

2001, май

Метрополитен-опера

с ШОА Нью-Йорк

КНИГИ



Большой театр.
2001. — май
(№3). — с. 22-23

РУДОЛЬФ БИНГ
«ЗА КУЛИСАМИ МЕТРОПОЛИТЕН ОПЕРА»

на дебютировавшей на сцене театра молодой певице из Сан-Франциско Люсини Амара, она впервые появилась в Метрополитен как Голос с неба в конце сцены аутодафе.

В качестве режиссера для всех постановок моего первого сезона я прежде всего, естественно, подумал о Тайроне Гатри, но Тони был очень занят в Англии. Мне кажется, именно он рекомендовал Маргарет Уэбстер, которая вначале весьма сдержанно отнеслась к моему предложению попробовать сделать что-нибудь в оперном театре, ведь у нее не было никакого опыта в этой работе. Но я сказал ей, что сам Эберт не имел никакого отношения к опере до того, как стал работать в Дармштадте, к тому же мы хотим добиться чисто шекспировского эффекта от спектакля — опера происходит в эпоху, которую англичане называют елизаветинской, к тому же оба создателя пьесы — и Шиллер (по его драме написано либретто) и Верди были мастерами истинно шекспировскими по духу. К сожалению, мы могли ей предложить только волнующую возможность работы над спектаклем: весь ее гонорар за постановку «Дон Карлоса», включая расходы, составлял 2500 долларов. Рольф Жерар согласился исполнить декорации и костюмы — это требовало нескольких месяцев работы для такой пышной и дорогой постановки — за 4000 долларов. Включая эти гонорары и дополнительные плату за репетиции, я определял бюджет «Дон Карлоса» в 65 000 долларов, а госпожа Райан собрала эту сумму, как я уже рассказывал, продав одну из картин Рембрандта из своей семейной коллекции. Эта постановка, которую некоторые члены попечительского совета считали крайне экстравагантной идеей (она действительно превысила свой бюджет), должна ныне рассматриваться как одна из самых выгодных акций в истории оперного искусства: включая представления в последний сезон моего пребывания в театре, «Дон Карлос» был показан в Метрополитен более восьмидесяти раз, а качественно выполненные декорации и костюмы необходимо было только время от времени освежать. Подобный спектакль в 1972 году стоил бы возможно 250 000 долларов — но, с другой стороны, и цена картины Рембрандта поднялась бы в наши дни, возможно, выше этой суммы.

Другой центральной постановкой моего первого сезона была «Летучая мышь», блестящая оперетта Иоганна Штрауса, которую мы собирались дать в переводе на английский язык, надеясь привлечь в Метрополитен новых слушателей, обычно посещающих театры, расположенные в других кварталах, а не Оперу. Здесь я также подобрал почти идеальный состав исполнителей. Были приглашены: Люба Велич на роль Розалинды, красивая молодая американская певица — колоратурное сопрано Патрис Мансел — на роль служанки Адели; всегда привлекательная Ризэ Стиненс — на роль князя Орловского; Ричард Такер — на роль Альфреда и Сет Сванхольм — оказавшийся гораздо более способным актером, чем это можно было вообразить, увидев его только в Вагнере, — на роль Айзенштайна; наконец, Джон Браули, работавший у нас в Глайндборне, а ныне обосновавшийся в Метрополитен, — на роль заводилы всей этой истории доктора Фалька. Выбор Фрица Райнера в качестве дирижера гарантировал, что все воспримут этот спектакль как произведение прежде всего музыкального искусства — а «Летучая мышь» заслуживает того, чтобы ее воспринимали как серьезную музыку. Райнер, хотя и не был от природы натурой легкомысленно-беззаботной, хорошо чувствовал дух Вены, и можно было рассчитывать на то, что он сделает превосходный в музыкальном отношении спектакль.

Для постановки «Летучей мыши» я предполагал пригласить режиссера с Бродвея или из Голливуда, чтобы придать спектаклю местный колорит, понятный и близкий американским зрителям. Мой выбор остановился на Рубене Мамуляне, но он был занят работой над мюзиклом Максвелла Андерсона — Курта Вайля и не мог найти свободного времени. Кто-то предложил мне Гарсона Канина. Он пришел ко мне со своей блистательной женой Рут Рордон и заявил, что вся эта идея абсурдна, он ничего не смыслит в опере и в оперном театре, но в конце концов согласился изъяться за эту работу.

Два других спектакля не могли столь же ярко отразить новый подход руководства к театральному делу. Я полагал, что надо обратиться к какой-нибудь из опер Вагнера, чтобы уравновесить новые постановки Верди. В Метрополитен с 1930 года ни разу не ставился «Летучий голландец», и эта опера давала прекрасную

возможность для дебюта Ханса Хоттера, которого я хотел пригласить из Германии. Я надеялся также, что партию Сенты исполнит Люба Велич, но она не могла приехать в Нью-Йорк в нужное время; так или иначе мы нашли ей прекрасную замену в лице Астрид Варнай и американской сопрано Маргарет Харшоу. Херберт Граф согласился быть режиссером. Я наводил справки относительно американских сценаристов и нашел, что Роберт Эдмонд Джоупс, возможно, самый подходящий из всех. Понадобилось много сил, чтобы уговорить его, а потому он имел основания пожалеть о своем согласии, так как серьезно заболел тем летом (и вскоре после этого умер). По его эскизам должен был работать Чарльз Элсон, ставший впоследствии одним из самых полезных людей в театре: он пересмотрел и привел в порядок многие комплекты декораций, которые я не мог позволить себе заменить, но решительно отказывался показывать на сцене в их нынешнем состоянии. Мы придумали новый глагол — «элсонизировать» — для описания того, что он сделал для Метрополитен.

Наконец, я обязан нью-йоркской публике новой постановкой (старая была из худших по вкусу) итальянского «ветерана», извечных «двойняшек» — «Сельской чести» и «Паяцев». На этот проект было отпущено мало денег, и задачу по оформлению спектакля я передал в руки Армистиды, который хотел продолжать заниматься своей профессией наряду с той работой, которую он выполнял за кулисами. В качестве режиссера я сначала пытался пригласить Витторнио де Сика, чьи фильмы производили тогда сенсацию во всем мире; получив отказ, я обратился в Хансу Петеру Бушу, сыну Фрица Буша, который стал преподавателем оперной режиссуры в университете Индианы.

Ни один из дирижеров итальянского репертуара, находившихся тогда в штате Метрополитен, не отвечал моим требованиям. Вместо них я пригласил моего старого друга Альберто Эреде и Фаусто Клева, который в течение многих лет был хормейстером в Метрополитен, но затем ушел из театра и сделал в Европе карьеру дирижера. Бруно Вальтеру я напомнил о его обещании помочь мне, если я буду работать в Нью-Йорке. Он согласился дирижировать «Фиделио» и «Реквием» Верди. Последним я хотел заменить уже износившуюся старую постановку «Парсифаля», которую Метрополитен традиционно давала на Страстной неделе. Вальтер, что для него типично, задавал только один вопрос касательно «Фиделио»: «Кто, — спросил он нервно, — будет петь Первого узника?». О серьезных вещах руководство театра заботится в своих интересах, Вальтер же хотел быть уверенным в том, что продуманы все детали.

Для двух произведений, которые должен был дирижировать Вальтер, я вновь пригласил два выдающихся сопрано, в прошлые годы имевшие контракты с Метрополитен, но в последние сезоны не появлявшиеся на его сцене. Одна из них займет в деятельности театра ближайшие лет чрезвычайно важное место, но ее новое приглашение произошло почти незамеченным. Что же касается нового ангажемента второй, то он наделал много шума.

Первой из певиц была Зинка Миланова. Кто-то, кажется Макс Рудольф, сказал мне об этой замечательной сопрано, чей контракт почитали возможным по каким-то причинам не продлить, и я поехал в Хартфорд, штат Коннектикут, чтобы послушать ее в «Бале-маскараде». Мне редко приходилось видеть такие спектакли. Декорации, по-видимому, взяли из «Гензели и Гретель», показанной в предшествующее Рождество; хор и оркестр часто расходились, солисты были третьестепенные, провинциальные и, совершенно очевидно, до этого не видевшие декораций и более того — не репетировавшие в них. Но в этом нелепом окружении звучал голос такой красоты, что я почувствовал, что ничего подобного прежде не слышал. В моем первом сезоне она пела, среди прочего, и партию сопрано в «Реквиеме» Верди.

Другая сопрано, которую я вновь пригласил в театр, была, конечно, Кирстен Флагстад. Я пошел послушать ее сольный концерт в Карнеги Холл и был удовлетворен, поскольку ее голос до сих пор еще мог считаться сокровищем нашей эпохи. Затем я стал наводить справки, в какой степени она на самом деле была связана с нацистами. Я написал послу Соединенных Штатов в Норвегии, чтобы разузнать, как к ней относятся в ее собственной стране, которая пострадала от нацистской оккупации, пожалуй, больше остальных, за исключением, может быть, Польши, и была од-

ним из самых антифашистски настроенных мест в Европе. Я написал Чаклу Сноффорду в Германию, надеясь узнать, что думает об этом военная администрация союзников, а своих помощников попросил изучить архивы и узнать, какую информацию они содержат.

Муж госпожи Флагстад работал для нацистов и вместе с нацистами, и после завоевания Норвегии она вернулась домой, чтобы быть рядом с мужем. Но в течение всего этого времени она не давала публичных концертов. Мне казалось странным, что артистка, подобная Эрне Бергер, в течение всей войны певшая для удовольствия нацистских заправил в Берлине, может выступать в Метрополитен, а пригласить госпожу Флагстад нельзя. Только один эпизод бросал на нее тень, как выяснилось в процессе розысков в архивах: после завоевания Норвегии, еще находясь в Америке, она спела сольный концерт в Вашингтоне, на котором присутствовал немецкий посол. Но она была гостьей Соединенных Штатов, еще не состоявших в военном конфликте с Германией, и ей можно казалось неуместным требование вывести кого-либо из зала. В любом случае это было давним и банальным делом. Я достаточно долго жил рядом с семьей Кристи, чтобы знать, сколь бесконечно аполитичными могут быть люди перед лицом нацистской угрозы, которой они не сознавали. Госпожа Флагстад была, безусловно, далека от политики, и уже прошло то время, когда ее можно было наказывать за проступки мужа. Я попросил ее вернуться в театр, спеть Изольду под руководством Фрица Райнера и Леопольда с Бруно Вальтером, само участие которого в спектакле и на сей раз заменяло собой целый суд по денацификации. На просьбу прессы объяснить мои действия я сказал, что величайшее сопрано мира должна петь в величайшем оперном театре мира.

Весть о том, что госпожа Флагстад возвращается, вызвала потоки брани и оскорблений, в особенности со стороны злобного маленького человечка по имени Билли Роуз, в прошлом бродячего импресарио, считавшего себя знатоком оперы. В одной из своих статей в газете, где он сотрудничал, Роуз писал, что я должен был бы пригласить Ильзу Кох (монстр из концентрационного лагеря, в котором делали абжур из человеческой кожи) занять должность костюмерши, а Ялмара Шахта (министра финансов при Гитлере) стать главным бухгалтером Метрополитен. Хотя новость вызвала отрицательную реакцию, в то же время я получил массу одобрительных писем и достаточно поддержку от попечительского совета.

А когда госпожа Флагстад появилась на сцене в следующем сезоне, публика Метрополитен истрепала ее с исключительной теплотой. Но вся эта история в конечном счете не осталась без последствий, поскольку непечетельский совет на следующий год, испугавшись разоблачительных публикаций в прессе, отверг мою просьбу о приглашении в Метрополитен Вильгельма Фуртвенглера: это был единственный случай за двадцать два года, когда мне указали, кого я могу, а кого нет приглашать в театр. К моему воспоминанию об этом случае применяется глубоко личное ощущение, что я тоже был чрезвычайно несчастен в вопросе о том, сотрудничал или нет артист с нацистами, и многим я просто отказывал в приглашении, чувствуя, что они были не совсем порядочными людьми. Но часто предпочитают не прибегать к рациональным доводам, а обвинять всех скопом.

Шумиха по поводу того, что я собираюсь пригласить госпожу Флагстад, и тот факт, что я уже заключил контракты с некоторыми итальянскими певцами, повлекли за собой неприятный инцидент с ведущим вагнеровским дуэтом — Мельхиором и Хелен Траубель; оба они объявили, что рвут с театром всякие отношения. Заявление Мельхиора последовало вслед за ультиматумом, переданным мне в одиннадцать часов утра в тот день, когда я должен был ехать в Филадельфию вместе с труппой: если я, говорилось в ультиматуме, не возобновлю с ним контракта до полудня, он уходит из театра. Откровенно говоря, я не знал до этого момента, как обращаться с Мельхиором, то есть как заставить его быть ответственным артистом, а не персонай, вносящей беспокойство в артистическую среду оперного театра; его телеграммы показывала мне теперь, как это сделать. Госпожа Траубель была мне нужна не только потому, что она очень хорошо пела, — я должен был избежать всякой возможности обвинить меня в том, что я изгоняю из театра американских артистов, чтобы взять в труппу госпожу Флагстад. К счастью, уговорить госпо-

КНИГИ

жу Траубель оказалось реально, предложив ей чередоваться с госпожой Флагстад в исполнении определенных партий и предоставив ей роль, которую она никогда прежде не пела, — Марциалу в «Кавалере розы»; этого было достаточно, чтобы примирить госпожу Траубель с приглашением Флагстад, по крайней мере, временно. В конечном счете она решила, что работа в ночном клубе лучше вознаграждается и меньше утомляет, чем опера, и поменяла свои творческие ориентиры.

Только в свой четвертый сезон, 1953/54 год, я смог пополнить наш дирижерский корпус значительной фигурой, — это было такое великодушное «приобретение», как Пьер Монте. Поразительно молодой, какой-либо опере десяти восьми лет, он вернулся на дирижерский пьедестал Метрополитен после почти тридцатилетнего отсутствия. Он ушел в отставку из Сан-Францисского симфонического оркестра, и я решил попытаться пригласить его: написал ему письмо домой в Мэн в октябре 1952 года, даже не упомянув какой-либо определенной оперы. Через три дня он прислал ответ: «Буду счастлив восстановить свое сотрудничество с Метрополитен Оперой. В сезоне 1953/54 годов он взял на себя дирижирование трех больших французских опер — «Фауст», «Кармен», «Пеллеас и Мелизанду». Тем временем, поскольку Райнер ушел, я смог вновь пригласить Джорджа Селла для виперовского «Тангейзера». Однако ситуация все еще доставляла мне беспокойство. В марте 1953 года я писал Джорджу Слоуну:

«Проблема дирижеров в Метрополитен Оперы — одна из многих, которые меня очень беспокоят. Я сознаю, что появление в следующем сезоне восьмидесятилетнего господина Монте и сильно утомленного работой господина Селла может быть только временным решением вопроса. Через сезон нам будет абсолютно необходимо — хотя бы на большую часть сезона — выдающийся дирижер с международной известностью. Получить согласие синьора де Сабата в нынешней, трудной ситуации с итальянскими артистами у меня мало надежды, и поэтому я вновь подчеркиваю, что необходимо сосредоточить свои усилия на господине Фуртвенгере... Я имею в виду сезон 1954/55 год... Не будете ли так любезны, рассмотреть этот вопрос и поставить меня в известность, пожалуйста ли Вы мне действовать в этом направлении...»

Наконец, осенью 1953 года попечительский совет одобрил обращение к Фуртвенгеру — хотя Слоун предупредил меня по секрету, что дирижер болен, как сообщил ему друг из Вены. Эта информация была неверной, но Слоун был словно наделен даром предвидения: следующей весной Фуртвенгер умер, так никогда и не появившись в Метрополитен. В то же время он был мне нужен как никогда прежде, поскольку роман с Селлом длился всего четыре спектакля. Селл ссорился с Хербертом Графом, ссорился с Жераром по поводу деталей оформления, ссорился с исполнителями, — хотя, должен признать, что многие из них никогда прежде не пели эту оперу в Метрополитен. Он бранился в прессе и второй раз на моей памяти подвел меня. Вспоминаю, как кто-то сказал мне однажды: «Джордж Селл сам себе худший враг». Я ответил: «Пока я жив — не худший». Что касается наших личных отношений, то к концу его жизни мы помирились. Он посмотрел несколько спектаклей в Линкольн-Центре, будучи гостем в моей ложе, и я имел удовольствие показать ему всякие технические чудеса нашего нового театра — то, что всегда его привлекало.

К счастью, в 1954—1955 годах в театр пришел Димитри Митропулос, дирижер из Нью-Йоркской филармонической оркестры, чей контракт с оркестром оставлял ему свободными не только целые недели, которые он мог целиком посвятить Метрополитен, но также и отдельные вечера в течение тех недель, когда его главной обязанностью было дирижирование в Карнеги Холл. Он оказался замечательной личностью — порядочный, обязательный, готовый всегда прийти на помощь. Он не ожидал, что ему понравится работа в оперном театре, и был счастлив в Метрополитен. Все, что он делал, было ярко индивидуальным. С большой костистой лысой головой и огромными руками, он не был похож ни на кого на свете, а его музыкальные концепции были часто столь же оригинальными, как и его внешний облик. Оркестр был предал ему так, как никому из дирижеров, кто в мое время работал в Метрополитен.

В течение пяти лет Митропулос был моим главным советчиком: с ним я мог обсуждать все — певцов, оркестрантов, музыкальные издания, зная, что он никогда не бывает недоброжелательным. По мере того, как шло время, он все больше отходил от работы с оркестром

Нью-Йоркской филармонии, предполагая передать руководство им Леонарду Бернштайну, а нам отдать свое основное время. В 1958 году Бернштайн стал его преемником в Карнеги Холл, и Митропулос согласился остаться в Метрополитен почти на целый сезон, чтобы дирижировать не менее чем семь опер, включая новые постановки «Макбета», «Сельской чести» и «Паяцев». Увы, примерно в середине сезона, у него был сильный сердечный приступ, и хотя он вернулся к нам в следующем году (и дирижировал новой постановкой оперы Верди «Симон Боканegra», в которой в последний раз триумфально выступил Леонард Уоррен), его силы стали слабеть, и осенью 1960 года он умер в Милане, прежде, чем начался наш новый сезон. Многие в Нью-Йорке считали его присутствие в театре само собой разумеющимся; его смерть стала страшной потерей для Мет и для меня лично.

К тому времени многие дирижеры, которые позже станут опорой театра, уже работали в Метрополитен — Карл Бём, который покинет нас, чтобы занять пост Generalmusikdirektor'a в Вене, а затем вернется; Эрих Ляйнсдорф, который оставит театр для работы в Бостонском симфоническом оркестре, а впоследствии тоже вернется; Томас Шиннерс, дебютировавший в Метрополитен в возрасте двадцати пяти лет в 1955 году и появившийся в театре каждый следующий сезон, время от времени уезжая работать в Ла Скала. Пьер Монте, проработавший три сезона, стал слишком старым, чтобы нести на себе груз оперных спектаклей, но мы приобрели приемлемую замену (если не преемника) в лице Жана Мореля, прекрасного французского дирижера, находившегося в расцвете своей карьеры.

В 1954—1955 и 1955—1956 годах мы с радостью сотрудничали с Рудольфом Кемпе, дирижировавшим нью-йоркскую премьеру «Арабеллы» Рихарда Штрауса. Следующим летом он был болен, а осенью 1956 года оказался втянутым в matrimonialные конфликты. Как и сопрано Сена Юришач, он всегда был либо слишком счастлив, чтобы приехать, либо слишком несчастлив для этого.

Вскоре после отъезда Кемпе, в один из печальнейших дней моей жизни, мне пришлось сказать Фрэнцу Штидри, что он больше не может дирижировать в Метрополитен. В течение последних сезонов он постепенно все больше терял слух, не сознавая этого, и спектакли, которые он вел, становились все более опасными для их участников. Он не мог признать факт своей физической немощи и воспринял это как предательство с моей стороны; мы больше никогда не разговаривали с ним и не встречались. Однако, вскоре после его смерти его вдова, также старый мой друг, приехала в Италию на несколько недель, чтобы провести с нами часть лета, и сказала, что только из-за ухудшающегося состояния здоровья он не мог ответить ни на одну из моих попыток восстановить с ним отношения.

Проблема дирижеров в Метрополитен, несмотря на все удач и неудач, с ней связанные в 1950-х годах, становилась все острее. Ситуация постепенно ухудшалась, поскольку сроки, на которые в Метрополитен приглашались лучшие дирижеры, последовательно сокращались. Система звезд, достаточно вредная, когда она высчит за собой смену состава исполнителей от спектакля к спектаклю, коснулась и дирижерского подиума — к огромному ущербу для качества оперных спектаклей, причем это происходило повсюду. В 1952 году я обедал с Карло Мария Джулини в Милане и обсуждал с ним возможности его работы в Метрополитен Оперы. Но у него было двое юных сыновей, и он не хотел ни возить их за собой, ни проводить целые месяцы вдали от них; самое большее, что он мог мне предложить, — это проводить в Мет шесть недель.

За шесть недель дирижер может подготовить одну новую постановку и, возможно, одно возобновление и как максимум провести первые четыре или пять спектаклей того и другого. Он не может оказать влияния на музыкальное лицо театра, он даже не может быть уверен в том, что сохранится уровень спектаклей, им выпущенных, — как только он уезжает, спектакль переходит в руки другого дирижера, что влечет за собой потерю качества, если тот ругинер и мыслит шаблоном, или изменение концепции, если тот — музыкант яркой индивидуальности. Иногда некоторые дирижеры вступают в мелочную конкурентную борьбу, — например, Шиннерс подготовил новую постановку «Луизы Миллер» и сделал ряд несущественных купюр, а Клева — в качестве платы за то, что взял этот спектакль на себя, — настоял на том, чтобы раскрыть эти купюры, — конечно, это было очень неудобно исполнителям и оркестру, в общем всем. Когда в конце сезона Шиннерс вернулся, он снова сделал купюры.

Во время моего второго сезона произошло несколько событий, которые можно считать вехами в истории театра. В вечер открытия сезона Дженет Коллинс, балерина-негротичка, стала первой представительницей своей расы, появившейся на сцене Метрополитен Оперы в качестве солистки. Захари Солов, ставший нашим хореографом после отъезда Энтони Тюдора и воплощением нашей надежды, как-то весной пришел ко мне и сказал, что у него есть прекрасная танцовщица для сцены триумфа победителей в «Аиде», но существует одна проблема — цвет ее кожи. Я с трудом понял, что он имеет в виду, поскольку предполагается, что танцы исполняются публичными: все участники кордебалета раскрашивали свою кожу темной краской для этой сцены. Мне никогда не задавали вопросов по поводу приглашения госпожи Коллинс, и я поставил об этом в известность попечительский совет только после того, как контракт был подписан.

Ключевым событием сезона 1951/52 года стала опера Мондари «Так поступают все женщины», которая только двенадцать раз шла на сцене Метрополитен за всю историю театра. Я убежден, что опера имела успех из-за следующих мизансцен: как только в зале гас свет и поднимался золотой занавес, зритель видел другую, иллюзорную авансцену с изящной монокоромой WAM на вытесненном занавесе; Альфред Ланг появлялся в костюме XVIII века, зажигал свечи на сцене, а затем становился Штидри, как бы говоря: «Вы можете начинать». В этот краткий момент его изящество, манера держать себя и элегантность придворного стиля задавали тон всему предстоящему спектаклю.

Ланг очень много работал над этим спектаклем. Он в сущности «увековечил» запись этой оперы, сделанную в Глайндборне. Задолго до того, как он стал заниматься с трушой, он признавал к себе некоторых своих друзей по театру и отрабатывал с ними позы и жесты, которые он хотел видеть у певцов. Опера шла на английском языке с англоязычными артистами, и Лангу удалось убедить их в том, что они участвуют скорее в театральном, чем в оперном представлении. Критик Вирджил Томсон, который был далеко не в восторге от моей директорской деятельности, оценивал свою рецензию: «Ланг делает историю» и закончил ее хаттески-благочестивым пожеланием: «Надеюсь, что никогда прежде музыкальное руководство оперным спектаклем не будет отдано на волю импровизации певцов». Но расходы на сценографию переполнили чашу терпения попечительского совета: Жерар создал удачное сценическое оформление менее чем за 25 000 долларов. Мы и сейчас, в 1972 году, пользуемся этими декорациями.

Еще одним новым значительным спектаклем стала поставленная Тони Гатри «Кармен»; Мери Гарден позднее говорила мне (и пресе), что это была лучшая «Кармен», которую она когда-либо слышала и видела. (Она пришла в мою ложу, старая дама в великодушном вечернем платье без бретелек, и один из мужчин, находившихся в ложе, еще старше ее, спросил: «На чем держится это платье?» Она ответила: «На вальсе возрасте, сэр».) И июнь Райнеру пришлось работать с режиссером, у которого были свои нетрадиционные идеи относительно этого произведения, — например, среди прочего Гатри хотел купировать хор мальчиков из первого акта: «С точки зрения драматического действия это крайне банальное место, — писал он мне, — а с практической стороны я не верю, что вы можете найти настоящих мальчиков, которых будет достаточно хорошо слышно в зале; и я просто не могу вынести мысли, что мы прибегнем к последнему ресурсу оперного театра, то есть возьмем хористок с самым щуплым задом: по моему мнению, это уже крайняя степень падения». (В Метрополитен, конечно, был хор мальчиков, который прекрасно звучал и был слышен в любом месте зала.) Однако Гатри обращался к Райнеру лучше, чем Канин, — или, может быть, Райнер обращался к Гатри лучше, во всяком случае ссор не было. Оба они были поражены желанием Ризэ Стивенс вновь пройти свою роль, хотя уже за много лет до этого она имела репутацию лучшей в мире Кармен. Умение Райнера сделать из сверхзнакомой партитуры Бизе нечто подлинное, свежее и глубоко оригинальное потрясло меня. Его прочтение «Кармен» стало, по-моему, крупнейшим его достижением в Метрополитен и доставило мне как генеральному директору большое удовлетворение: ведь он рисковал, поскольку распределение ролей ничего хорошего не обещало.

Быть может, лучше всего запечатлелось в моей памяти выступление в этом сезоне Любы Велич в роли Мюзетты в «Богеме». Люба проявила себя в Метрополитен далеко не так хо-

рошо, как я ожидал. Ее Саломея еще пользовалась достаточным успехом, и ее отметили в партии Розалинды в «Летучей мыши», но было слишком много ролей, где она не могла конкурировать с триумфально выступившей Зинкой Милановой или быстро совершенствующейся Элеонорой Стибер. Я написал Днесу: «Поражает та жестокость и скорость, с которой нью-йоркская публика забывает». Лишенная возможности получать роли, на которые, по ее мнению, она имела право, Велич прожужжала мне уши, рассказывая о своем огромном успехе в партии Мюзетты в Ковент Гарден.

Тем временем у меня были большие неприятности с Пэт Мансел. Красивая и яркая, со свежим певчим голосом, она дебютировала в Метрополитен за несколько лет до этого в возрасте семнадцати лет, поставив рекорд в этом отношении, который, надо надеяться, никогда не будет побит. Она стала тем, что пресса любит называть «звездой сцены, экрана или радио» — и в Метрополитен одной из ведущих колоратурных сопрано. В театре было еще несколько певцов, которые могли бы добиться положения звезды, исполняя партии субреток, и госпожа Мансел была одной из них. В ролях Адели в «Летучей мыши» и Деспины в «Так поступают все женщины», на которые я ее назначил, она проявила себя более значительной артисткой, чем ей это удавалось прежде. В награду я получил угрозы, что если я не дам ей роль Мими, она не будет выступать в тех ролях, где она мне необходима, и уйдет из театра в музыкальную комедию или еще куда-нибудь.

Я с большими опасениями и довольно мрачно согласился дать госпоже Мансел роль Мими, а затем позвал Любу и сказал ей, что она получит свою Мюзетту. Этот спектакль должен был состояться совсем вскоре, и главные действующие лица могли встретиться только на дневной репетиции, но обе артистки согласились на эти условия. До дня спектакля госпожа Мансел не знала, кто будет исполнять Мюзетту и ее «Богеме», а когда узнала, то фактически ушла из театра. Дороти Кирстен любезно согласилась ее заменить. Исполнение Любы Велич наглядно демонстрировало, чем отличается озорная куртизанка от хриплой илюхи. Она вскакивала на стол, тащивала на нем, заставляла своего Марселя (Нилоу Сильвер) носить ее на плечах вокруг сцены, расталкивая локтями всех, попадающих ей на пути, в общем, вела себя шокирующе.

Я никогда об этом особенно сильно не сожалел: спектакль послужил своей цели, и публика, — а ее собралось очень много (все утверждают теперь, что были на этом спектакле) — получила за свои деньги то, что хотела. Много лет спустя, во время радиointервью меня отчитали за такое распределение ролей, и в ответ я пролепетал что-то о сопрано, которая хотела быть Мими, в то время как я полагал, что она может быть лишь спусной Мюзеттой. Ирвинг Колодин в своей истории Метрополитен Оперы комментирует это так: «Подобная Мюзетта была неожиданностью для Мими — Дороти Кирстен, до сих пор состоящей в труппе театра». Эта история полностью рассказана здесь, я хотел передать ее честно и откровенно: к госпоже Кирстен — не только и связи с этим случаем, но и в отношении многих других — я испытываю чувство благодарности.

С Марией Каллас

