем начались гастрольные туры. В 1933 г. состоялась лондонская премьера. Один английский критик назвал мюзикл «в высшей степени совершенным фарсом» [15, р. 148]. Через много лет сам Портер не слишком высоко отзывался об этой своей работе, не отрицая, однако, что «песни все-таки удались» [Ibidem, р. 149].

Следующий год был ознаменован признанием Портера в Великобритании. Премьера мюзикла «*Nymph Errant*» («*Заблудившаяся нимфа*») (1933) состоялась в Манчестере в Опера-хаус, за которой последовала премьера в Лондоне. Хореографом мюзикла стала Агнесс де Милль². Это событие привлекло внимание лондонцев, пришли даже принц Уэльский и король Испании, гостивший в то время в Лондоне. Сам Портер незадолго до того был приглашен отобедать с принцем Уэльским, который живо интересовался предстоящей премьерой. Известно, что на приеме Портер вызвался сыграть на рояле свою музыку из мюзикла и принц с удовольствием принял это предложение [13]. Такое внимание высоких особ к постановке привело к массовому ажиотажу, и во время премьерных спектаклей манчестерской и лондонской полиции пришлось сдерживать толпы народа. Пресса тепло отзывалась о мюзикле. Один из критиков назвал тексты Портера лучшими со времен Гилберта. В Лондоне же было дано 154 спектакля. Интересно, что в США этот мюзикл так никогда и не был поставлен, несмотря на имевшие место попытки. Кинокомпания «XX-й век Фокс» собиралась экранизировать мюзикл, но и этого не произошло.

Следующая работа композитора, показанная в 1934 году публике, имела более успешную сценическую судьбу. Мюзикл «*Anything Goes*» («*Все возможно*») родился так: летом 1934 года Винтон Фридли³ предложил Коулу сюжет, в котором речь шла о крушении плавучего казино, одного из тех, которые, находясь за пределами территориальных вод США, позволяли обходить закон, запрещающий азартные игры. Вскоре композитор представил Фридли несколько сочиненных для спектакля песен. Но произошедшая реальная

¹ Синг Синг – тюрьма с максимально строгим режимом в г. Оссининг (штат Нью-Йорк, США).

² Агнесс де Милль (Agnes de Mille) (р. 1909 г.) – американская артистка балета и балетмейстер. В 1940 г. начала балетмейстерскую деятельность, для которой характерно использование национального танца (особенно американского фольклора) как основы хореографической драматургии. Оказала значительное влияние на развитие жанра мюзикла.

³ Винтон Фридли (Vinton Freedley) (1891-1969 гг.) – американский продюсер, ставший знаменитым тем, что построил театр Альвин, в котором шли мюзиклы. Наиболее известны его работы в мюзиклах Гершвина «*Lady, Be Good!*» («*Леди, будьте добры!*»), «*Tip-Toes*» («*Цыпочки*»), «*Girl Crazy*» («*Сумасшедшая девчонка*») и Портера «*Anything Goes*» («*Все возможно*»), «*Red, Hot and Blue!*» («*Красный, горячий, голубой!*»), «*Leave It to Me!*» («*Оставь это мне*») и др.

трагедия¹ потребовала от авторов изменения сюжета. Говард Линдсей, уже приглашенный в режиссеры данного шоу, взялся также написать и его либретто. Но ему требовался помощник. Таковым стал Рассел Круз². Они работали в большой спешке, причем финальная сцена была дописана в ночь перед премьерой в Бостоне. Первый акт сочинили за десять дней, второй – за тот срок, который понадобился актерам для репетиций первого. Сценография была создана Дональдом Оенслэгером, причем декорации для второго акта появились, когда уже шли последние репетиции. Название родилось не сразу и лишь благодаря нечаянной реплике кого-то из актеров во время репетиции. Многие песни дописывались по ходу репетиций, когда по сюжету вдруг обнаруживалась нехватка того или иного музыкального номера. Главная женская роль была отдана Этель Мерман³, которая сразу же подружилась с Коулом Портером. Впоследствии она пела в пяти других мюзиклах этого композитора. Нью-йоркская премьера состоялась в Элвин-театре. В этом шоу главный персонаж, Билли Крокер, влюбляется в Хоуп Харкорт, которая пробирается на корабль, отплывающий в Европу. В попытках завоевать ее сердце ему помогают Рено Суини, певец, и Мунфэйс Мартин, переодетый в священника. Шоу имело большой успех. Многие песни стали популярны даже среди тех, кто не побывал на представлении, но слышал их по радио или в клубах. Учитывая спешку, в которой готовилась постановка, Портер не имел возможности вовремя «подогнать» музыку под голоса исполнителей. Например, одна из песен, где имелись слишком высокие ноты, которые не мог взять исполнитель главной роли, Билли Гэкстон, была заменена другой песней уже после премьеры. В 1935 г. это шоу также было поставлено в Лондоне, где шло тридцать недель. Отзывы были хвалебные. Постановку хвалили, в том числе за то, что в ней высмеивается типичная для Америки «героизация» гангстеров. По этому шоу был снят одноименный фильм, также имевший успех. Летом 2011 года, приуроченная к празднованию 120-летия со дня рождения композитора, на Бродвее состоялась премьера восстановленного мюзикла «*Anything Goes*», вызвавшая большой интерес как со стороны критиков, так и зрительской аудитории.

Мюзикл «*Jubilee*» («Юбилей») (1935) был написан Портером совместно с М. Хартом⁴. К этому времени они оба считались звездами. Газета «Трибюн» назвала Портера «несомненным наследником трона Джерома Керна» [20, р. 224], а Хартом восторгались уже около десяти лет, особенно за его совместную работу с Джорджем Кауфманом, с которым он написал песни «*Once in a Lifetime*» («Однажды в жизни») и «*Merry We Roll Along*» («Весело мы катим вперед»), а также за совместную работу с Ирвингом Берлином в мюзикле «*Face the Music*» («Лицом к музыке») и шоу «*As Thousands Cheer*» («Когда тысячи веселятся»). Идея написания мюзикла родилась у Портера и Харта во время кругосветного путешествия, которое нашло отражение в сценарии [12]. Первая песня, написанная для этого мюзикла, называлась «*The Kling-Kling Bird on the Divi-Divi Tree*» («Птица клинг-клинг и дерево диви-диви»). Их Портер увидел на Ямайке. В песне эта птица рекомендует остерегаться прекрасных дам в заморских странах. Секрет удивительно веселых и легких песен заключался в большой проделанной работе: авторы мюзикла трудились в путешествии целые дни напролет [Ibidem]. Первый акт был закончен к моменту отплытия из Новой Гвинеи. На Занзибаре Портер встретился с местным султаном, тот поставил ему пластинку с его же песней «*Let's Do It*» («Давай сделаем это»), по словам султана, он часто слушал ее. Во время перехода через Южную Атлантику пришли новости о праздновании двадцатипятилетнего юбилея коронации короля Англии Георга V. Это и натолкнуло Харта и Портера на мысль назвать мюзикл «Юбилей». Харт закончил писать либретто в Кейптауне, за неделю до намеченного срока, а Портер закончил партитуру в Рио-де-Жанейро [Ibidem]. По словам одного из критиков, сюжет «Юбилея» напоминал то, что пишут студенты для своих университетских спектаклей [15, р. 201]. Слух о революции дает королевской семье из выдуманной страны возможность путешествовать инкогнито и находить удовольствие в радостях, которые прежде им были недоступны. Король подружился со знаменитой хозяйкой гостиницы, королева знакомится с актером и пловцом, напоминающим Тарзана в исполнении Джони Вайсмюллера (на сцене тот часто появляется в купальном костюме). Королевская дочь завоевывает любовь некоего актера, драматурга и композитора. В конце концов угроза революции исчезает, и члены королевской семьи возвращаются к своим обязанностям, однако уже в компании новых друзей. Автором декораций был Джо Милзинер, художником по костюмам – Ирен Шарафф, а режиссером Монти Вулли. Правда, заканчивать работу

¹ Имеется в виду пожар, случившийся 7 сентября 1934 года на американском круизном судне «Морро Кастл» неподалеку от побережья штата Нью-Джерси и приведший к множеству человеческих жертв.

² Рассел Круз (Russel Crouse) (1893-1966 гг.) – американский драматург и либреттист, известный своими работами для Бродвея в соавторстве с такими знаменитостями, как Говард Линдси, Кларенс Дей и Оскар Хаммерштайн, с которым он работал над постановкой мюзикла «*The Sound of Music*» («Звуки музыки»).

³ Этель Мерман (Ethel Merman) (1908-1984 гг.) – американская актриса и певица, одна из самых знаменитых бродвейских исполнительниц. Ее карьера началась в качестве певицы в водевилях, но, благодаря мощному меццо-сопрано, она стала ведущей исполнительницей в бродвейских мюзиклах. Мерман снялась во многих музыкальных фильмах и комедиях. Ее последней ролью стала Долли Леви в мюзикле «*Hello, Dolly!*» («Хэлло, Долли!»), который первоначально был написан специально для нее.

⁴ Мосс Харт (Moss Hart) (1904-1961 гг.) – американский драматург, сценарист, режиссер. Первый успех пришёл к Харту в 1930 г. с постановкой на Бродвее мюзикла «*Once in a Lifetime*» («Один раз в жизни»). Наиболее известная работа – «*You Can't Take It with You*» («С собой не унесёшь») (1936), принесшая Харту Пулитцеровскую премию. Харт – автор многих знаменитых мюзиклов, написанных в сотрудничестве с такими знаменитостями, как Ирвинг Берлин, Кол Портер и Ира Гершвин. Он также выступал как режиссёр ряда пьес и мюзиклов, в том числе легендарного спектакля «*My Fairy Lady*» («Моя прекрасная леди») (премия Тони за 1957 г.).

пришлось другому режиссеру – Хассарду Шорту¹. В судьбе этого проекта было много мистического: письма с угрозами постановщикам и членам труппы с требованием не показывать спектакль в Бостоне и Нью-Йорке, пожар во время бостонской премьеры, повлекший смерть матери исполнительницы главной роли (Мери Боланд) и еще двух актрис, занятых в спектакле, внезапная смерть одного из музыкантов во время представления, еще один пожар на нью-йоркской сцене, приведший к уничтожению части реквизита и костюмов. А в январе 1936 года умер Георг V, вследствие чего, как некоторые полагали, мюзикл потерял актуальность и должен был закрыться. Ходили слухи, что британское Министерство иностранных дел возражает против этого спектакля, в связи с чем Харт и Портер внесли в мюзикл изменения [15]. Мосс Харт уверял, что он не хочет быть «причиной войны» между Америкой и Англией, и выступал за его кардинальную переделку. Однако этого не произошло. После бостонской премьеры в 1935 году мюзикл переехал в нью-йоркский Империял-театр. Один из критиков утверждал, что «Юбилей» находится на перекрестке между музыкальной комедией и опереттой, совмещая достоинства обеих, «являясь помесью Гилберта и Салливана с оперой-буфф» [Ibidem, p. 224]. Кроме того, в мюзикле привлекали внимание экзотические танцы, навеянные кругосветным путешествием. В целом спектакль можно назвать успешным, потому что многие песни, написанные Портером, стали очень известными.

Бродвейский мюзикл «*Red, Hot and Blue!*» («*Красный, горячий и голубой!*») был написан в 1936 году. В это время параллельно шла работа над музыкой к фильму «Рожденный танцевать». Сценарий принадлежал перу Говарда Линдсея² и Рассела Круза. Главные роли играли Этель Мерман, Джимми Дюранте и Боб Хоуп. Продюсировал мюзикл Винтон Фридли, а ставил его Говард Линсей. Сюжет представляет собой рассказ о богатой вдове, некогда работавшей простой маникюршей, которая при поддержке своего помощника, бывшего заключенного, старается утешить некоего адвоката, потерявшего свою возлюбленную. Героиня Мерман по прозвищу «Ноготки» задумывает устроить лотерею, цель которой – найти ту, кому было отдано сердце адвоката. Одновременная работа над фильмом и мюзиклом способствовала их взаимному обогащению. Так, одна из песен, которую Портер написал для фильма, – «*Goodbye, Little Dream, Goodbye*» («*Прощай, маленькая мечта, прощай!*») – не вошла в фильм. Мерман спела ее на бостонской премьере мюзикла. Правда, ее сочли слишком мрачной и в конечном итоге также исключили из мюзикла. Однако впоследствии песня стала популярной благодаря радиоэфирам. Первая премьера мюзикла состоялась осенью 1936 года в Бостоне, затем он переехал в Нью-Хейвен, после чего вскоре последовала нью-йоркская премьера. В Бостоне отзывы о мюзикле были противоречивыми. В результате потребовалась значительная переделка спектакля, дополнительные номера, которые нужно было сочинить спешно. Портер пишет, что «мысленно придумал песню во вторник, работал над ней всю ночь и всю среду, а в четверг Этель уже исполняла эту песню в шоу в оркестрованном виде» [Ibidem, p. 192]. Эта песня называлась «*Down in the Depths*» («*Вниз в бездну*»). Ее сюжет прост и отражен в словах припева: «тот, кого я больше всего обожаю, скучает со мной». Она была навеяна трогательной ремаркой Мерман: «Со мной обедают очень милые люди. Иногда даже дважды» [Ibidem, p. 197]. В целом в партитуру этого мюзикла вошло большое количество красивых песен, которым была суждена долгая жизнь. В титульной песне, которую исполняла Мерман, озвучивается ее предпочтение относительно музыки: она должна быть красной, горячей и голубой (блюзовой).

Мюзикл «*Leave It to Me*» («*Оставь это мне*») (1938) был одним из самых любимых для Портера. Большую часть партитуры он написал, сидя на террасе на берегу океана, считая, что море стимулирует его творческий потенциал, и отмечая, что благодаря этому многие песни он написал о кораблях. Портер плохо себя чувствовал, и написание этого шоу дало ему чувство удовлетворения оттого, что он преодолел свою немощь и не стал никчемным инвалидом³. Все началось с того, что либреттисты Сэм и Белла Спевак предложили Портеру и Винтону Фридли соответствующую идею. Сперва их либретто называлось иначе. Фридли прислал супругам Спевак голую идею мюзикла, предложив обработать ее, уделяя особое внимание расположению музыкальных номеров, так, чтобы они находились в положенных местах, и те вскоре выполнили задание. Это был первый мюзикл, порученный либреттистам, и они не обманули ожиданий. Премьера состоялась в Нью-Йорке осенью 1938 года, после предварительных премьер в Нью-Хейвене и Бостоне. На Бродвее мюзикл был встречен прекрасно. На премьере присутствовало много официальных лиц, в том числе два губернатора, которых, возможно, привлекла сама история. Главную роль исполнила Мэри Мартин. Всего в Нью-Йорке состоялось 307 спектаклей этого мюзикла, после чего в 1939 году начались гастроли по штатам.

Работая над фильмом «Бродвейская мелодия», Портер рассматривал и другие предложения. Из них он выбрал партитуру к мюзиклу «*DuBarry Was a Lady*» («*Дюбарри была леди*»). Идея принадлежала Бадди Де Силва, который ухватился за сценарий, написанный Гербертом Филдсом, потому что считал, что он подойдет для того, чтобы задействовать заканчивающих играть в других спектаклях Берта Лара и Этель Мерман. Премьера мюзикла состоялась в Нью-Хейвене в конце 1939 года, затем спектакли шли в Бостоне и Филадельфии. Время действия мюзикла – тридцатые годы двадцатого века. Место действия – ночной клуб, в котором работает уборщиком главный герой – Луи Блор. Он влюблен в Мей Делей, певичку этого заведения.

¹ Хассард Шорт (*Hassard Short*) (1877-1956 гг.) – американский актер и режиссер, художник-декоратор, художник-осветитель, который более 30 лет работал в музыкальном театре как на Бродвее, так и Вест-Энде. Он привнес много инноваций в световой дизайн и впервые использовал движущуюся сцену.

² Говард Линсей (*Howard Lindsay*) (1889-1968 гг.) – американский театральный продюсер, драматург, либреттист, режиссер, актер. Известен главным образом как соавтор Р. Круза.

³ В 1937 году с К. Портером происходит несчастный случай: он падает с лошади и ломает обе ноги. Коул переносит несколько операций, но остается калекой, привязанным к инвалидному креслу. До конца жизни его мучили жестокие боли.

Он пытается опоить ухажера Мей, но по ошибке сам выпивает зелье, и ему грезится, что он король Людовик XV, Мей – его любовница Дюбарри, и что они живут в Версале. Слова песен, как обычно, написаны были самим Портером. Берт Лар, исполнитель главной роли, вспоминал, что никогда прежде ему не приходилось петь ничего более пошлого [Ibidem, p. 235]. Это особенно касается песни «*But in the Morning, No*» («*Но утром – нет*»). Эта песня в течение многих лет была запрещена для исполнения по радио. В некоторых песнях Портер удачно применял макаронические стихи¹, мешая английский с французским, а потом тщательно обучая певцов особенностям французского произношения. Особым успехом пользовался дуэт под названием «*Friendship*» («*Дружба*»). После исполнения этого дуэта публика обычно не желала отпускать со сцены Мерман и Лара. Мюзикл стал бесспорным хитом. После нью-йоркского проката последовали гастроли, затем мюзикл повезли в Англию. Английские критики встретили спектакль более холодно. Правда, главные исполнители в Англию уже не поехали. Вскоре появился и фильм, в который, однако, вошли всего три песни, сочиненные Портером для этого мюзикла.

Написанный уже во время Второй мировой войны мюзикл «*Panama Hattie*» («*Панамка Хэтти*») (1940) нельзя назвать патриотичным, хотя в нем и участвуют люди в морской форме. Место действия – город Панамасити. Коул побывал в нем незадолго до написания этой работы. Фабула его такова: Хэтти Малоуни владеет ночным клубом в зоне Панамского канала и выступает на тамошней сцене. Ник Буллет, морской офицер и жених Хэтти, собирается встретить свою приплывающую из Америки восьмилетнюю дочь Джерри. Хэтти, стремясь произвести хорошее впечатление на будущую падчерицу, покупает себе дорогое платье, но при встрече девочка высмеивает его, равно как и ее выговор. Предполагая, что теперь свадьбе не бывать, Хэтти напивается. Старания Ника заставить Джерри поладить с Хэтти в конце концов увенчиваются успехом. Джерри дает ей советы, как одеваться и как себя вести, чтобы походить на настоящую леди, – ведь предстоит вечеринка, на которой она будет представлена адмиралу. Однако Китти, дочь адмирала Рэндолафа, положившая глаз на Ника, хочет поссорить его с Хэтти. Дурные советы, которые дает Китти еще не вполне протрезвевшей девушке, приводят к тому, что адмирал велит Нику не жениться на Хэтти. Та дает зарок больше никогда не пить. Милдред Хантер, ближайшая подруга Кити, оказывается террористкой. К счастью, Хэтти удается узнать о ее коварном замысле (взорвать аппаратную Панамского канала), найти бомбу и обезвредить ее. Благодарный адмирал отменяет приказ Нику не жениться на Хэтти. Это шоу, как и мюзикл «Дюбарри», имеет в своей основе сценарий, написанный Гербертом Филдсом и Бадди де Силвой². Причем последний выступил также в качестве продюсера. Главную роль сыграла Этель Мерман. После премьеры в Бостоне критики не скупились на похвалы [Ibidem, p. 242].

Весной 1941 года Портер завершил написание мюзикла «*Let's Face It*» («*Давайте встретим это лицом к лицу*»). В написании партитуры приняла участие Сильвия Файнкей, жена актера Денни Кея. Совместно с Максом Либманом она сочинила две песни, которые имели успех. Этот мюзикл называли удивительно веселым. Первые репетиции начались осенью того же года. Хореографом выступил Нельсон Барклифт. Премьера состоялась в Бостоне, спектакль получил хвалебные отзывы, благодаря чему вскоре состоялась и нью-йоркская премьера в театре Империял. Действие происходит в вымышленном лагере Кемп-Рузвельт на острове Лонг-Айленд. В этом мюзикле впервые появляется солдатская тема, которая будет присутствовать и в других работах Портера, написанных им в военные годы. Одна из песен так и называлась – «*Jerry, My Soldier Boy*» («*Джерри, мой солдатик*»). Титульный номер представляет собой песню, в которой восемь солдат рассказывают, что подарили им девушки. Одному – стихи Китса³, другому – лоскуток крепдешина, кому – много смеха, а кому – сына. В этом мюзикле были собраны прекрасные песни самого разного жанра. Английская премьера состоялась на лондонском ипподроме осенью 1942 года. Следует отметить, что, как это уже неоднократно случалось, песни Портера получили больше похвал, чем сюжет.

Премьера следующего мюзикла – «*Something for the Boys*» («*Кое-что для парней*») – состоялась в Бостоне в 1942 году. Его создателями стали такие опытные и талантливые каждый в своей сфере деятельности люди, как Дороти Филдс⁴, Майкл Тодд⁵ и Винтон Фридли. Бостонские критики приняли спектакль восторженно, особенно музыку. Портера хвалили за техническое мастерство, которое нашло отражение в разнообразии веселых мелодий, гармонии и оркестровке. Нью-йоркская премьера также прошла с большим успехом. Кинокомпания «XX-й век Фокс» немедленно купила права на съемку фильма, в котором планировалось участие Бетти Гейбл. Главную роль опять исполнила Этель Мерман, вернувшаяся на сцену после рождения ребенка. Любопытно, что она ознакомилась со своей ролью только за две недели до премьеры. Мерман объяснила это тем, что ей не было нужды *учить* песни, она только пробежала текст пару раз, и он оставался у нее в голове [16]. В мюзикле

¹ Макаронические стихи – род шуточных стихов, где эффект комизма достигается смешением слов и форм из различных языков.

² Бадди де Силва (*Buddy G. DeSylva*) (1895-1950 гг.) – американский композитор, звукорежиссер, основатель звукозаписывающей фирмы «Капитал Рекордз». Считается одним из лучших композиторов-песенников эпохи *Tin Pan Alley*.

³ Джон Китс (*John Keats*) (1795-1821 гг.) – третий (наряду с Байроном и Шелли) великий поэт младшего поколения английских романтиков.

⁴ Дороти Филдс (*Dorothy Fields*) (1905-1974 гг.) – американская поэтесса и либреттист. Она написала более 400 песен для бродвейских мюзиклов и фильмов. В 1950 г. ее мюзикл «*Redhead*» («*Рыжая*») выиграл пять наград Тони, включая номинацию «Лучший мюзикл».

⁵ Майкл Тодд (*Michael Todd*) (1909-1958 гг.) – американский кино- и театральный продюсер, наиболее известный по фильму «Вокруг света за восемьдесят дней». Много работал с К. Портером в музыкальном театре.

рассказывается о случае из жизни королевы бурлеска, уличного торговца и работницы оборонного завода, которые получают в наследство ранчо в Техасе, расположенное рядом с базой ВВС. Они превращают ранчо в жилище для жен обслуживающего персонала, но офицер базы считает, что эта троица открыла бордель, и пытается их застрелить. Спасаться удастся при помощи радиопередатчика, вставленного в дупло зуба вместо пломбы. Несмотря на такой нелепый сюжет, а может и благодаря тому, что его явная глупость понравилась уставшей от войны публике, Этель Мерман считала мюзикл лучшей работой Портера из тех, в которых она принимала участие. Шоу выдержало 422 представления, что действительно стало своеобразным рекордом для мюзиклов Коула. В одной из песен перечисляется список знаменитостей, рождённых в Техасе, – «*See That You're Born in Texas*» («*Постарайся родиться в Техасе*»). В своей автобиографии Мерман пишет о том, что зачастую просила у Портера написать новую песню, когда чувствовала, что зал недостаточно хорошо реагирует на то, что она исполняет. Она также рассказала, каким образом Коул сочинял песни для нее в этом и других шоу: он изучал ее голос, определял, какие ноты у нее звучат лучше всего, а потом следил, чтобы ключевые слова совпадали с одной из этих нот. Это помогло ей петь лучше и достигать максимального успеха [Ibidem, p. 82]. Мюзикл «*Постарайся родиться в Техасе*» стал последней совместной работой Портера и Мерман, которую уже к концу проката заменила Джоана Блонделл.

Свой следующий мюзикл – *Mexican Hayride* («*Мексиканский хейрайд*»)¹ (1943) – Портер также создавал в сотрудничестве с Тоддом, которого Портер считал своим гуру. Либретто было написано Гербертом и Дороти Филд, а постановку осуществил Хассард Шорт. Главные роли сыграли Бобби Кларк и Джун Хавок. Первоначально этот мюзикл писался для Виктора Мура и Билли Гекстон, но их не удалось ангажировать, поэтому либретто было переработано с тем, чтобы больше подходить для комического таланта Кларка, обычно выступавшего в эксцентричных очках и с огромной сигарой. Бостонская премьера состоялась в 1943 году, нью-йоркская – в начале 1944 года в театре Уинтер-гарден. На спектакль заранее было распродано огромное количество билетов. Несмотря на большие ожидания, подогретые массовой предсобытийной рекламой, отзывы как зрителей, так и представителей прессы были неоднозначными. В качестве безусловной победы отмечалась песня-плач любовника, разлученного со своей возлюбленной, – «*Sing to Me, Guitar*» («*Пой мне, гитара*»).

Мюзикл «*Around the World in Eighty Days*» («*Вокруг света за восемьдесят дней*») (1946) родился благодаря адаптации романа Ж. Верна, сделанной Орсон Уэллс. Костюмы и сценография были выполнены с учетом иллюстраций первого издания этого романа. Вес декораций составлял 48 тонн, плюс огромный механический слон. Это шоу, насчитывавшее два акта с сорока сценами, вышло «чересчур грандиозным» [15, p. 298]. За постановку танцев отвечал Нельсон Барклифт. Один из критиков писал, что термин «перечисление» больше подходит для его рецензии, чем «критическая статья» [Ibidem, p. 299]. Премьерные спектакли в Бостоне и Нью-Йорке состоялись в 1946 году. Для Коула Портера этот мюзикл оказался в корне отличающимся от всего, что он делал прежде. Композитор называл его «драмой с музыкой», а свою партитуру к нему оценивал очень высоко [Ibidem, p. 300]. Однако о музыке Портера пресса отзывалась холодно, и в настоящее время песни из этого шоу, показанного всего 75 раз, забыты.

Ко времени написания самого знаменитого своего мюзикла «*Kiss Me Kate*» («*Поцелуй меня, Кэт*») (1948) Портер получил большую известность как автор песен, но у профессионалов его репутация композитора музыкального театра хромала. В середине сороковых отзывы на его мюзиклы были преимущественно неблагоприятными. Идея написания нового произведения для музыкального театра принадлежала Белле Спек², создавшей либретто по пьесе Шекспира «Укрощение строптивой». Портер не без колебаний согласился написать музыку. Начало работы оказалось трудным из-за ссор Портера и Спек. Белла считала, что предстоящая работа не должна быть выполнена в жанре бродвейского шоу и вообще не должна преследовать цель стать коммерческим проектом. Она считала, что пьеса Шекспира открывает большие возможности для написания к ней музыки, и только. Спек не хотела превращать сочинение классика в типичный мюзикл и вместе с тем стремилась осовременить шекспировский сюжет, включив в него личную историю двух людей, ставящих этот спектакль, – ей представлялась некая «пьеса внутри пьесы» [21, p. 138]. Видение Портера отличалось: он настоял, чтобы Белла написала биографии не двух актеров, а всех четырех персонажей, которых они ввели в либретто, – Лили и Фреда, Билла и Луи. Спек стремилась писать либретто так, чтобы дать подходящий материал для исполнения звезде оперы Ярмиле Новатной, которую планировалось пригласить на главную роль. В пьесе она должна была изображать австрийку, чтобы обыграть ее чешский акцент. Коул также хорошо был знаком с этой певицей и сочинил непростые в исполнительском плане арии. Однако Новатна не смогла участвовать в спектакле по семейным обстоятельствам. В результате была приглашена Патриция Морисон, которой, чтобы сыграть эту роль, пришлось длительное время брать дополнительные уроки вокала. В качестве хореографа выступила Ханиа Холм. Сэм Спек, муж Беллы, предложил ввести в сюжет гангстеров, и Портер его поддержал. Надо сказать, что во время работы над партитурой Портер получал много советов и предложений от членов постановочной группы: одни советовали добавить песню, другие – убрать, по их мнению, лишнюю. Но все мучения, связанные

¹ Хейрайд – это обычай (возникший в Канзасе) ездить в открытом грузовике, вагоне или санях, которые оформлены с сеном или соломой и фермерскими предметами труда и быта. В наше время это, как правило, организованные на коммерческой основе гулянья, которые происходят в ночное время.

² Белла Спек (Bella Spewack) (1899-1990 гг.) – актриса, сценарист, либреттист. Вместе с мужем создала многие бродвейские хиты. Прославились мюзиклом «*Kiss Me, Kate*» («*Поцелуй меня, Кэт!*»).

с бесконечной переделкой музыкального и песенного материала, привели к блистательному результату. Когда Белла Спеквак закончила работу над либретто в 1948 г. и прислала его Портеру, который находился в ту пору в Голливуде, тот был очень доволен, сказав, что это лучшее либретто мюзикла, которое он когда-либо читал [14, р. 110]. Портер присутствовал на многих репетициях, и когда ему что-то не нравилось, свистел в свисток, чтобы внести свои коррективы. Он также часто кричал, что не слышит слов, требуя от певцов лучшей дикции [14]. Премьера состоялась в Филадельфии в конце 1948 года, нью-йоркская – в театре Нью-Сенчере на седьмой авеню, и спектакли шли там два года, после чего мюзикл переехал в Шубертовский театр. Критика, окрестившая этот мюзикл «самым большим хитом» Портера, была в восторге [Ibidem, р. 173]. Хвалили также хореографию. Отзывы в адрес либретто оказались менее благоприятными. В 1949 году была сделана аудиозапись мюзикла с оригинальной труппой. Впоследствии мюзикл неоднократно возобновлялся как в Америке, так и в Англии.

После шумного успеха Коул с радостью принял участие в работе над мюзиклом «*Out of This World*» («*Прочь из этого мира*»), который, по замыслу автора сценария (С. Н. Берман), представлял собой версию легенды об Амфитрионе¹. Сюжет был таков: Юпитер, верховный бог, решает завести интрижку со смертной американкой по имени Хелен и просит Меркурия, своего сына, привести ее в афинскую гостиницу, где Юпитер, приняв облик мужа Хелен, с ней переспит. Между тем его жена Юнона стремится отомстить своему неверному мужу, но Хелен решает все проблемы, когда распознает уловку Юпитера и остается со своим смертным мужем, отклонив предложенное олимпийским богом бессмертие. Юпитера сыграл Джордж Гейнц, сын давней знакомой Портера леди Абди. Исполнительницей роли Юноны стала Шарлотта Гринвуд. Продюсерами спектакля выступали Сейнт Суббер и Лемюэль Эйерс. Режиссером мюзикла выступила Агнес де Милль, первая женщина, которой была доверена постановка бродвейского мюзикла. Хореографией занималась Хания Холм. Энтузиазм Портера при создании этого произведения очень быстро иссяк – сказались эмоциональные проблемы личного характера. Возможно также, что его инстинкт человека шоу-бизнеса подсказывал грядущий провал проекта. Филадельфийская премьера состоялась осенью 1950 года, и множественные недочеты стали очевидны всем. Можно сказать, что, кроме удачного исполнения Шарлоттой Гринвуд песни под названием «*Nobody's Chasing Me*» («*Никто за мной не охотится*»), похвастаться постановке было нечем. Критикам не понравились поставленные хореографом «языческие» танцы. Цензуре подверглись также некоторые песни. Исправить положение дел взялись Джордж Эбботт и Ф. Хью Герберт в качестве новых постановщика и автора либретто. Они согласились внести все изменения, о которых их просили. В том числе исключили случаи непочтительного употребления слова «бог». Эбботт также удалил одну из лучших песен Портера, написанных для этой постановки, – «*From This Moment on*» («*Начиная с этого момента*»), хотя позднее она была использована в фильме «Кэт» и стала хитом. Герберт и Эбботт внесли значительные изменения в мюзикл; это коснулось также и декораций. Нью-йоркская премьера состоялась в конце декабря 1950 года в театре Нью-Сенчури. Заранее было продано билетов на полмиллиона долларов. В числе *vip*-персон присутствовали герцог и герцогиня Виндзорские. Критики приняли новую постановку в штыки, в частности, они осуждали излишнюю сексуальность, эротизм и мужскую наготу. Однако публика приняла мюзикл тепло. Ноты песен этого мюзикла распродавались очень хорошо. Одна из лучших песен шоу – «*Use Your Imagination*» («*Используй свое воображение*») – представляла мудрого, счастливого человека, так непохожего на самого Коула, которого в это время одолевала сильная депрессия.

Мюзикл «*Can-Can*» («*Канкан*») (1953) появился в то время, когда на Бродвее шли произведения, ставшие классикой этого жанра. «*Канкан*» был написан Коулом на склоне лет, когда он боролся не только с плохим здоровьем, но и с пуританизмом. Последнему в немалой степени и посвящен данный мюзикл. Замысел принадлежал продюсеру по имени Сай Фойер. Действие должно было происходить в девяностые годы девятнадцатого века в атмосфере, известной по полотнам Тулуз-Лотрека. Фойер и его партнер Эрнест Мартин сочли Коула Портера композитором, наиболее подходящим для реализации их планов. Предполагалось также, что либретто напишет Эйб Берроуз², с которым продюсеры работали над предыдущим их мюзиклом «*Guys and Dolls*» («*Парни и куколки*»), причем сделает это в юмористическом ключе. Однако Портер запротестовал. Он заявил, что никакие либретто ему не нужны, что он может работать и без них. Однако Берроуз все-таки написал либретто, а также поставил сам спектакль. Танцы ставил хореограф Майкл Кидд. При работе выяснилось, что обитатели якобы беззаботного Монмартра в прежние времена встречались с суровой цензурой, которую приходилось преодолевать. Поэтому первоначальный замысел поставить в центре повествования известную модель Лотрека, некую Ла Гулу, был отменен, и вместо нее главным героем стал танец канкан. Кроме того, Коулу было предложено также написать песни на стихи, в которых вообще не упоминалось бы о Париже. Однако это желание было осуществлено не до конца. Прежде песни писались быстро и не всегда напрямую вытекали из либретто. Портер это изменил. Практически все песни этого мюзикла были продолжением повествования. Они вытекали из сюжета непосредственно и естественно. Энтузиазм композитора был столь велик, что он написал на десять песен больше, чем требовалось. Для того чтобы придать песням «парижское» звучание, он часто пользовался минорным ключом, что придавало музыке оттенок грусти

¹ Основой для которой послужила пьеса Жана Жироду.

² Эйб Берроуз (Abe Berrows) (1910-1985 гг.) – американский драматург, режиссер, радиоведущий. Став бродвейским режиссером, написал сценарии к таким успешным шоу, как «*Guys and Dolls*» («*Парни и куколки*»), «*How to Succeed in Business Without Really Trying*» («*Как преуспеть в бизнесе, особенно не стараясь*»).

и страстности. Главным героем стал судья с пуританскими взглядами, который стремится запретить городские танцевальные залы. Но затем он влюбляется, и всё меняется. При подборе артистов Портер прослушивал их и учитывал свойства их голосов. В частности, ему понравился низкий голос Лило (урожденной баронессы Лизелотты Вайль, в замужестве маркизы де Ла Пассардьер, исполнительницы главной роли). Она никогда не брала уроков пения, но Коул предпочел естественный голос сладкоголосым сопрано. Песню «*I Love Paris*» («*Я люблю Париж*») он написал специально для Лило [15, р. 335]. Премьера мюзикла состоялась в Филадельфии, где спектакль шел шесть недель. Вскоре последовала нью-йоркская премьера. Танцы были настолько великолепны, что известная певица и танцовщица Гвен Вердон, которая в данном мюзикле выступала в амплуа инженю, сорвала больше аплодисментов, чем Лило. Неумолимая критика была не в восторге от партитуры Портера, считая, что он не достиг в этой работе «пика своих возможностей» [Ibidem, р. 348]. Однако Ирвинг Берлин прислал Портеру записку, в которой поддержал и поощрил его. Кроме того, несмотря на не слишком теплый прием у критики, шоу пользовалось любовью публики. Оно выдержало 892 представления. При всем при этом, по отзывам друзей Портера, он сам был не слишком доволен результатом [Ibidem, р. 356].

Основой для последнего мюзикла, в создании которого принял участие композитор, послужило либретто Кауфмана и его жены Леуин Макграт. Он назывался «*Silk Stockings*» («*Шелковые чулки*»). Партитура была написана Коулом в 1954 году. Репетиции начались осенью того же года. Портер считал либретто очень удачным и остался доволен своей работой – музыкой и стихами песен. Однако во время постановочного процесса он писал в одном из писем, что спектакль получается медленный, мрачный и большинство номеров поставлены неудачно [14, р. 217]. В этом мюзикле приняли участие Дон Амиче и Хильдегарда Кнеф, которая играла роль Греты Гарбо в музыкальной версии фильма «*Ninotchka*» («*Ниночка*») (в Америке она выступала под псевдонимом Нефф). Свою известность Кнеф получила в снятых после Второй мировой войны немецких фильмах. В одном из них она сыграла роль пуритански настроенного советского посла, направленного в Париж для того, чтобы призвать к порядку трех комиссаров, поддавшихся соблазнам этого города любви. Затем, как следовало ожидать, любовь преобразила ее чувства, и она нашла удовольствие в капиталистическом образе жизни. В основных чертах этот сюжет повторяет основную линию мюзикла «*Канкан*», и главным его лейтмотивом является осуждение пуританства. Когда состоялась премьера в Филадельфии, большинство отзывов были очень благоприятными. Спектакли шли в Филадельфии три недели. Затем состоялась бостонская премьера, и шоу шло там еще четыре недели. Если взглянуть на партитуру непредвзятым глазом, она может показаться достаточно вялой за исключением некоторых номеров. Самому Портеру больше всего нравилась исполненная Кнеф песня, озаглавленная «*Without Love*» («*Без любви*»). Критики в обоих городах высказывали опасения по поводу второго акта, который был очевидно «сырым». Хотя король музыкальных рецензий того времени Ноэль Коуард счел мюзикл готовым для Нью-Йорка и рекомендовал Кауфманам ничего не менять. Были и другие предложения – изменить музыку. Но ни Портер, ни Кауфманы ничего менять не хотели. Многие помощники пытались улучшить сюжет и диалоги, все понимали, что следует что-то изменить и в более крупных масштабах, так что на всякий случай мюзикл переехал в Детройт, чтобы там по ходу дела внести в него минимальные исправления. Коул тоже приехал в Детройт. Предложение переделать песни взбесило Портера, и он заявил, что его лучшие номера недооценивают [15, р. 364]. Кауфманы также выдержали жестокий прессинг, но отказались удаляться от оригинальной концепции, заявив, что от нее и так ничего не осталось [15]. Теперь, по их мнению, она превратилась в банальное клише. В результате либреттисты были уволены. Их место занял Эйб Бурроуз. Но противоречия с продюсером спектакля Эрнестом Мартином и сопродюсером и режиссером Саем Фоером были непреодолимы. Мартин заявил Портеру, что ему требуется песня «*Siberia*» («*Сибирь*»), чтобы показать, насколько плоха жизнь в этой части России. Портер сперва отказался писать подобную песню, потому что не был знаком с политической ситуацией и особенностями жизни в Сибири, но потом согласился. Есть свидетельства того, что Портер долго трудился над «Сибирью». Ивонна Адаир, которую выбрали на роль инженю, болела почти весь репетиционный период. Ее дублерше Шерри О'Нил, таким образом, в свою очередь пришлось подыскивать очередную дублершу, которой стала хористка Гретхен Вилер. За двенадцать дней до нью-йоркской премьеры выяснилось, что Адаир так и не сможет играть, а О'Нил пропала, и ее не удалось найти. От замены не ждали ничего хорошего, но Вилер сорвала такие аплодисменты, что ей завидовали даже Амиче и Кнеф. Номер, который принес Гретхен Вилер славу, а возможно, и спас все шоу, назывался «*Stereophonic Sound*» («*Стереофонический звук*»). Самым романтичным номером оказалась песня «*Paris Loves Lovers*» («*Париж любит любовников*»). В 1956 году по этому мюзиклу был поставлен фильм. Во время съемок у создателей появились большие проблемы, связанные с песней «*All of You*» («*Вся ты*»), в особенности в связи с ассоциациями, которые будили такие выражения, как «путешествие по тебе» и «твой юг». Песню «Стереофонический звук» создатели фильма назвали «неприемлемо вульгарной» [14, р. 235]. В особенности такие слова из нее, как «хоть ее губы алы, ее задница имеет пять футов ширины» [Ibidem]. В конце концов мюзикл все-таки попал в Нью-Йорк, но за пять дней до премьеры Коул уехал в Швейцарию. Поездка была намечена давно, просто он не мог предположить, что репетиции мюзикла займут четырнадцать недель вместо обычных четырех или пяти. Между тем премьера имела огромный успех. Газеты пестрели восторженными отзывами, утверждая, что Эйб Бурроуз создал театральный шедевр [Ibidem].

Итак, выше читатель мог ознакомиться скорее с перечислением, чем описанием многочисленных работ известного американского композитора и либреттиста Коула Портера. О самом Коуле, его жизни, историях, связанных с созданием той или иной знаменитой песни, звучавшей в голливудских фильмах того времени, написаны книги, сняты фильмы, один из которых был выпущен еще при жизни композитора. Информация же о его

многочисленных мюзиклах сохранилась в отрывочном виде, лишь малая часть из этих работ в виде аудио- и видеозаписи можно найти в свободном доступе. В творчестве композитора нельзя разделить его музыку на просто песни, песни для кино и песни для мюзиклов. Тем не менее ниже мы попытаемся дать оценку его достижениям в области музыкального театра с позиции сегодняшнего дня. Начнем с того, как Портер сам определял свое отношение к этому виду искусства в одном из интервью, состоявшихся в 1936 году: «...мюзикл... выполняет роль развлечения для большей части публики, которая приходит в театр, чтобы повеселиться» [19, p. 115].

Коул Портер, создавший за свою жизнь больше мюзиклов, чем многие из самых «плодовитых» его коллег по этому цеху, тем не менее останется в памяти как автор мелодий, ставших основой для джазовых импровизаций. Три его самых известных мюзикла – «*Поцелуй меня, Кэт*», «*Все возможно*» и «*Веселый развод*» – неоднократно возвращались на подмостки американских театров, радуя зрителей узнаваемыми мелодиями и давно полюбившимися песнями. Другие его работы по разным причинам не были столь удачными и не внесли какого-либо существенного вклада в развитие музыкального театра как такового. Сам Портер считал, что его музыкальные номера недооценивают, а также находил этому объяснение в «слабых» звеньях этих произведений: сценарии или режиссуре [15]. Объяснение этому факту, как нам представляется, следует искать не в следствии, а в причине. Период, когда создавал свои произведения композитор в полном соответствии с идеалами классической музыкальной комедии, был временем активной трансформации мюзикла как «легкого жанра» в «драматический мюзикл» [5]. В 30-е годы XX-го столетия зрители уже познакомились с такими работами, как мюзикл Дж. Гершвина «*Strike up the Band*» («*Пусть гремит оркестр*») (1927, 1930) и Д. Керна «*Show Boat*» («*Плавучий театр*») (1927). В своем произведении Гершвин продемонстрировал высочайший уровень взаимопроникновения музыки и действия, а также беспрецедентное умение с помощью музыки подчеркивать детали, характеризующие героев, едкие намеки, содержащиеся в текстах. Появление лейтмотива каждого персонажа отчетливо проявилось в партитуре именно этого мюзикла [1; 2]. А «*Плавучий театр*», по сути, произвел переворот в истории музыкального театра, ознаменовав рождение такой его разновидности, как музыкальная драма, пришедшей на смену оперетте и музыкальной комедии [3]. Особенностью музыкальной драмы, отличающей ее от всех предыдущих мюзиклов, написанных американскими композиторами конца XIX – начала XX в., были арии, которые теперь осознанно вписывались в сюжет и становились повествовательным элементом, раскрывая перед зрителем эмоции и переживания персонажей. В «*Плавучем театре*» был еще один очень важный новаторский момент, связанный с историей, положенной в основу сюжета. В ней, как в зеркале, отразились те проблемы, которые волновали общество: проблемы межрасовых отношений, в том числе смешанных браков, чистой и верной любви, предательства, человеческой жестокости, тяжелой жизни черных рабов. С точностью хирурга Керн «имплантировал» песню в драматическое действие мюзикла, что было нехарактерным для музыкального театра того времени. Интуитивно почувствовав возможность использования жанра мюзикла для отражения состояния общества и настроения различных его слоев, Керн доказал состоятельность этой идеи [Там же].

В 40-х годах мюзиклы «*Дама в темноте*» («*Lady in the Dark*») (1941) К. Вайля¹, «*Покупка Луизианы*» («*Louisiana Purchase*») (1940) и «*Энни, берись за ружье*» («*Annie Get Your Gun*») (1946) И. Берлина, «*Оклахома!*» («*Oklahoma!*») (1943) Р. Роджерса и О. Хаммерштайна II², «*В городе*» («*On the Town*») (1944) Л. Бернштайна³ являлись собой лучшие образцы осознанного импульса их создателей по переводу мюзикл из статуса развлекательного в разряд драматического театрального действия. Кроме превалирования драмы над комедией, в вышеперечисленных работах музыка и танец стали повествовательными элементами, появились лейтмотивы, характеризующие каждого главного героя, а в ариях, соединенных единой сюжетной линией, герои стали рассказывать историю, являющуюся составляющей сюжетной линии. Из этого вытекали соответствующие последствия и в плане либретто, и композиции, и сценографии. Это стало мейнстримом тогдашнего музыкального театра, важным шагом на пути его дальнейшего развития и формирования. Благодаря работам замечательных композиторов Курта Вейля, Леонарда Бернштейна, Ричарда Роджерса музыкальная драма «победила» музыкальную комедию [4; 7; 8].

К сожалению, Портер осознал это лишь в конце 40-х, а именно в мюзикле «*Вокруг света за восемьдесят дней*» он пытался соединить «драму с музыкой» [15, p. 299]. Работая над своими последними двумя постановками, в мюзикле «*Канкан*» (1953) Портер впервые сделал песню продолжением повествования, отказавшись от свойственного ему дивертисментного характера размещения песенных и танцевальных номеров в шоу. В мюзикле «*Шелковые чулочки*» (1954) композитор развил этот принцип.

Несмотря на то, что 30-40-е годы были тяжелыми (Великая депрессия, военные годы, послевоенные годы) и публике требовалось что-то веселое и беззаботное, чтобы отвлечься, именно этот период стал переходным от музыкальной комедии к следующему периоду – музыкальной драме Золотого века, отправной точкой которого принято считать мюзикл «*Оклахома!*» (1943) Р. Роджерса и О. Хаммерштайна II [21].

¹ Курт Юлиан Вейль (Kurt Julian Weill) (1900-1952 гг.), немецкий композитор, автор «*The Threepenny Opera*» («*Трехгрошовая опера*»), эмигрировал в США в 1935 году, где много работал для музыкального театра. Автор музыки 10 мюзиклов.

² Оскар Хаммерштайн II (Оскар Хаммерштайн Младший, англ. Oscar Hammerstein II) - американский писатель, продюсер, автор либретто множества знаменитых мюзиклов, работавший с Ричардом Роджерсом, Джорджем Гершвином, Леонардом Бернштайном, Джеромом Керном.

³ Леонард Бернштейн (Leonard Bernstein) (1918-1980 гг.) – американский композитор, дирижер и пианист; известны шесть его работ для музыкального театра, среди которых самой популярной стал мюзикл «*West Side Story*» («*Вестсайдская история*») (1957).

Переход от забавных, водеvilных сюжетов к драматическому мюзиклу определялся сознательной необходимостью использования качественных либретто, основанных на сюжетах, как нельзя более приближенных к актуальным проблемам жизни общества того времени: межрасовые отношения, политика двойных стандартов по отношению к бедным и богатым и т.п. («*Ragtime*», «*Miss Saigon*», «*South Pacific*», «*The King and I*» и др.). Мюзикл стал отражать современные ему социальные проблемы общества. Это обеспечивалось заложенными в постановках определенными системами ценностей [6]. Они включали в себя веру в Бога, гендерные отношения, представления о красоте, моде, а также об отношении к власти, семье и обществу, какой-то возникшей конкретной ситуации (например, война, катастрофа) или складывающейся тенденции. Система ценностей, которую выдвигает мюзикл, как правило, является желательной для аудитории [9]. Вследствие того, что музыкальный театр зачастую отражает ценности, преобладающие в большей части общества, то, как она хочет (или хотела) сама себя видеть, часто отражено в характерах персонажей.

Будучи человеком высокоодаренным, Коул Портер, работая для музыкального театра, выступал в двух качествах – композитора и либреттиста. Портер так же, как и И. Берлин, А. Гершвин¹, О. Хаммерштайн, Л. Харт², создавал в своих либретто впечатляющие портреты героев романтических любовных историй. Однако любовная лирика вышеперечисленных либреттистов различалась по подходу. Если Айра Гершвин в своих текстах концентрировался на моменте зарождения чувства, первых проявлениях влюбленности, то в текстах Харта преобладали мотивы горькой сладости неслучившейся любви или любви как болезни. Берлин и Хаммерштайн воспевали любовь как чувство, движущее миром. Портер, ратующий за гомосексуализм и борющийся с пуританством, свое кредо по поводу «романтических отношений» определил в песне «*Let's Do It*» («*Давай сделаем это*») из мюзикла «*Париж*». Нередко тексты его песен были чересчур откровенными и даже вульгарными, что заставляло цензоров требовать их переработки. Но, с другой стороны, именно такие тексты песен многих и привлекали. В них было что-то запрещенное, а оттого сладкое. В целом его либретто оставляли в стороне те социальные проблемы, которые волновали общество, т.е. не отражали сложившуюся тогда систему социальных ценностей.

Анализируя партитуры Коула Портера в этом виде музыкально-драматического искусства, можно отметить, что с самого начала композитор выказывал большую предрасположенность к контрапункту мажорных и минорных тональностей. Его композиции отличались большим количеством повторений: одна из частей песен (куплет, припев, фраза и т.д.) могли несколько раз прозвучать на протяжении ее исполнения. Это, конечно, в том числе способствовало тому, что мелодии легко запоминались и воспроизводились. Портер неизменно пользовался куплетно-припевным построением своих арий, в которых куплет заключал проблему, решаемую героем, а припев – отражал переживания и отношение к ней действующего лица. Работая над музыкой для постановок мюзиклов, Портер любил использовать экзотические латинские ритмы и ритмы в духе беджинов.

Огромное песенное наследие для кино и театра, ставшее частью американской национальной музыкальной культуры, ставит Коула Портера в один ряд с такими выдающимися композиторами, творившими для музыкального театра, как Джером Керн, Джордж Гершвин, Леонард Бернштейн, Ирвинг Берлин, Курт Вейль, Ричард Роджерс и др.

Список литературы

1. Мوند О.-Л. Гершвин и современный мюзикл. Часть I [Электронный ресурс] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. 2009. № 3. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-3-2009.htm>
2. Мوند О.-Л. Гершвин и современный мюзикл. Часть II [Электронный ресурс] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. 2009. № 4. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-4-2009.htm>
3. Мوند О.-Л. Джером Керн – отец американского мюзикла // Музыкаведение. М.: Научтехлитиздат, 2011. № 4. С. 16-21.
4. Мوند О.-Л. Ирвинг Берлин: популярная песня и мюзикл // Музыка и время. 2011. № 6. С. 30-34.
5. Мوند О.-Л. Музыкальный театр: жанры и вокальные стили // Social Science. Общественные науки: всероссийский научный журнал. М.: МИИ «Наука», 2010. № 6. С. 95-101.
6. Мوند О.-Л. Отражение «социального идеала» в разных жанрах музыкального театра // Психология социального взаимодействия в изменяющемся мире: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Саратов: ИЦ «Наука», 2010. Ч. II. С. 64-71.
7. Мوند О.-Л. Работы Леонарда Бернштейна для музыкального театра: от музыкальной комедии к «драматическому мюзиклу» [Электронный ресурс] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. 2010. № 4. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-4-2010.htm>
8. Мوند О.-Л. Роль Курта Вейля в развитии музыкального театра: «американская опера» или «концептуальный мюзикл»? [Электронный ресурс] // Педагогика искусства: электронный научный журнал. 2011. № 1. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-1-2011.htm>
9. Мوند О.-Л. Система ценностей как основа социального идеала общества в мюзикле и его идентификация зрительской аудиторией // Система ценностей современного общества: сб. материалов XIV Международной научно-практической конференции. Новосибирск: ЦРНС, 2010. С. 78-82.

¹ Ира Гершвин (Айра Гершвин, англ. – *Ira Gershwin*) (1896-1983 гг.) – американский поэт-песенник, сотрудничавший со своим младшим братом Джорджем Гершвином. Стихотворные тексты Иры к мюзиклу 1931 г. «*Of Thee I Sing*» получили литературную премию, впервые присужденную за музыкальную комедию.

² Лоренс Харт (*Lorenz Hart*) (1895-1943 гг.) – американский поэт-либреттист, писал песни совместно с композитором Ричардом Роджерсом. Соавторы писали много и легко, создавая по несколько шоу за сезон. В конце двадцатых – начале тридцатых годов они стали ведущими бродвейскими авторами.

10. Block G. The Broadway Musicals from «Show Boat» to Sondheim. N. Y. - Oxford, 1987.
11. Furia Ph. Poets of the Tin Pan Alley: a History of American's Great Lyricists. N. Y., 1990. 226 p.
12. Howard J. Travels with Cole Porter. N. Y.: Harry N. Abrams, Inc., 1991.
13. Hubler R. G. The Cole Porter Story. Cleveland, OH: World, 1965.
14. Kimball R. Cole. N. Y.: Holt, Rinehart & Winston, 1971.
15. McBrein W. Cole Porter: a Biography. N. Y.: Vintage Books; Random House, Inc., 1998. 458 p.
16. Merman E. Merman: an Autobiography. N. Y.: Simon and Schuster, 1978.
17. Morton B. Americans in Paris. Ann Arbor, MI: Olivia and Hill Press, 1984.
18. Riddle P. H. The American Musical: History & Development. Ontario: Oakville, 2003. 338 p.
19. Schwartz Ch. Cole Porter: a Biography. N. Y.: Dial Press, 1990.
20. Swain J. P. The Broadway Musical: a Critical and Musical Survey. N. Y. - Oxford, 1990. 402 p.
21. The Cambridge Companion to the Musical. Second Edition / ed. by W. A. Everett and P. R. Laird. Cambridge University Press, 2008. 412 p.
22. Wilder A. American Popular Song. N. Y.: Oxford University Press, 1972. 404 p.

COLE PORTER AND AMERICAN MUSICAL THEATRE OF THE FIRST HALF OF THE XXTH CENTURY

Ol'ga-Liza Mond, Ph. D. in Pedagogy
Lee Strasberg Theatre and Film Institute in New York
lmonde@rambler.ru

The author tells about 28 musicals of the famous American composer-songwriter Cole Porter, pays special attention to the analysis of the musical scores and librettos created by the composer for musical theatre, and determines Cole Porter's role in American musical theatre development from the perspective of modern age.

Key words and phrases: musical theatre; musical; composer; musical performer; song; musical act; musical score; libretto.

УДК 165.1

В статье акцентируется внимание на вопросах о том, по каким принципам развивается наука, в каком направлении движется её рефлексия, и является ли научное знание самоорганизующейся системой. Автор приходит к выводу, что в современной научной картине мира порядок и хаос являются фундаментальными взаимодействующими элементами. Рассматривать их по отдельности возможно только на теоретическом уровне, практическое же применение упорядоченности без учета случайности при описании процессов эволюции системы проблематично. Синергетика, занимаясь изучением формирования нового посредством взаимодействия хаоса и порядка, подталкивает к радикальному пересмотру наших представлений об однозначности причинно-следственных связей.

Ключевые слова и фразы: научное знание; хаос; порядок; аттрактор; диссипативная структура; неустойчивость; точка бифуркации.

Нелли Игоревна Морозова

Кафедра «Информатика»

Южно-Российский государственный университет экономики и сервиса

Nelli4ka_44@rambler.ru

О РОЛИ ХАОСА И ПОРЯДКА В НАУКЕ®

Представление о хаосе связано с формированием в неклассической традиции синергетического подхода, который основан на идее самодостаточности хаоса. Подобная идея заключается в способности случайных флуктуаций на микроуровне порождать новые организационные порядки на макроуровне. В гуманитарной сфере установка на восприятие хаоса актуализировалась во времена модернизма и продолжила развиваться в философии постмодернизма в фундаментальную парадигму отношения к миру. Таким образом, в современный период понятие хаоса «обретает значимый общекультурный статус, а при его интерпретации на передний план выдвигаются такие семантические аспекты, как внутренняя активность и креативный потенциал» [4, с. 1233]. Открытие хаоса является одним из компонентов современного развития научного знания, когда не просто вычленяется определённая группа явлений, а учитывается тот факт, что данная группа подвергается значительному влиянию окружающего мира. Изучаемая система рассматривается в её целостности, в неё включается сложность мира.

Г. А. Сатаров предлагает трактовать хаос как «обозначение некоторого достаточно ёмкого семантического поля, которое включает понятия, находящиеся на одном полюсе во всех парах следующих антиномических противопоставлений: «беспорядок – порядок», «перемешанность – разделённость», «случайность –