

УДК 782.6 (73)

СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ЭПОХИ «ВЕЛИКОЙ ДЕПРЕССИИ» (в контексте движения левых сил)

© 2012 г. **С.Ю. Сигида***

Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Москва

Статья посвящена проблемам социально-политического музыкального театра США в эпоху «Великой депрессии» на примере творчества его ярких представителей – композиторов Эрла Робинсона, Марка Блицштейна и режиссёров Орсона Уэллса и Джона Хаусмана. Рассматриваются различные новаторские театральные формы на актуальные темы, синтез которых привёл к созданию нового феномена мировой художественной культуры.

Ключевые слова: музыкальный театр США, социально-политический театр, эпоха «Великой депрессии», пьеса с музыкой.

Произведения для музыкального театра явились наиболее ярким выражением новаторских идей американского искусства тридцатых годов XX века. Бурная эпоха творческих экспериментов и поисков в области искусства «левого фронта» США стала важным импульсом к рождению нового музыкально-драматического театра. Политическая песня оказала влияние на развитие американского кантатно-хорового жанра и в то же время способствовала появлению нового театрального направления, получившего название «политический театр». Но на пути к его рождению возникали и разнообразные **промежуточные жанры** – *песни-марши, песни-инсценировки*, создававшиеся преимущественно композиторами Рабочей музыкальной лиги. Авторы этих жанров ставили задачу отразить злободневные события как американского, так и международного рабочего движения.

Типичные их примеры – *песни-марши* «Вставай, Гвардия!» и «Армия голодных марширует» Адомьяна. Обе написаны в 1931 г. и отмечены приметами эпохи «Великой депрессии»: в них преобладает волевой напор, агитационный характер, приподнятость, призыв к объединению в борьбе, боевая собранность и задор. Необходимо отметить синтез интонаций американских и интернациональ-

* СИГИДА Светлана Юрьевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. E-mail: ssigida@yahoo.com

ных революционных песен, объединённых ритмом походного марша. Такие песни-марши звучали и на демонстрациях, и в радиопрограмме «Марш времени».

Песни-инсценировки тесно соприкасались с *песнями-маршами* в плане общего характера и музыкальных особенностей жанра, но в *песнях-инсценировках* часто использовались приёмы коллективной декламации. Плакатная броскость исполнения придавала им действенность. Интересно, что *песни-инсценировки* издавались в художественном оформлении, подобно плакатам, и были поддержаны различными общественными организациями и других стран, в том числе и СССР. Многие *песни-инсценировки* США публиковались в СССР, среди них песни Шейфера, Адомяна и негритянские песни протеста. Американские песни появлялись и на страницах журнала «Советская музыка».



Хелли Фленаган

Эволюция *песен-инсценировок* в дальнейшем привела к возникновению весьма своеобразной сценической формы, получившей название *живая газета*. Созданная композитором Э. Сигмейстером в рамках рабочего музыкального движения *живая газета* представляла собой злободневные устные монтажи, спектакли-обозрения, небольшие доклады, исполнявшиеся перед рабочей аудиторией во время собраний или митингов. Экспериментальная по своему характеру *живая газета* формировалась, вместе с тем, на основе богатого опыта европейского театрального искусства. Один из авторов *живой газеты* режиссер Х. Фленаган* отмечала, с одной стороны, влияние «театральных традиций

Аристофана, Шекспира, *Commedia del' arte*, а с другой – русской «Синей блузы», экспериментов Мейерхольда и Эйзенштейна» [16, p. 156].

Инициатива создания *живой газеты* впервые возникла в России. Советский критик Б. Арватов писал: «*Живая газета* – это ревю плюс эстрада с пролетарской тематикой, это гибкая внехрамовая передвижка, могущая быть столь же идейной, как Шекспир, квалифицированной, как Софокл, воздействующей больше, чем Шекспир и Софокл, вместе взятые» [1, с. 15]. И хотя такое сопоставление с великими звучит не очень убедительно, *живая газета* развивалась в поисках новых форм сценического воплощения актуальных характеров и тем.

В инсценировках *живой газеты* наблюдалась полная свобода в обращении со временем и пространством на сцене. Действие с лёгкостью переносилось с фронта на завод и оттуда во дворец и на биржу, из 1905 года в 1914 и 1929. Главными участниками были постоянные персонажи-маски – буржуи, интеллигенты, генералы, рабочие, красногвардейцы и т.д. Драматургический центр инсценировки образует хор (обычно хор рабочих).

* Хелли Фленаган (Hallie Flanagan, 1890–1969 гг.) – режиссёр экспериментального театра Вассар-колледжа, театральный критик. С 1935 г. она была главой Федерального театрального проекта как ветви *Work Project Administration*, первой женщиной, удостоенной премии Гуггенхайма в номинации «Театр Европы и России».

Сам термин *живая газета* употреблялся для обозначения метода постановки пьес, состоящих из серии сцен – событий (хроники) дня. Инсценировки часто объединялись коллективной декламацией, наряду с использованием афиш и плакатов, агитационных песен, танцев, на фоне проекции изображений на экране сцены. Участники музыкального рабочего движения в США изучали немецкий и советский опыт в жанре *живой газеты*. Так, эксперименты Э. Пискатора в этом жанре в Берлине (1927) отличались от их русского варианта: композитор стремился представить в инсценировках для рабочей аудитории те события дня, которые не получили освещения в прессе.

Американцы познакомились с традициями *живой газеты* впервые через публикацию в журнале «Рабочий театр» статьи «Письмо от “Синей блузы” из России Рабочей театральной лиге (США)». Американская трактовка *живой газеты* отличалась от русского и немецкого прототипов обязательным наличием авторских и редакторских комментариев к публикациям в прессе статей на злободневные темы. Драматургическая форма *живой газеты*, представлявшая собой отклик на текущие политические события, была основана на сочетании репортажа с художественным изображением. Примером является инсценировка «Энергия» (Нью-йоркская труппа Федерального театрального проекта), в её основу положена стенограмма заседания Верховного суда, посвящённого развитию долины реки Теннесси. Члены Верховного суда изображались девятью немymi масками, к которым обращались с речами, но не получали ответа живые персонажи. Некоторые подобные инсценировки переросли в события общенационального масштаба. Как писал Сигмейстер, *живая газета* пропагандировала основные принципы демократического движения, и её деятельность воплощала одну из установок Декларации независимости: «все рождены равноправными» [18, р. 7]. Нью-йоркские постановки *живой газеты* Э. Сигмейстера и его последователя Э. Райса получили благоприятные отклики прессы «левого направления».

Американская концепция *живой газеты* испытала значительное воздействие национальной радиопрограммы и кинохроники «Марш времени». Радиопрограмма «Марш времени» была организована в 1931 г. и просуществовала до 1954 г. Рубрика программы произошла от названия песни «Марш времени» Гарольда Арлена, мелодия которой использовалась в качестве музыкальной эмблемы (заставки программы). Эта программа давала краткую сводку новостей, представленную в театрализованной форме.

В 1935 г. наряду с радиопрограммой возник 25-минутный киножурнал «Марш времени», объединявший несколько сюжетов на темы дня. Среди злободневных тем кинохроники были, в частности, сюжеты с комментариями авторов фильма о Советском Союзе, эфиопском кризисе, японском вторжении в Китай, о фашизме. Кинохроника «Марш времени» входила в репертуар кинотеатров до 1951 года.

Документальный стиль американской *живой газеты* синтезировал характерные черты, свойственные радиопрограмме «Марш времени», русским и немецким экспериментам *живой газеты*, агитпропу и журналистским новшествам [17, с. 45]. Американская *живая газета* имела сходство и со структурными, стилистическими, тематическими особенностями Эпического театра Б. Брехта.

Одним из ранних образцов *живой газеты* была «красная» оперетта «Последняя революция» М. Голда – Р. Либиха.

Мобильность подобных театральных обозрений, их способность вбирать разнородную информацию, «очеловечивание» печатного слова, острота монтажных кадров, сосуществование множества стилей и жанров (от фельетона до политического памфлета) в пределах одного представления, свобода импровизации – всё это привлекало деятелей федеральных театров, искавших новые формы общения с аудиторией. К тому же *живая газета* открыто противостояла официальной прессе, часто извращающей факты и текущие события истории. Поэтому постановщики и создатели *живой газеты* бросали вызов общественному мнению.

В спектаклях-обозрениях *живой газеты* авторы обличали те пороки американской действительности, которые замалчивались в печати и речах конгрессменов и тщательно ретушировались в докладах умеренных радикалов. Яркий пример, насыщенный социальными проблемами, – это обозрение «Одна треть нации» (1937, театр Адельфи). Название спектакля заимствовано из речи Рузвельта, в которой президент констатировал, что «треть нации плохо одета, голодает, живёт в трущобах» [4, с. 228].

Утверждению новых тенденций в американском театре во многом способствовал Федеральный проект президента Ф. Рузвельта, бывший частью его политики «Нового курса». Программа Федерального проекта, одобренного в 1935 г. Конгрессом США, главной своей целью имела сокращение безработицы, в том числе и среди художественной интеллигенции*. Программа состояла из нескольких разделов: театрального (*Federal Theater Project*), музыкального (*Federal Music Project*), изобразительного искусства и др. В рамках Федерального театрального проекта были созданы **федеральные театры**. Для многих американцев посещение этих театров с относительно дешёвыми билетами было единственной возможностью приобщения к миру сценического искусства. Федеральный проект оказывал содействие постановкам драматических и музыкальных спектаклей на актуальные темы в театрах Нью-Йорка и других городов США. Приоритет принадлежал пьесам с ярко выраженными социальными и политическими идеями. Обвинённые в антиамериканской деятельности федеральные театры в 1939 г. были закрыты. Массовые демонстрации в защиту федеральных театров так и не смогли заставить Конгресс США отменить своё решение.

Под влиянием опыта советских театров в начале тридцатых годов в США начали возникать **рабочие театры**, ставившие пьесы в духе агитпропа. Среди таких театров – «Рабочий экспериментальный театр» (Нью-Йорк), «Бунтарские актёры Лос-Анжелеса», «Новый театр Голливуда», «Рабочий театр Чикаго», «Новый театральный союз Детройта», «Бостонские новые театралы», «Филладельфийский новый театр». Особенно радикальными были подобные театры в Нью-Йорке. Значительным событием стало открытие в Нью-Йорке «Тиэтр

* Интересно отметить появившееся в последнее время в американской печати мнение, что Рузвельт способствовал развитию Федерального проекта не только для смягчения социальных вопросов, обеспечивая художников работой, но и желая уберечь США от чрезмерного влияния революции, в которой он прежде всего видел много напрасно пролитой крови.

Юнион» (*Theatre Union*, 1933, 1937) – профессионального театра с марксистской ориентацией, провозгласившего лозунг «Театр – это оружие» и ставившего пьесы о рабочем классе [17, р. 45]. Вокруг «Театра Юнион» группировались М. Голд, Д. Лоусон, П. Питерс, М. Блицштейн, тесно связанные с рабочими театрами. Их творчество отличалось знанием «трагической Америки», а само творчество – способностью жить её интересами.

Своеобразным апогеем деятельности театров «левой» ориентации стал сезон 1934–1935 гг. «В этот период, – как писал А. Левайн, – Лига рабочих театров находилась на переднем крае общенационального демократического движения» [16, р. 131]. Значительной вехой в истории американского театра явился дебют автора пьесы «В ожидании Лефти» К. Одетса*, которая привлекла к себе всеобщее внимание документальным сюжетом в традициях агитпропа. Ни одному из драматургов 30-х не удалось с такой проникновенностью показать, что демократическое движение «бунтарского десятилетия» было инспирировано не столько «красной пропагандой», сколько самой жизнью и стало ответом на её требования [4, с. 165]. В основе сюжета – забастовка водителей такси. Такой тип жанровой формы получил название массовой драмы. Освобождённая от декораций сцена была как бы трибуной профсоюзного митинга. Х. Клерман с восторгом вспоминал о премьере этой пьесы, в которой «актеры и зрители стали единым целым» [9, р. 138].



Клиффорд Одетс

Сенсационной стала и постановка пьесы И. Шоу «Похороните мёртвых» (1936), пронизанная горячим антивоенным протестом. В данном случае социальная драма приобрела антифашистскую направленность. Интересно отметить, что даже «коммерческая цитадель» Нью-Йорка – бродвейские театры – была увлечена новым театральным движением. Наряду с музыкальными комедиями, фарсами, мелодрамами, ревю – традиционными зрелищами бродвейских театров – большое место в их репертуаре в 30-е годы занимали пьесы, затрагивающие актуальные социальные и политические темы.

Заметное влияние на американский театр тех лет оказал «эпический театр» Бертольда Брехта с его социально-критической направленностью. Известно, что Брехт выступил против господствующего в тогдашней практике «театра наслаждений». Главное назначение театральной сцены он видел не в том, чтобы «объяснить мир, а в том, чтобы преобразовывать его» [2, с. 494]. И эти идеи стали живительной силой для обновления музыкального театра. Драматург придавал большое значение музыке в театре. Эти проблемы были разработаны им в

* **Клиффорд Одетс** (*Clifford Odets*, 1906–1963 гг.) – основатель леворадикального нью-йоркского «Групп-театр». В своих произведениях претворил и социальную, и антифашистскую темы. Широкую известность принесли Одетсу пьесы «В ожидании Лефти» и «Проснись и пой» (1935), поставленные и в России. В истории американского театра является представителем пролетарской драмы, в своём творчестве испытал влияние драматургии А.П. Чехова.

ряде теоретических статей: «Об использовании музыки в эпическом театре», «Примечания к опере “Возвышение и падение города Махагони”», «Оформление сцены в “Трёхгрошовой опере”», «О выразительности в музыке».

На фоне политической ситуации в американском музыкальном театре под непосредственным влиянием Брехта возникают **социально-обличительные пьесы**. Среди них музыкальные ревю, оперетты, мюзиклы, завоевавшие огромный успех у публики. Признание этих музыкально-театральных жанров массовым зрителем подсказало авторам «левой» ориентации идею создания политического ревю (или «красного ревю») – мюзикла остросатирического содержания. В сфере этих жанров наиболее ярко выявились национальные стилистические особенности американского музыкального театра.



Гарольд Ром

Так, политические мюзиклы, ревю и оперетты с успехом создавались авторами, группировавшимися вокруг Клуба им. П. Дегейтера. Общественным успехом сопровождалась постановка двух пьес «левого» театра – «Булавки и иголки» Г. Рома* (1936) и «Колыбель будет качаться» М. Блицстайна (1937), созданных в русле движения «Народного фронта» [16, р. 141]. Жанр этих пьес можно определить как синтез мюзикла и политического музыкального ревю, хотя каждая из них представляет вполне оригинальную трактовку.

Сатирическая пьеса «Булавки и иголки» Г. Рома, который стал автором и текста и музыки, завоевала большую популярность и имела интересную сценическую жизнь. Луис Шеффер, глава театрального кружка профсоюза швейников, пригласил Рома для работы в их любительском театре и подсказал ему мысль о создании злободневного политического ревю. Так появился первый опус – пьеса «Булавки и иголки», написанная по заказу профсоюза швейников и охарактеризованная критиками как «уникальное явление в истории американского театра» [15, р. 429].

Ревю «Булавки и иголки» Рома прозвучало как сатира на современное буржуазное общество и стало «политическим спектаклем, обладающим удивительным чувством юмора и сатирическим подтекстом» [15, р. 431]. Оно содержит девятнадцать сцен-памфлетов, скетчей, представляющих песни, пародии, танцы и политические шлягеры в традициях Народного фронта (автором музыки некоторых из них был М. Блицстайн). Музыкальные номера ревю, составившие центр спектакля, отразили дух времени. В тексты песен включены политические лозунги – призыв к борьбе против фашизма, к сплочению в борьбе за социальные права. Ярким политическим памфлетом стала известная песня этого ревю «Спой мне песню социального значения» (*Sing Me Song with Social Significance*). Её музыкальный язык впитал в себя интонации и ритмы

* Гарольд Ром (Harold Rome, 1908–1993 гг.) получил блестящее образование в Йельской школе архитектуры, но вошёл в историю американской культуры как композитор и поэт. Ещё в юношеские годы он обучался игре на фортепиано и выступал с оркестром Йельской школы, проявлял интерес к традициям городского песенного фольклора.

различных эстрадных жанров и джаза. Интонационная основа куплета – мелодия в стиле «крун»* с характерными для этого жанра синкопированным ритмом (герой поёт о том, что люди устали от песен в стиле «крун»). Резким контрастом звучит припев с типичной маршевой интонацией рабочих песен. Среди других популярных песен ревю можно назвать – «Один большой Союз» (*One Big Union*) о профсоюзах, «Воспевай Америку» (*Sing of America*).

Антифашистская тема воплощена в песне-памфлете «Четыре ангела мира», персонажами которого стали крупные «международные злодеи» – Гитлер, Муссолини, японский император Хирохито и английский премьер А. Иден, который поддерживал экспансию в Южной Африке, Китае, Индии и Ирландии [8, р. 506].

В этом памфлете Ром обратился к жанру песни-танца как средству сатиры. В оркестровом вступлении композитор использует коллаж – звучит светлая и прозрачная мелодия пьесы «Утро» Грига из сюиты «Пер Гюнт», которая постепенно переходит в мелодию легкого вальса. «Четыре маленьких ангела» иронически поют о мире под аккомпанемент светлого вальса, звучание которого усугубляет контраст между музыкальной характеристикой (лирической мелодией) и зловещими действиями крупных политиков.



Сцена из «Четырёх ангелов мира»

Едким сарказмом насыщены танцевальные номера и другого ревю «Танцуем в реакционном стиле», пародирующем самим названием популярные для эпохи танцевальные шаблоны типа «Танцуем вальс» и т.д. В подобной нарочито агрессивной атмосфере ревю даже лирические темы трансформируются сквозь призму злободневного содержания пьесы. Ром тогда полагал, что социальная направленность текста песен может быть залогом её успеха. Композитор использовал приём обличения через жанр, развивая традиции Брехта – Вайля. Автор предполагал поставить ревю «Булавки и иголки» силами профессиональных актёров в одном из «внебродвейских театров». Предварительный показ и был осуществлён профессиональными актёрами в 1936 г. Но этот план шёл вразрез с намерением Л. Шеффера поставить ревю только любительскими силами профсоюза швейников. После многих репетиций премьера состоялась в 1937 г. на сцене «Рабочего театра» Нью-Йорка в сопровождении двух фортепиано. Фортепианные партии исполняли Г. Ром и его друг, композитор Э. Робинсон*. Сначала пьеса исполнялась

* «Крун» (*croon*) – стиль любовных песен, воспринявший некоторые черты блюза и оказавший влияние на исполнение популярной музыки 30-х годов. Известным исполнителем стиля «крун» был Бинг Кросби, которого называли «крунером».

* **Эрл Робинсон** (*Earl Robinson*, 1910–1991 гг.) – американский композитор и автор песен. Получил музыкальное образование в Университете штата Вашингтон в Сиэтле (1929–1933). С 1934 г. жил в Нью-Йорке, принимал активное участие в различных музыкально-общественных организациях – Рабочий экспериментальный театр, коллектив композиторов им. П. Дегейтера. В 1930-е годы вступил в члены Коммунистической партии США, принимал

только по воскресным дням. Официальная критика обошла премьеру молчанием. Аудитория состояла в основном из рабочих швейных фабрик, но постепенно слава о спектакле распространилась далеко за пределами Нью-Йорка, и пьеса «Булавки и иголки» обрела славу театрального боевика. Блестящие рецензии появились во многих газетах и журналах. Несмотря на скромность костюмов и декораций, ревю завоевало огромный успех. Позднее оно было поставлено в театре «Виндзор» при поддержке Федерального театрального проекта. Постановка поразила огромную аудиторию слушателей необычным представлением серьёзных политических проблем (борьба против фашизма) в лёгкой занимательной манере, свойственной развлекательным американским театральным жанрам. По просьбе президента Рузвельта ревю было исполнено в



Эрл Робинсон

Белом доме в 1938 г. [11, р. 91]. В 1939 г. и позднее ревю «Булавки и иголки» с триумфом прошло во многих бродвейских театрах, став популярным мюзиклом «Красных тридцатых». Позже автор создал новые редакции этой пьесы под заглавием «Новые булавки и иголки» (первое представление в 1939 г.) и «Булавки и иголки 1940», в которые был включен ряд новых песен (в частности, в упоминавшуюся песню-памфлет «Четыре ангела мира» Г. Ром ввёл новый персонаж – И.В. Сталина).

В своём следующем ревю «Сообщите новости» (1938), созданном для бродвейских театров, Г. Ром претворил традиции живой газеты и спектаклей «агитпропа». В числе популярных песен этого ревю – «Мое сердце свободно», «Один из тех прекрасных дней», «Ф.Д.Р. Джонс»^{**}.

Во время Второй мировой войны Ром служил в американской армии, и откликом на события военных лет стал его новый «боевик» – солдатское ревю «Зовите меня мистером» (1946), наиболее известные песни которого – «Лицо на монете» (изображение президента Рузвельта на десятицентовой монете), остросатирический памфлет «Рождество на Парк-авеню» (на Парк-авеню в Нью-Йорке расположены дома самых богатых людей Америки), «Военная жизнь» и «Юг Америки – уберите его» (по определению американских критиков, эта песня – кульминация всего представления).

Одновременно с жанром ревю Ром создаёт песни для сатирической пьесы «Звезды и жалобы» (*Stars and Gripes*). Название пьесы пародирует американский марш Д.Ф. Сузы «Звезды и полосы» (*Stars and Stripes*).

активное участие в антифашистском движении, за что в годы «маккартизма» попал в чёрный список Голливуда. Среди наиболее известных песен – *Баллада для американцев*; *Дом, в котором я живу* (её записал Фрэнк Синатра в 1945 г.); *Джо Хилл*; *А. Линкольн*.

^{**} Ф.Д.Р. – сокращённое имя Франклин Делано Рузвельт. В 30-е годы это имя часто давали детям, особенно в негритянских семьях.

В 1950–1960-е годы Ром продолжает работать в жанре сатирического ревю и мюзикла. Наряду с музыкальными спектаклями, Ром создал ряд инструментальных сочинений, в которых был отражён его интерес к живописи и особенно к африканскому изобразительному искусству и скульптуре. Но самой яркой страницей творчества Г. Рома остаются его политические ревю и мюзиклы, особенно ревю «Булавки и иголки» – своеобразная хроника 1930-х годов – которое смогло выйти за рамки однодневки. Другие ревю Рома довольно быстро прекращали свою жизнь на сцене. Позитивная же роль музыкального ревю «Булавки и иголки» и в том, что оно послужило импульсом для создания других произведений в подобном жанре сначала в Нью-Йорке, а затем в таких крупных промышленных центрах, как Чикаго, Детройт и другие. Многие создатели ревю были одновременно авторами и текста, и музыки, а также исполнителями и режиссерами-постановщиками своих спектаклей. Эту традицию (происхождение которой, по словам Л. Энгеля, можно проследить «от менестрельного театра, пантомимы, экстраваганцы и до различных эстрадных шоу конца XIX – начала XX века» [10, р. 161]) активно развивали вслед за Г. Ромом М. Блицтайн, Э. Робинсон и другие.

Наибольшую известность в 30-е годы получили пьесы с **музыкой М. Блицтайна*** – «Осуждённые», «Колыбель будет качаться», «Нет вместо ответа», возникшие как непосредственный отклик на события общественно-политической жизни США. Они вобрали в себя опыт так называемого театра малых форм – кабаре, эстрады, *живой газеты*, появлявшихся на сцене спустя всего лишь считанные часы после того, как произошли сами события» [12, р. 100]. Американские критики, обращавшиеся и писавшие о музыкальном театре 30-х годов, дали высокую оценку музыкально-сценическим произведениям Блицтайна. Так, Ч. Хэмм связывал в принципе рождение американской национальной оперы с тремя очень разными в стилистическом отношении примерами – «Император Джонс» Л. Грюенберга (по Ю. О'Нилу, постановка 1933), «Четверо святых в трёх актах» В. Томсона (на собственное либретто композитора, постановка 1934) и «Порги и Бесс» Д. Гершвина (по Д. Хейварду, постановка 1935) со следующими ещё более успешными образцами. К ним он в частности относит «Колыбель будет качаться» М. Блицтайна наряду с оперой «Амелия едет на бал» Д. Менотти (обе 1937) [13, р. 452]. Л. Энгель также включил «Колыбель будет качаться» в четвёрку

* **Марк Блицтайн** (*Mark Blitzstein*, 1905–1964 гг.) – родился в 1905 г. в Филадельфии и музыкальное образование получил в Америке. В возрасте пятнадцати лет дебютировал как солист с Филадельфийским симфоническим оркестром. Как и многие американские композиторы, Блицтайн продолжил своё музыкальное образование в Европе в Американской консерватории в Фонтенбло у Н. Буланже. Позже он занимался композицией у А. Шёнберга в Прусской Академии искусств в Берлине (1927). В Германии, Блицтайн испытал сильное воздействие сатирического искусства Брехта и увлекся рабочими театрами Германии. Под впечатлением пьес Брехта – Вайля у Блицтайна проявляется устойчивый интерес к театру. Вернувшись в США, композитор читал лекции по современной музыке в Колумбийском университете и Новой школе социальных исследований Нью-Йорка, принимал активное участие в концертах, пропагандирующих современную музыку, выступал как критик. Особое влияние, по его собственным словам, оказала на него музыка Д. Шостаковича, которого он называл «первым композитором наших дней», «уникальным талантом».

«наиболее успешных бродвейских опер (вместе с операми “Консул” Менотти и “Порги и Бесс” Гершвина)» [13, р. 105]. Именно в «Колыбели» ярко представлен характерный для американского музыкального театра синтез ревью, оперетты, шоу и бытовой комедии. Л. Энгель сам неоднократно дирижировавший произведениями М. Блицстайна, позднее (уже в 70-е годы) отмечал, что «настоящим признанием творчества М. Блицстайна является постоянная жизнь его произведений на сценах различных театров США» [13, р. 128]. Таким образом, сатирические пьесы М. Блицстайна – ценнейший материал для исследования новаторских тенденций в музыкальной культуре США 30-х годов, что даёт основание выделить политический театр М. Блицстайна в общем контексте американского искусства XX века.



Марк Блицстайн

Увлечённый идеей рабочих театров, Блицстайн принимал участие в деятельности группы музыкантов Клуба им. П. Дегейтера и Рабочей музыкальной лиги в Нью-Йорке, преподавал в рабочей музыкальной школе. Для рабочей аудитории он пишет песни, хоры, инструментальные пьесы и политические памфлеты. Именно в 30-е годы определяется его творческая концепция, направленная на создание новых музыкально-театральных форм. Уже в ранних произведениях (опере-оратории «Осуждённые», посвящённой Сакко и Ванцетти, где он впервые выступил и как либреттист, балете «Каин», опере «Гарпии», написанной на мифологический сюжет) проявились особенности стиля композитора – камерность, преобладание одноактных структур, интерес к смешанным формам (опера-оратория, опера-балет), малым формам и др. Это он оценивал как общую и всё усиливающуюся тенденцию в творчестве многих современных композиторов.

Значительное влияние на Блицстайна оказал также и Г. Эйслер^{*}. Под воздействием его боевых песен-маршей (*Kampflieder*) и музыки к спектаклям Б. Брехта, особенно «Матери» (по М. Горькому), и, безусловно, общественно-политических событий в своей стране, социальная и политическая тематика заняла центральное место в пьесах Блицстайна для музыкального театра.

Апогеем музыкально-театральной деятельности композитора в 1930-е годы явилась пьеса с музыкой, или, как её часто называют критики, «опера социального значения» – «Колыбель будет качаться» (*The Cradle will Rock*, 1937), представляющая уникальный и самобытный музыкально-театральный жанр. Корни его нетрудно обнаружить в своеобразных формах американского искусства, таких как менестрельный театр, ревью, американская комедия, экстравaganца.

^{*} Традиция Эйслера проявилась в использовании диалектных форм английского языка, способствовавших усилению демократичного характера его музыкально-сценических произведений.

Американские критики не дают однозначного определения жанра этого сочинения. Л. Бернштейн рассматривает «Колыбель будет качаться» в своей книге «Радость музыки». Он пишет в этой связи о рождении «нового типа американской оперы» на основе синтеза традиций европейской оперы (имеется в виду балладная опера), менестрельного театра, оперетты, музыкальной комедии, одним из примеров которой и является «Колыбель будет качаться». «Левый» журнал «Унисон» называл её «пролетарской оперой» по аналогии с жанром пролетарского романа в литературе США 1930-х годов. Известный американский режиссёр О. Уэллс в предисловии к изданию пьесы называет её «музыкальной драмой» [7, р. 14]. Композитор и критик Л. Энгель называет пьесу Блицтайна «бродвейской оперой». В различных рецензиях можно часто встретить термин «сатирический мюзикл», «политический мюзикл», «музыкальная сатира». Музыкальный критик Э. Яблонски считает более точным определение жанра – «пьеса с музыкой» – то, которое даёт и сам композитор.

Многообразие жанровых истоков, отразившееся в определении жанра этого сочинения, связано с общей тенденцией к новому синтезу в музыкально-театральном искусстве XX века. Здесь уместно напомнить о существовании таких смешанных форм и жанров, как опера-скетч, опера-ревю, опера-репортаж, хореодрама, опера-оратория и другие. Некоторые критики представляют «Колыбель будет качаться» как оригинальную трактовку жанра «зингшпиль», в котором композитор использует пёструю гамму городского фольклора США. Э. Гордон отмечает, что «в претворении танцевальных ритмов, песен в стиле “крун”, “торч” и других жанров Блицтайн продолжил традиции Моцарта, Бизе, Мусоргского, перенеся их на американскую почву» [13, р. 452]. Традиционным оперным ариям композитор предпочитает национальную бытовую песню, танец, свойственные для зингшпиля. В создании сатирических образов в пьесе можно отметить влияние водевилей и оперетт (Оффенбаха, Гилберта и Салливена). Но, конечно, наиболее ярким было влияние Брехта, Вайля и Эйслера. Тем не менее, «Колыбель будет качаться» – типично американское произведение как по сюжету, так и по музыке. Как пишет Э. Гордон, никогда до Блицтайна в США не было такой музыкальной пьесы, представляющей «широкий спектр портретов различных социальных категорий американского народа» [13, р. 133].

Работа Блицтайна над пьесой проходила в период, когда многие композиторы и драматурги США сознательно обратились к политической теме в театре. Блицтайн был автором не только музыки, но и либретто. Пьеса «Колыбель будет качаться» посвящена Б. Брехту и ещё раз подтверждает мысль о влиянии на Блицтайна театра Германии.



*Орсон Уэллс, Марк Блицтайн
и Джон Хаусман в пьесе
«Колыбель будет качаться»*

Главная идея пьесы – обличение лжи, обмана, коррупции, показанные на примере жизни небольшого провинциального города США, в котором вся политическая, экономическая и культурная жизнь находится под контролем крупного бизнесмена и владельца сталелитейного завода. Во время создания пьесы Блицтайн изучал труды У. Фостера «Организационные методы в работе профсоюзов сталелитейной промышленности» и «Индустриальные профсоюзы» (обе написаны в 1936 г.). Блицтайн, однако, не стремился к точному изображению каких-то конкретных событий, документальных эпизодов. Он передал в своей пьесе обобщённую обстановку и события, характерные для многих американских городов промышленного типа.

Ведущая сюжетная линия – борьба рабочих сталелитейного завода за создание единого профсоюза. Владелец завода, в противовес этому, создает «фиктивную» профсоюзную организацию «Комитет свободы», являющуюся марионеткой в руках городского диктатора [16, р. 142]. Блицтайн обличает сам механизм управления организации «Комитет свободы», все члены которой готовы за денежное вознаграждение выполнить любое требование владельца завода, даже если оно идёт вразрез с их идейными убеждениями.

Герои пьесы – собирательные образы-маски, олицетворяющие собой либо определённый класс, либо какую-то социальную группу. В ранних набросках Блицтайн использовал как основные прототипы реальные имена героев – Мистер Морган и Мистер Джон Льюис. Но затем, вспоминая «осложнения с указанием реальных имен в публикации “Биографии” Сигмейстера» [6, с. 38], он отказался от этого. Подобное имело место как в менестрельной комедии и комедии масок, так и в спектаклях «агитпропа». Приём маски был успешно развит и в американской литературе, например, у Ю. О’Нила. Очевидно, в этом сказалось влияние «Зазывал» Э. Сати, «Парада» Д. Мороса и традиций поучительных пьес Брехта.

Членами «Комитета свободы» являются Мистер (владелец завода), Редактор газеты, Священник, Доктор, Профессор, Скрипач, Артист, Художник. Эта первая группа героев в галерее типичных представителей американской провинциальной жизни 1930-х годов, многие из которых показаны не только в гротескном плане, но и как жертвы системы, её неизбежное порождение. Ей противопоставлена другая группа – рабочие. Ларри Формен^{*} – главный герой пьесы, организатор профсоюза рабочих, среди других – активист рабочего движения Г. Поллак, его жена Сэди, сестра убитого рабочего и др. В центре сюжета – подготовка рабочих к забастовке. Цель Мистера спровоцировать арест активистов профсоюзного движения и его лидера Ларри Формена. Но по случайности полиция арестовала членов «Комитета свободы». Эта ошибка доставила много беспокойств членам «Комитета свободы», но только не Мистеру, который и эту ситуацию пытается использовать в своих целях. Он хочет уговорить Формена перейти в «Комитет свободы», но получает решительный отказ.

Важным аспектом пьесы является пацифистская тема, преломленная сквозь призму поведения героев пьесы. Если позиция рабочих, выступающих

^{*} Хотя формально герои второй группы имеют собственные имена, но они тоже представляют своеобразные символы, архетипы: Формен – прораб, Хаммер – молоток, Поллак – поляк и т.п.

против войны, остаётся всё время неизменной, то отношение представителей власти к войне постоянно меняется в соответствии с эволюцией их политических взглядов и экономической политики. Мистер финансирует все предприятия города, контролирует и направляет не только светскую жизнь города, но и деятельность церкви. Даже Священник в своих молитвах проводит идеи политической и экономической платформ Мистера. До Первой мировой войны Священник призывал всех прихожан активно выступать против войны, что отвечало взглядам Мистера в тот период. Но уже во время военных действий он в своих проповедях оправдывает войну и говорит о её пользе. Такие изменения были вызваны тем, что завод Мистера во время войны специализировался на производстве оружия, в том числе и бомб. В условиях такого бизнеса Мистеру и необходима поддержка его планов. Поэтому проблемы, поставленные Блицстайном в центре пьесы, дают полное основание называть её примером политического и социального театра США 1930-х годов.

В основе композиции «Колыбель будет качаться» – десять сцен, в которых разговорные эпизоды, монологи и диалоги сочетаются с зонгами, речитативами, хорами, ансамблями, танцами и инструментальными интермедиями. Стройность композиции придаётся постоянным возвращением сцены суда (вторая, седьмая, десятая картины), являющейся своеобразным рефреном и объединяющим стержнем в драматургии.

Блицстайн использует различные достижения современного кинематографа. Важным из них является приём *ретроспекций*, выполненных в виде *наплывов-воспоминаний* (завязка драматических событий, арест членов «Комитета свободы», допрос арестованных и выступления свидетелей обвинения). Другой приём кинематографа – *принцип монтажа*. Он проявляется в постоянном переключении событий, происходящих в разное время. Ярko прослеживается и переключение планов в чередовании повествовательных и драматических сцен пьесы. Приём монтажа был одной из новых форм и современной драматургии (например, в драматургии Брехта).

Важнейшая роль в пьесе Блицстайна, как и в пьесах Брехта, принадлежит музыке. Брехт называл «общественно значимой» музыку, которая «даёт возможность актеру выявить основной общественный подтекст всей совокупности сценических действий» [2, с. 168]. Воплощением «общественно значимой» музыки в пьесах Брехта стали зонги, в которых он видел «ростки нового современного театра». И в пьесе Блицстайна определяющую роль в музыкальной драматургии играют зонги, ставшие своего рода свободным контрапунктом драматического действия. Здесь, несомненно, обнаруживается связь с «теорией разъединения элементов» Брехта, впервые разработанной и представленной им в «Трёхгрошовой опере». Зонги, будучи одним из элементов спектакля, часто дают неожиданное объяснение главной темы пьесы. В этом Блицстайн следует «эффекту отчуждения» Брехта, заключавшемуся в том, что «вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную» [2, с. 113]. Зонги Блицстайна сочетают традиции как эстрадных песенно-танцевальных жанров, так и массовых песен борьбы, революционных песен (*Kampflieder*).

В пьесе Блицтайна можно выделить два типа зонгов:

- 1) *зонги-ансамбли*, использующие приёмы пародирования и гротеска и создающие галерею типичных представителей американского общества 30-х годов;
- 2) *зонги-монологи*, носящие характер политических памфлетов.

Среди зонгов первого типа – дуэт «Крун спун» (*Croon Spoon*), квартет «Голулу» из четвёртой картины и любовный дуэт Гуса и Сэди из пятой картины.

Зонг-дуэт «Крун спун» – пародия на мещанские нравы. Содержание этого зонга, исполняемого сыном и дочерью Мистера, внешне не связано непосредственно с сюжетной основой пьесы, однако косвенно всё же характеризует нравы диктатора. Дети миллионера, привыкшие к праздной жизни, – студент колледжа и кокетливая модница, – поют о том, что любовные песни помогают людям забыть о сложных жизненных проблемах и дают возможность каждому вообразить себя «звездами» кино (такими, как Гарри Купер и Кэрол Ломбард). Название зонга можно перевести на русский язык как «Кокетство в стиле крун» (интимность, воркование в стиле крун). Блицтайн воспроизводит в тексте своего зонга традиционные речевые шаблоны песен «крун», иногда использует шокирующе сниженную лексику, особенно часто композитор повторяет рифмующиеся слова: *croon, spoon, moon, June* и др., характерные для сентиментальных песен. Стилизация оборотов речи, как и музыкально-стилистических приёмов песен «крун», способствовала созданию достоверности атмосферы 1930-х годов, типичной для коммерческой индустрии Тин-Пэн-Элли. Зонг «Крун спун» помечен также и авторской ремаркой «*blues tempo*». Как известно, жанр лирического дуэта в стиле блюза восходит к традиции Гершвина в опере «Порги и Бесс». Блицтайн, таким образом, синтезировал традиции блюза и вокального стиля «крун», претворяя характерные особенности и того и другого жанров. Отсюда – красочные гармонические последования, синкопированные раскачивающиеся ритмы, вокальные вибрато, глиссандирование в голосе и звучание струнных. Кульминация зонга выделена близким *schprechstimme* приёмом нотированно-ритмизованной декламации, характерной для музыки XX века. Композитор отмечает в комментарии, что «он хотел показать не только семью Мистера, но и всех прототипов Мистера, типичных для США тридцатых годов» [7, р. 58].

Музыкальный язык ансамблевых зонгов у Блицтайна связан с традициями развлекательных жанров американской музыки – песенно-танцевальных шлягеров и танцев, типичных для бродвейских театров. В обращении композитора к ритмоинтонационным шаблонам лёгкой музыки, безусловно, прослеживается воздействие Вайля и особенно «Трёхгрошовой оперы». Также, как и Вайль, который в своих зонгах часто претворял традиции бытовой музыки, Блицтайн пишет зонги в различных жанрах американской развлекательной музыки с использованием новых современных интонаций и ритмов джаза. Обращение к жанрам эстрадной музыки для создания характеристики героев перекликается с традицией обличения через жанр в европейском искусстве. Но, как мы уже показали, Блицтайн развивает эти принципы на образцах национальной американской музыки.

Среди второго типа зонгов в пьесе «Колыбель будет качаться» – зонги-монологи в духе памфлетов – есть и размышления-воспоминания, но чаще всего это лозунги-призывы, выражающие политические идеи автора – актив-

ного участника рабочего музыкального движения. В отличие от ансамблевых зонгов, отразивших известное влияние Брехта – Вайля, политические зонги-монологи ассоциируются с традициями политических песен-баллад Эйслера. Таковы «Мелочь под ногами» (*Nickel under the Fooths*), «Колыбель будет качаться» из седьмой картины, «Рабочий Джо» из девятой картины.

Центральное место в пьесе занимает зонг-памфлет «Колыбель будет качаться» из седьмой картины. Устами главного героя пьесы Ларри Формена автор призывает рабочих к созданию единого профсоюза. Название этого зонга, вынесенное в заглавие всей пьесы, было заимствовано автором из заключительной фразы старинной английской колыбельной песенки «*Rockabye-Baby*»^{*} и в иносказательной форме боевого лозунга использовано автором для выражения основной мысли пьесы. Жанровая основа зонга «Колыбель будет качаться» – марш, вполне соответствующий героическому духу песни. Обращаясь к простым диатоническим мелодиям, Блицстайн с помощью жёстких гармоний, избыливающих диссонансами, резкими полифункциональными сочетаниями и внезапными полутоновыми сдвигами, тритоновыми сопоставлениями создаёт напряжённую эмоционально-психологическую атмосферу. Неожиданный эффект производит внезапное вторжение второго куплета, подчёркнутое резким полутоновым тональным сдвигом, который выделяет фразу-лозунг «Так грянет гром и разразится буря!». Именно такие песни Брехт называл «общественно и социально значимой музыкой», способствующей «пониманию сложнейших политических проблем, решение которых для пролетариата жизненно необходимо» [2, с. 170].

Обобщая характеристику зонгов в пьесе Блицстайна, необходимо отметить их определяющую роль в драматургии произведения. Останавливая развитие сюжета и обращаясь непосредственно к зрителю, автор как бы приглашает к размышлению всю аудиторию и в конце зонга подводит итоги, даёт обобщение, выражает главную идею пьесы. Наряду с зонгами, пьеса Блицстайна содержит и другие музыкальные номера, представляющие собой «ситуационную»^{**} музыку, т.е. такую, которая звучит по ходу сценического действия, являясь его фоном. Брехт отмечал, что подобная музыка «использовалась в её самых популярных формах, причём эти музыкальные номера почти всегда как-то мотивировались натуралистически» [2, с. 170]. «Ситуационная» музыка имеет дополняющую функцию и направлена на дорисовку сценической ситуации. В исполнении этой музыки композитор предоставляет возможность актерам импровизировать на заданную тему, обусловленную сценической обстановкой в рамках обозначенного им жанра, темпа, регистра, динамики и общего характера.

^{*} Перефразируя слова колыбельной, но сохраняя её рифму, автор говорит о том, что сильные мира сего и их лакеи пока ведут спокойную жизнь в их большой прекрасной колыбели, убаюканные в своём тёплом гнёздышке и напевая «*Rockabye-Baby*», но ситуация быстро меняется, и растущая сила рабочего движения создаёт в атмосфере такие ветры и бури, которые заставят спокойную колыбель господ качаться, разрушат её и принесут свободу людям.

^{**} Термин «ситуационная музыка» был введён и обоснован немецким музыковедом Ф. Хенненбергом в книге «Музыкальная работа Дессау – Брехта».

Круг музыкально-выразительных средств «ситуационной» музыки Блицстайна необычайно широк. В ней можно встретить черты классических песенных и танцевальных жанров – хорала, романса, вальса, марша – в сочетании с жанрами современной бродвейской эстрады – румбы, чарльстона, с различными видами джаза (свинг, боп) и предвестниками джаза – блюза и регтайма. Композитор претворяет в пьесе огромный диапазон достижений современного музыкального языка – остродиссонантные созвучия, полифункциональность, внезапные модуляции и тональные сдвиги, коллаж, различные виды остинато, скандирование текста, ритмо- и мелодекламацию, а также обращается к стилизации жанров предшествующих эпох как средству обличения. Синтез средств современной музыки и легкожанровых форм (как средство гротеска, пародии) встречался у многих художников XX века – Стравинского, Хиндемита, Шостаковича, Кшенека, Мийо, Онеггера, Пуленка, Берга и др. Но в творчестве Блицстайна эта традиция приобрела иной ракурс. Он обратился к новому синтезу жанров различного уровня преимущественно только американской музыки – от пуританского хорала, песен «менестрелей», блюза, свинга до эстрадных «крун», «торч» и др. для выражения актуальных проблем американской жизни 30-х годов. Примеры можно найти почти во всех сценах пьесы.

Особый пласт пьесы связан с новаторским использованием коллективной декламации, которая была одной из новых форм и широко использовалась в хоровых инсценировках *живой газеты* и в США, и в России и Германии 1920–1930-х годов. Коллективная декламация в пьесе Блицстайна выполняет сатирическую функцию, что ярко выражено уже в самих названиях этих номеров: «Свобода прессы», «Давайте что-нибудь делать» (из четвёртой картины), «Богатые» и «Искусство для искусства» (из шестой картины). Тексты этих сцен насыщены жаргонными словечками, грубоватой уличной лексикой, характерными для американской бытовой речи тех лет.

В числе удачных находок М. Блицстайна надо отметить разговорный монолог Ларри Формена «*Leaflet*» (листочка, прокламация), в котором наряду с приёмами скандирования использованы также ритмо- и мелодекламация. Здесь проявляется характерная для музыки XX века тенденция к расширению декламационной техники. Сам Блицстайн отмечал, что монолог Ларри создавался «под влиянием эпизода с листовками в пьесе «Мать» Брехта – Эйслера по Горькому и кинофильме «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга с музыкой Д. Шостаковича» [12, р. 131].

Особое значение в пьесе придаётся финальному ансамблю, в котором участвует вся труппа. Это кульминация, а также смысловое и музыкальное обобщение всей пьесы. В нём в виде свободного контрапункта звучат:

- речевой хор «Комитет свободы»;
- разговорный диалог Ларри Формена и Мистера;
- мелодекламация Аптекаря;
- зонг-памфлет Молли «Мелочь под ногами».

Ведущую роль в ансамбле выполняет разговорный диалог Ларри и Мистера. Остальные линии финального ансамбля оттеняют и комментируют его. Интересно отметить, что в исполнение финала включались и зрители, которые пели вместе с артистами строфы зонга. В этом «Колыбель будет качаться»



Джон Хаусман



Орсон Уэллс

М. Блицтайна продолжает новации К. Одетса («В ожидании Лефти»), где кульминацией также является финальный ансамбль – митинг рабочих, призывающий к объединению. Путь к этому «финалу также идет через серию сцен-воспоминаний о прошлом героев» [12, р. 131].

Необычайный интерес представляет и история постановки пьесы «Колыбель будет качаться» как одна из важных страниц музыкальной жизни и истории США 1930-х годов. Постановка пьесы тщательно готовилась в течение нескольких месяцев и была намечена на июнь 1937 г. в одном из бродвейских театров Нью-Йорка «Меркур». Главным режиссером спектакля был М. Эллиот, последователь Брехта. Первыми постановщиками стали глава Федерального театрального проекта Рузвельта Дж. Хаусман* и режиссер О. Уэллс**. Премьера была запланирована в рамках театрального проекта № 891, финансировавшего также работу О. Уэллса как режиссера двух пьес Негритянского театра – «Макбета» и «Фауста».

Но за месяц до премьеры в северных городах США прокатилась волна митингов, забастовок и маршей протеста рабочих сталелитейной промышленности. В связи с тем, что пьеса Блицтайна была посвящена событиям из жизни рабочих сталелитейных заводов, все мероприятия проекта № 891 оказались под угрозой закрытия. Дж. Хаусман вспоминал, что «в Вашингтон следовали

* **Джон Хаусман** (John Houseman, 1902–1988 гг.) – американский режиссёр, актёр, сценарист и продюсер. По окончании колледжа в Бристоле (Англия) с 1925 г. жил в США, ставил пьесы Шекспира и Чехова, писал и свои собственные пьесы. В 1933 г. выступил в качестве режиссёра оперы В. Томсона и Г. Стайн «Четверо святых в трёх действиях». В 1936 г. возглавил Федеральный театральный проект администрации Рузвельта (*Work Project Administration*). С 1939 г. Хаусман работал в Голливуде и других кинокомпаниях. В 1970-е годы снимался как актёр, получил премии «Оскар» и «Золотой глобус».

** **Орсон Уэллс** (George Orson Welles, 1915–1985 гг.) – кино- и театральный режиссёр, актёр, сценарист, работал в Гарлемском театре «Лафайет». В 1937 г. Уэллс вместе с продюсером Дж. Хаусманом организовал на Бродвее собственную антрепризу *Меркур*. Новаторским оказался подход Уэллса к постановке пьес Шекспира, в которых герои были одеты в современные костюмы, действие происходило без декораций, но с причудливым освещением. Уэллс принимал участие в предвыборной кампании президента Рузвельта. В 1940-е годы О. Уэллс выступил и как режиссёр кино. Кинематограф представлял ему большие возможности для осуществления современной постановки в театре такой, какой он хотел её видеть. Лауреат премии «Оскар».

одно за другим сообщения о чрезвычайно опасном влиянии этой оперы. Консервативные круги увидели в ней мощное средство «левой пропаганды». Мы (автор и постановщики) специально направили своего представителя для защиты пьесы в Конгрессе. Но за десять дней до премьеры тучи ещё больше сгустились. И вот 2 июня все участники проекта № 891 получили меморандум от Конгресса, запрещающий проведение постановок и выставок до 1 июля в связи с реорганизацией проекта. Но О. Уэллс и я, имея опыт запретов на некоторые премьеры, такие как «Макбет» и «Фауст» (которые переносились соответственно пять и три раза), не хотели откладывать постановку пьесы и отказались принять этот меморандум. Театральная труппа вновь направляет своего представителя в Конгресс и опять получает отказ» [14, р. 247-257]. Запрет на постановку в театре «Меркур» не сломил готовности автора представить пьесу на суд публики, но значительно осложнил эту задачу. Во-первых, отказ поставил в трудное положение актёров, которые, нарушив приказ Театрального проекта, могли остаться без работы; во-вторых, автор должен был срочно подготовить вариант пьесы в сопровождении фортепиано и, в-третьих, постановщики были лишены костюмов и декораций. О. Уэллс и Дж. Хаусман, переговорив с руководством небольшого рабочего театра «Вэнис», расположенного недалеко от «Меркура», сняли зрительный зал и с помощью зрителей, преимущественно посетителей рабочей школы Клуба им. П. Дегейтера, привезли в театр пианино.

Премьера пьесы состоялась в театре «Вэнис» в намеченный срок (16 июня 1937 г.). Актёры расположились в зрительном зале (а не на сцене) и, поочередно вставая с мест, произносили монологи и включались в действие спектакля. Хор занимал первые ряды в зале, и постановщики предполагали, что к нему присоединятся все желающие. Композитор аккомпанировал на фортепиано, которое находилось прямо на сцене. Он же исполнял и три небольшие роли – Клерка, Профессора и Репортёра. Из-за отсутствия театральных костюмов и декораций О. Уэллс давал их словесное описание. Именно в нетрадиционности этой постановки Дж. Хаусман видел особое очарование. Блицстайн часто сам начинал петь или читать монолог вместе с актёрами. Л. Энгель вспоминает: «Этот вечер был крупным событием культурной жизни города и важной вехой в истории американского музыкального театра» [10, р. 161].

Новаторским стало уже само отношение авторов к новой театральной аудитории, состоявшей в основном из рабочих. Блицстайн назвал эту публику «проницательной», «страстно увлекающейся, штурмующей двери театров и требующей от него жизненно важных задач» [20]. Композитор противопоставил новую аудиторию преимущественно консервативной публике «Метрополитен-опера», к которой он и не мыслил обращаться с такой экспериментальной и смелой пьесой, как «Колыбель будет качаться». Надо сказать, что О. Уэллс во многих своих бродвейских постановках позднее «стал рассаживать актёров в зрительном зале, видя в аудитории не только слушателей, но и непосредственных участников спектакля, живо реагирующих на события пьесы и по желанию режиссера включающихся в исполнение» [21]. Это предвосхищает более поздние идеи немецкого драматурга Ф. Вольфа, ратовавшего за «вовлечение зрителя в действие как участника и как помощника» [3, с. 43].

Актёры в постановках О. Уэллса находились в прямой зависимости от обстановки зрительного зала. Певцы-актёры, присутствуя в зале, нередко исполняли свои песни вместе с публикой, энтузиазм и доброжелательность которой вдохновляли их. В предисловии к пьесе «Колыбель будет качаться» критик Э. Маклиш писал, что «успех этой пьесы был огромным, так как в театре под аккомпанемент композитора произошло чудо: слушатели с доброжелательными лицами играли так же увлечённо, как и сами актёры. Разве это не является идеалом в театре!» [7, р. 9-10]. В подобном вовлечении слушателей в исполнение пьесы проявляется воздействие традиций Брехта – Эйслера, которые предполагали исполнение многих своих произведений, особенно поучительных, силами актёров из рабочей самодеятельности.

Пресса широко откликнулась на исполнение «Колыбель будет качаться», подчёркивая своеобразие музыкально-театрального жанра и его новизну. Завоевавшие огромную популярность зонги из пьесы критики называли «политическими боевиками». Большое внимание уделялось событийной стороне постановки (отмечалось количество постановок и исполнений, цены на билеты и др., что является определяющим для коммерческого успеха). Музыкальные критики «левых» журналов 1930-х годов раскрывали сатирически-обличительную направленность пьесы, отмечали её связь с актуальными событиями общественно-политической жизни США, выделяли эстетическое значение и её роль в ряду лучших образцов американского театра XX века.

В последующие месяцы пьеса была поставлена в других театрах Нью-Йорка и лишь в конце декабря 1937 г. в театре «Меркур» (где и предполагалась первоначально премьера). Вслед за этой постановкой она прозвучала на сцене профессионального театра «Виндзор» 3 января 1938 г. Спустя десять лет после создания пьесы её постановка была осуществлена известным американским композитором Л. Бернстайном в «Нью-Йорк-Сити-центр» в сопровождении Нью-йоркского симфонического оркестра в концертном варианте. Это было первое исполнение пьесы с оркестром. Партии Ларри Формена и Мистера исполняли те же актеры, что и на премьере 1937 г. (Говард да Силва и Уилл Гир). Критика, отмечая успех этой пьесы и подчёркивая «высочайший уровень творческой работы автора» [19, р. 4], выделила её эстетическое значение в истории американского театра. Полное сценическое исполнение пьесы в сопровождении оркестра состоялась в феврале 1960 г. на сцене «Нью-Йорк-Сити-центр». Дирижировал Л. Энгель, а постановщиком был режиссер Г. да Силва, в прошлом первый исполнитель роли Ларри Формена, в своей работе они также продолжали следовать реалистическим принципам Б. Брехта и О. Уэллса. С 1980-х годов начался подлинный ренессанс пьесы Блицштейна «Колыбель будет качаться», которая была поставлена в различных театрах Нью-Йорка и других городах США.

Пьеса с музыкой «Колыбель будет качаться» сконцентрировала в себе основные достижения М. Блицштейна в области музыкального театра США 1930-х годов и явилась импульсом к развитию в его последующих музыкально-сценических поисках. В пьесах Блицштейна 40-х годов «Реджина» и «Приговорённые» также прозвучали социальные мотивы, критическое начало. И в этом прослеживается влияние и аналогия с социальным романом 30-х годов США (Хемингуэя, Стейнбека, Дос Пассоса и др.). Тема труда, воспетая еще в

начале XX века Уитменом, становится одной из главных в театре Блицстайна, стремившемся пробудить у публики желание принять активное участие в борьбе трудовой Америки, расширить политический кругозор. Актуальность пьес Блицстайна заключалась в том, что они выражали главные идеи социальной политической и экономической борьбы американского рабочего движения. Композитор оставил глубокий след в развитии музыкального театра США [5, с. 267–268]. Своим творчеством Блицстайн, наряду с другими представителями американского искусства, заложил основы традиции социально-критической драматургии, впоследствии получившей развитие во многих пьесах внебродвейских театров второй половины XX века.

Список литературы

1. *Арватов Б.* Живая газета как театральная форма // Жизнь искусства. 1926. № 44. С. 15.
2. *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. В 5-ти тт. Т. 5. М., 1965. 566 с.
3. *Вольф Ф.* Искусство – оружие. М., 1967. 431 с.
4. История западноевропейского театра. Т. 8. 1917–1945. М., 1988. 432 с.
5. Музыка XX века. Очерки. Часть вторая. 1917–1945. Кн. 5. М., 1987. 342 с.
6. *Сигмейстер Э.* Мой творческий путь // Советская музыка. 1959. № 11. С. 34–47.
7. *Blitzstein M.* The Cradle Will Rock. New York, 1938. 150 p.
8. *Bordman G.* American Musical Comedy from Adonis to Dreamgirls. New York, 1982. 749 p.
9. *Clurman H.* The Fervent Years: the Story of the Group Theatre and the Thirties. New York, 1974. 302 p.
10. *Engel L.* The American Musical Theatre. New York, 1975. 266 p.
11. *Goldman H.* Pins and Needles: A White House Command Performance // Educational Theatre Journal. 1978. No. 1. P. 90–96.
12. *Gordon E.* Mark the Music. The Life and Work of Marc Blitzstein. New York, 1989. 605 p.
13. *Hamm Ch.* Music in the New World. New York, 1983. 722 p.
14. *Houseman J.* Run-through a Memory. New York, 1943. 507 p.
15. *Jablonsky E.* The Encyclopedia of American Music. New York, 1981. 629 p.
16. *Levine J.* Left-wing Dramatic Theory in the American Theatre. Ann Arbor, 1985. 233 p.
17. *Rabkin G.* Drama and Commitment. Bloomington: Indiana University Press, 1964. 322 p.
18. *Siegmeister E.* Accomplished Composer // The Chronicle. 15.11.1973. P. 7.
19. *Silber J.* The Cradle Rock on Broadway. People Song. 1947. P. 3–6.
20. Unison. 1936. 1937. Vol. 1. No. 1.
21. Workers Theater. 1931. April. 123 p.