

Раку М.Г.

БЕРНХАРД ПОЛЛИНИ КАК ЗАРУБЕЖНЫЙ ИМПРЕСАРИО ЧАЙКОВСКОГО¹

BERNHARD POLLINI AS TCHAIKOVSKY'S IMPRESARIO ABROAD

Аннотация. Имя Бернхарда Поллини, одного из самых влиятельных и знаменитых театральных деятелей конца XIX века, в справочной и специальной литературе о музыке и театре встречается не часто. Однако именно он на протяжении четверти века определял жизнь крупнейшей музыкальной и театральной столицы Европы – Гамбурга; он же стал одним из первых пропагандистов русской музыки в Германии. В настоящей статье впервые делается попытка восстановить историю его взаимоотношений с Чайковским. В основу исследования положена неопубликованная корреспонденция Поллини из клинского архива. Привлечение зарубежной музыкальной периодики того времени помогает дополнить биографию Поллини и выдвинуть некоторые новые гипотезы.

Abstract. The name of Bernhard Pollini, who was one of the most influential and famous figures of the late 19th century theatre, is not common in reference and professional literature on music and theatre. However, it was he who for a quarter of a century directed the musical and theatrical life of Hamburg – one of the largest cultural centres of Europe. Besides, he was one of the earliest advocates of Russian music in Germany. This is the first attempt to reconstruct the history of his relationships with Tchaikovsky. The study is based on Pollini's unpublished correspondence from the Klin archives. A study of foreign musical periodicals of the time helped to supplement Pollini's biography and to outline some new hypotheses.

Ключевые слова: Поллини, Чайковский, Гамбургский городской театр, Г. фон Бюлов, Г. Малер, А.Г. Рубинштейн, Д. Арто, П.И. Юргенсон.

Key Words: Pollini, Tchaikovsky, Hamburger Stadt-Theater, H. von Bülow, G. Mahler, A.G. Rubinstein, D. Artôt, P.I. Jurgenson.

В провокационной книге Нормана Лебрехта «Кто убил классическую музыку?» есть краткая характеристика некогда знаменитого немецкого импресарио XIX века Бернхарда Поллини:

«Открытое противостояние между старомодной скупостью и вдохновенным искусством дошло до крайней точки в Гамбурге, где в 1891 году проницательный и напористый Бернхард Поллини нанял в качестве главного дирижера Густава Малера. Поллини (урожденный Барух Польш) хорошо платил своим звездам, но остальную труппу держал на нищенской зарплате, заставляя артистов петь по четыре спектакля в неделю. Он одним из первых поставил оперы Чайковского и весь цикл “Кольца нибелунга”, который затем возил на гастроли в Лондон. В новом словаре Гроува его называли “интендантом международного класса”. На самом деле он был рабовладельцем и мошенником. <...> Он обещал Малеру должность художественного руководителя, но не давал ему слова при распределении ролей и при обсуждении постановочных вопросов. Малер обвинял Поллини в

¹ Приношу благодарность Полине Вайдман, Люцинде Браун и Рональду де Ветту за неоценимую помощь по разысканию материалов, оказанную в работе над этой статьей, а также Светлане Лашенко и Юлии Моридц за консультации.

“подлых штучках” и боролся с ним, чтобы защитить своих певцов от непоправимого ущерба, наносимого их голосам. Каждый вечер, возвращаясь домой, он чуть не сдирал кожу с рук, отмывая их после рукопожатия Поллини. Сбежать ему удалось только тогда, когда у больного раком Поллини уже не было сил ему помешать”².

Ту минимальную информацию, которую можно почерпнуть из книги, специально посвященной истории менеджмента музыкального искусства об одном из ее крупнейших представителей, с помощью справочных источников дополнить почти нечем. Упомянутая Лебрехтом и на настоящий момент наиболее солидная по объему энциклопедия Гроува ограничивается процитированным определением. Несколько «разговорчивее» оказался «компатриот» Поллини «Музыкальный словарь Римана». Однако и в его старой русской версии, и в значительно более поздней немецкой сообщение о Бернхарде Поллини ограничивается несколькими строчками³. Русская «Википедия», слегка дополнив эти сведения и упомянув о значении Поллини для истории гамбургского оперного театра,

завершает краткую биографическую справку все тем же чеканным приговором Лебрехта: «был рабовладельцем и мошенником»⁴. Ее западная версия на соответствующий запрос отправляет к электронному ресурсу Allgemeine Deutsche Biographie, статья из которой, разместившись на двух страницах этого печатного издания и будучи относительно объективной по содержанию и оценке, все же оставляет без ответа множество вопросов, прежде всего касающихся хронологии и географии его деятельности догамбургского периода⁵.

Все эти вопросы российский историк музыки мог бы легко обойти молчанием, отдав их на откуп досужему интересу будущих немецких исследователей, если бы не то обстоятельство, что судьба Поллини накрепко связана не только с Гансом фон Бюловым, Густавом Малером и Бруно Вальтером, но также с Антоном и Николаем Рубинштейнами и, наконец, с Чайковским.

Последнее заставляет пристальнее взглянуться в лицо этого оригинального персонажа истории театра.



1. До Гамбурга

Современник охарактеризовал не только деятельность Бернхарда Поллини, но и его самого как «интереснейшее явление художественного мира»⁶ своей эпохи.

² Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Пер. с англ. Е. Богатыренко. М., 2007. С. 76.

³ Риман Г. Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, дополн. рус. отделом, сост. при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др. Пер. и все дополнения под ред. Ю. Энгеля. М.–Лейпциг, 1900. С. 1036.

⁴ См.: http://ru.wikipedia.org/wiki/Поллини,_Бернхард.

⁵ Fränkel L. Pollini, Bernhard // Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 53. München, 1907, S. 172–173. [Интернет-ресурс: http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Pollini,_Bernhard].

⁶ Kohut Ad. Berühmte israelitische Männer und Frauen, Vol.1, Leipzig: Druck und Verlag von A. H. Payne, 1900. S. 252.

Сведения о о Поллини, содержащиеся в справочной и биографической литературе его времени, приблизительны и отрывочны⁷. Большею частью они варьируют информацию, содержащуюся в некрологе, опубликованном в *The New York Times* на следующий день после его смерти⁸. Согласно различным – этим и более поздним – во многом вторящим друг другу источникам, Бернхард Поллини появился на свет 16 декабря 1838 года в Кёльне в небогатой ортодоксальной еврейской семье, получив при рождении имя Pohl Baruch⁹. По окончании гимназии в родном городе Поль Барух поступил на работу в солидную торговую фирму Elzbacher, но его надежды и устремления были связаны с оперным искусством.

Его театральная карьера началась с дебюта в 1857 году в Кёльне, в опере Беллини «Пуритане». Указания на год принятия им псевдонима «Поллини» в его биографиях отсутствует, но было бы логично предположить, что такая необходимость возникла одновременно с началом театральной карьеры. В ближайшие годы он много гастролировал в составе итальянских оперных антреприз как исполнитель баритоновых и басовых партий второго ряда. Некоторые упоминания в немецкой периодике свидетельствуют о том, что его выступления имели успех у критики и публики. Так, журналист крупнейшего лейпцигского музыкального журнала отмечает, что его соотечественник, выступая в итальянской труппе в операх Россини, Беллини и Доницетти, демонстрирует превосходное произношение и хорошую вокальную школу и характеризует его как «basso buffo»¹⁰.

Специальный интерес представляет для нас ответ на вопрос о том, когда имя Поллини впервые возникло на страницах биографии Чайковского. Обращает на себя внимание следующий факт, связанный с одним из важнейших музыкальных впечатлений жизни будущего композитора: в сезоне 1856/57 года юный Чайковский впервые слушал «Дон Жуана» Моцарта в исполнении итальянской труппы с блистательным составом певцов. Среди них в качестве исполнителя роли Мазетто упоминался и некто «Поллини»¹¹. Идет ли здесь речь о Барухе Поле, выступавшем под итальянским псевдонимом (традиционно эту партию действительно исполняет бас-баритон, или высокий бас – что подтверждает подобную возможность), или под этой фамилией тогда выступал другой певец?¹²

⁷ См: *Das Hamburger Theater-Dekamerone*. Herausgegeben von Adolf Philipp und Julius Baron. 2. Auflage Hamburg: Rademacher 1881. S.1–10; Chevalley H. [Nekrolog] // *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, Bd. 109. S. 811; *Neuer Theater-Almanach* 10, Jg.1899: *Teatrgeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*, Berlin: Günther Verlag, 1899. S. 155; *Signale für die musikalischen Welt*, Leipzig, 1897, Nr. 59; Lüstner K. *Totenliste des Jahres 1897, die Musik betreffend* // *Monatshefte für Musikgeschichte*, Leipzig, 1898. S. 98. В свою очередь архивные документы, связанные с его деятельностью в Гамбурге, в Гамбургском театральном архиве не отложились, поскольку его театральное предпринимательство носило частный характер. Благодарю за эту информацию сотрудницу театального архива Гамбургского университета Михаэлу Гизинг.

⁸ [б. а.] Herr Pollini dies in Hamburg // *The New York Times*, November 28, 1897 [Интернет-ресурс:<http://query.nytimes.com/mem/archivefree/pdf?res=9404E7D61330E333A2575BC2A9679D94669ED7CF>].

⁹ В отличие от многих соплеменников, принявших христианство (как правило, под давлением сложившихся политических условий), он не поменял конфессию до конца жизни и был похоронен на еврейском кладбище Гамбурга в Ольсдорфе. См.: Schreiber Albrecht Hans von Bülow. *Aus dem Leben des Klaviervirtuosen und Dirigenten, der in Ohlsdorf seine letzte Ruhe gefunden hat* // *OHLSDORF. Zeitschrift für Trauerkultur*, Nr. 88, 1, 2005 [Интернет-ресурс:http://www.fof-ohlsdorf.de/kulturgeschichte/2005/88s26_buelow.htm]

¹⁰ D.o.A. [Correspondenz] // *Zeitschrift fuer Musik*, 1865, Bd. 61, den 14 Juli, Nr. 29. S. 253.

¹¹ На это со ссылкой на заметку журналиста, скрывшегося под инициалами Г. Б. в газете «Петербургская жизнь» (1892, № 2), указано в комментарии к письму № 53 Полного собрания сочинений композитора (Чайковский П. Полное собрание сочинений / Общая редакция Б. В. Асафьева. Т. V. Литературные произведения и переписка. Том подготовлен Е. Д. Гершовским, К. Ю. Давыдовой и Л. З. Корабельниковой. М.: Музгиз, 1959. С. 58. Далее – ЧПСС).

¹² Имя Поллини встречалось на страницах русской музыки и раньше в связи с однофамильцем героя нашего очерка Франческо Поллини. Профессор Миланской консерватории, исключительный пианист (хотя и посредственный композитор), с особым пиететом упоминается в «Записках» Глинки как «один из самых примечательных итальянских артистов в мою бытность в Италии» (Глинка М. Записки. Подготовил А. С. Розанов. М: Музыка, 1988. С. 44. См. также С. 45–46, 50, 51). Глинка характеризует его как одного из родоначальников романтической фортепи-

Редакторами V тома Полного собрания сочинений Чайковского косвенно подерживается первая версия, так как в Указателе имен под именем Поллини значится как раз Барух Поль¹³. В то же время знакомство Чайковского со сценическим воплощением «Дон Жуана» отнесено редакторами к сезону 1856/57 года¹⁴, и следовательно, известная на настоящий момент дата сценического дебюта Поллини – 11 декабря 1857 года – исключает подобное предположение. Однако, как удалось выяснить, возникшая «нестыковка» объясняется простой опiskой: в действительности в итальянскую труппу, работавшую в России в те годы, входил бас по фамилии Полонини¹⁵. Стало быть, интригующий сюжет «заочного знакомства» композитора со своим будущим импресарио, который можно было бы представить, сопоставив приведенные сведения, в реальности не имел места.

Осенью 1865 года, согласно упомянутым биографиям Поллини, он стал руководителем итальянской оперной труппы. Однако о том, где именно это произошло, они умалчивают¹⁶. Утверждается также, что весной 1867 года Поллини собрал собственную итальянскую оперную антрепризу в Лемберге (ныне Львов), входившем тогда в состав Австро-Венгрии¹⁷. История антрепризы Поллини на настоящий момент не написана, хотя богатейшая хроника ее гастролей, с выступлениями в крупнейших центрах Европы (Париже, Лондоне, Милане, Берлине, Вене, Константинополе, Пеште), длительными турне по Италии, Франции и по городам США, с заездами в Мехико и Гавану (где Поллини пристрастился к кубинским сигарам), безусловно заслуживает специального интереса¹⁸.

Согласно различным биографическим свидетельствам (и в первую очередь его собственным¹⁹), в первой половине 1870-х Поллини возглавлял Императорскую итальянскую оперу в Санкт-Петербурге и Москве. Точная датировка в известных мне источниках отсутствует. В одном из некрологов указано, что за свою деятельность в этом качестве Поллини был награжден российским орденом св. Станислава 2-й степени²⁰. Однако в русской театральной периодике упоминания о нем не обнаружены, хотя, к примеру, имя импресарио Императорской итальянской оперы К. Мерелли на протяжении 1860–70-х годов неоднократно возникает на страницах театральной хроники²¹. Согласно репертуарному указателю В. В. Федорова по Большому театру, оперные спектакли казенной итальянской труппы, возобновившись под управлением Мерелли 9 сентября 1868 года, продолжались «11 зимних сезонов, до 11 февраля 1879 года включи-

анной школы (в частности, как предшественника Листа), но в ее наилучших проявлениях, поскольку сам он к продолжателям новой исполнительской манеры относился скептически. Возможно, известность этой фамилии в музыкантских кругах заставила Поля Баруха в рекламных целях присвоить ее в качестве подходящего псевдонима для «итальянского певца». В 1888 Бернхард Поллини становится гражданином Гамбурга и решением гамбургского сената получает право взять свой театральный псевдоним в качестве фамилии.

¹³ См.: ЧПСС V. С. 484.

¹⁴ См.: ЧПСС V. С. 58.

¹⁵ См.: Иванов М. Прошлое итальянского театра в Петербурге в XIX веке. Второе десятилетие (1853–1863) // Ежегодник императорских театров. Сезон 1894–1895 г.г. (пятый год издания). Приложения. Книга 2-я. Ред. А. Е. Молчанов. СПб, 1896. С. 68, 79, 82.

¹⁶ В немецкой прессе мне не удалось обнаружить сообщений о появлении подобной труппы, но летом 1865 года Поллини еще гастролит в Берлине в составе труппы Ронци. См.: [б.а.] Tagesgeschichte. Konzerte, Reisen, Engagements // Zeitschrift fuer Musik, 1865, Bd. 61, den 28. Juli, №29, S.273 [Интернет-ресурс: http://books.google.ru/books?id=AsQPAAAAYAAJ&redir_esc=y]

¹⁷ Kohut Ad., op. cit. S. 254. Неизвестно, с этой или другой труппой в начале осени 1867 года он приехал в Германию, о чем удалось найти сообщение немецких газет: «В Берлин приехал Поллини, импресарио итальянской оперы, которая 8 октября будет петь в Victoriantheater» // [б. а.] Kleine Zeitung. Opernpersonalien // Neue Zeitschrift für Musik: das Magazin für neue Töne, Leipzig, 1867, Bd. 63, Nr. 38, den 13. September. S.332. [Интернет-ресурс: http://books.google.ru/books?id=AsQPAAAAYAAJ&redir_esc=y].

¹⁸ Kohut, op. cit. S.254.

¹⁹ Речь идет, в частности, о прошении, направленном Поллини в Гамбургский сенат и опубликованном посмертно (Wenzel Joahim E. Geschichte der Hamburger Oper 1678–1878. Hamburg, 1978. S.194), текст которого будет приведен ниже.

²⁰ [б.а.] [Nekrolog] // Neue musikalische Presse: Zeitschrift fuer Musik, Theater, Kunst, 1897. Bd. 6.

тельно»²². Какие-либо упоминания имени Поллини (как псевдонима, так и настоящего) на страницах этого справочного издания отсутствуют.

Свидетельств контактов Поллини с Чайковским, относящихся к этому времени, также нет. Но обращает на себя внимание обстоятельство, ранее не учтенное биографами композитора: немецкая пресса за 1871 год сообщала, что европейские выступления певицы Дезире Арто проходили именно в составе труппы Поллини. Приведем одно из них: «Госпожа Дезире после завершения своих гастролей в Москве, которые увенчались факельным шествием студентов, этой весной под руководством известного импресарио Поллини будет петь в придворных театрах Штутгарта, Карлсруэ, Касселя, Ганновера, Висбадена, Веймара и приглашена к участию в торжественном концерте, приуроченном ко дню рождения великой герцогини Веймарской»²³. Как известно, этому предшествовал важнейший эпизод жизни композитора – намерение жениться на певице, появившейся впервые на московской сцене в спектаклях итальянской антрепризы Мерелли в 1868 году. В начале 1869 года матримониальные планы Чайковского относительно Арто неожиданно были перечеркнуты известием о том, что, уехав на гастроли в Европу, она вышла замуж за испанского баритона М. де Падилья-и-Рамоса, с которым перед тем работала в России в составе вышеупомянутой итальянской труппы Мерелли. Вместе с ним певица и была ангажирована Поллини для работы на европейских сценах.

Таким образом, естественно предположить, что имя Поллини стало известно Чайковскому еще до начала деятельности последнего в России.

2. «Монополлини» Гамбурга

Успехи на театральном поприще вдохновили Поллини на новый решительный шаг. В 1873 году Поллини выигрывает конкурс на заключение договора об аренде и становится директором Гамбургского городского театра (Stadt-Theater). Выплатив залог, он получает право на аренду в течение десяти лет и обязуется выплачивать 2,5 % от сборов (брутто) акционерному обществу. Ему была обещана также поддержка акционеров и государства. Проведя капитальный ремонт здания и полностью обновив состав сотрудников, Поллини открыл гамбургскую оперу 16 сентября 1874 года премьерой «Лознгринна».

Одновременно он еще не оставил деятельности в России²⁴, по-видимому, рассматривая ее и в свете финансовой поддержки нового предприятия. На последнее обстоятельство проливает свет прошение Поллини о финансовой поддержке своих театральных начинаний, адресованное в Гамбургский парламент в марте 1878 года. В этом документе импресарио рассказывает о начале своей гамбургской карьеры:

«При тщательном обследовании наличного имущества стало ясно, что оно почти во всех отношениях негодно. Из костюмов не было почти ничего, что я мог бы использовать, из кулис также почти ничего. Я должен был приобретать все с нуля. Я использовал для этого мой собственный капитал, но скоро увидел, что ни активного посещения спектаклей, ни многочисленных абонементов, ко-

²¹ См.: Музыкальная библиография русской периодической печати XIX в. / Составила Т. Н. Ливанова. Вып. VI. 1871–1880. Ч. 1. М., 1974; Ч. 2. М., 1976. Ответ на многочисленные вопросы об обстоятельствах деятельности Поллини в Императорской итальянской опере, по-видимому, нужно искать в архивах Дирекции Императорских театров (РГИА, ф. 497).

²² Федоров В. Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. Т. II: 1856–1955. New York, Norman Ross Publ., 2001. С. 326.

²³ См.: [б. а.] Dur und Moll // Signale für die musikalische Welt. 29 Jahrgang, Leipzig, 1871, 25 Januar, № 6, S.88. [Интернет-ресурс: <http://books.google.de/books?id=JboPAAAYAAJ&pg=PA88&dq=Pollini+Moskau&hl=ru&sa=X&ei=8ZwtT9L0F4b64QTisdmrDg&ved=0CDUQ6AEwAjgU#v=onepage&q=Pollini%20Moskau&f=false>]. См. также: [б. а.] [Korrespondenz] // Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde. Leipzig, 1871, II Jahrgang, S.317, 539.

²⁴ Fränkel L. Pollini, Bernhard // Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg.v.der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 53. München, 1907, S.172.[Интернет-ресурс: http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Pollini,_Bernhard].



торых становится все больше, не достаточно, чтобы быстро выполнить все требования, которые я считаю необходимыми. Я решил поэтому присоединить дополнительный капитал, приняв на себя руководство Императорской русской придворной оперой в Петербурге и Москве, и вел обе сцены в сезоне 1875/76 одновременно со здешней. Моя цель была достигнута, я добился чистого дохода в сумме 110 тысяч франков и использовал всю эту сумму на здешние приобретения»²⁵.

С 1876 года работу в Гамбургском Stadt-Theater Поллини начинает совмещать с руководством открытого им Altonaer-Theater, а с 1894 года и гамбургского Thalia-Theater. Поллини, по всей видимости, способствовал также организации гамбургских «Новых абонементных концертов» под управлением Ганса фон Бюлова, которые поначалу проводились при участии оркестра городского театра.

Бруно Вальтер, чья дирижерская карьера фактически началась в гамбургском Stadt-Theater с благословения Поллини, который пригласил его туда в середине 1890-х годов, в своих воспоминаниях посвятил немало прочувствованных слов самому Гамбургу той поры:

«Гамбург считался вторым городом Германии после Берлина, по мнению же самих гамбургцев, он был первым. <...> Гамбург был тем, что тогда называлось “театральным городом”, то есть театры и артисты пользовались там настоящей известностью, и то, что предлагали городские сцены в опере и драме, то, чего достигали другие театры, особенно превосходные спектакли Thalia-Theater <...> было близко сердцам горожан и с интересом обсуждалось широкими слоями населения. Дирекция давала постоянное количество оперных и драматических представлений в Altonaer-Theater, старом, еще освещавшемся газом здании в маленьком предместье Гамбурга Альтоне <...>»²⁶.

²⁵ Цит. по: *Wenzel J. E. Geschichte der Hamburger Oper 1678–1878. Hamburg, 1978. S. 194.*

²⁶ *Walter B. Thema mit Variationen. Erinnerungen und Gedanken. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1960. S. 103–104.*

Определяющую роль в создании такой интенсивной художественной жизни сыграл именно Поллини, являвшийся без всякого преувеличения полноправным хозяином театрального Гамбурга. Недаром еще до официального утверждения за ним некогда взятого псевдонима в околотеатральных кругах его за глаза начали именовать «моно-Поллини», имея в виду то, что практически вся театрально-концертная жизнь города сосредоточилась в его руках.

И все же среди этих творчески успешных коллективов Гамбургская опера занимала особое место. Бруно Вальтер вспоминал: «Опера же была вполне признана и в Берлине; берлинские газеты имели обыкновение посылать своих лучших критиков в Гамбург на театральные премьеры <...>»²⁷.

Хотя Поллини уделял серьезное внимание созданию комфортных условий посещения спектаклей (обслуживанию зрителей, освещению фойе и зала, рекламе), главный акцент был сделан им, несомненно, на музыкальных достоинствах оперных представлений.

Вновь процитируем Бруно Вальтера: «Поллини, арендатор и деспотичный директор городского театра собрал поразительный ансамбль. Под музыкальным руководством Густава Малера как гениального главного дирижера театра, Отто Лозе как одаренного второго капельмейстера, которые собрали вокруг себя дельных музыкантов, работали Катарина Клафски – Леонора, Изольда и Брунгильда большого стиля, с прекрасным голосом, – затем многосторонне и значительно одаренная Эрнестина Шуман-Хайнк, юная поэтичная Берта Фёрстер-Лаутерер и другие превосходные певицы, вагнеровский тенор Макс Альвари, незначительный по своим голосовым данным, но необычайно выразительный как художественное явление и личность, удивительный тенор Бирренковен, огромный чешский бас Вильгельм Хеш и т. д., короче, состав, с которым можно было создавать выдающиеся постановки»²⁸.

Современный историк видит причины успеха Поллини именно в тактике привлечения первоклассных исполнителей: «Его отличало наличие особого слуха, распознававшего не только уже расцветшие голоса, но и те, которые были способны к развитию; последние он терпеливо пестовал – конечно, и к собственной выгоде. Если в первом сезоне, пусть и большей частью в статусе гастролеров, о прорыве в новую эру свидетельствовали такие певцы, как Теодор Вахтель, Альберт Ниман, Аглая Оргени, то скоро театр включил в свой ансамбль таких выдающихся исполнителей, как баритон Ойген Гура, который впервые выступил здесь в роли Вольфрама (“Тангейзер”) в 1876 году, и великая вагнеровская певица Роза Зухер, дебютировавшая в партии Эльзы в 1878-м (в 1886-м она спела Изольду в Байройте). Не забудем и ее конкурентку Катарину Клафски и, в 1880-е годы, обладательницу контральто Эрнестину Шуман-Хайнк, преемника Ойгена Гуры Фридриха Лисмана, тенора Германа Винкельмана, Вилли Бирренковена и Генриха Ботеля, который предстал перед восхищенной публикой в роли Лионея 6 января 1883 года в “Марте” Флотова»²⁹.

Между тем подобная ориентация на выдающийся состав солистов имела и свою негативную сторону. Вкладывая средства в звезд, в том числе будущих, Поллини нещадно экономил на рядовых оркестрантах и в особенности на хористах. Условия их работы были поистине кабальными: 10-часовой рабочий день без выходных и праздников³⁰. Нарекания у профессионалов вызывали и качество инструментов, на которых играли оркестранты, и сценическая составляющая постановок. То, что в период «правления Поллини» за дирижерским пультом оказывались порой не просто одаренные или знающие музыканты, но Бюлов, Малер и Бруно Вальтер (пусть даже и начинающий), только усиливало ощущение разрыва между требованиями этих гениев и реальными возможностями театра на тот момент.

²⁷ *Walter B.*, op. cit. S. 105.

²⁸ *Walter B.*, op. cit. S. 107–108.

²⁹ *Die Hamburgische Staatsoper I. 1678 bis 1945. Bürgeroper – Stadt-Theater – Staatsoper / Herausgegeben von Max W. Busch und Peter Danneberg. Zürich: M&T Verlag AB, 1988. S.74.*

³⁰ *Die Hamburgische Staatsoper...*, op. cit. S.74.

Тем не менее с 1887-го по 1890 год, когда с театром сотрудничал Бюлов, ему удалось сделать здесь несколько выдающихся работ, среди которых особое признание завоевала «Кармен» 1887 года. Отношения Поллини и Бюлова (известного своим демонстративным антисемитизмом) были трудны и изменчивы, но, как правило, не мешали их сосуществованию³¹. Ситуация с Густавом Малером, приглашенным Поллини на должность главного капельмейстера в 1891 году, складывалась куда напряженнее.

Свет на имевшиеся к тому причины психологического свойства проливают воспоминания того же Вальтера: «Между Поллини и Малером развивался медленно нарастающий, но, имея в виду различия их характеров и воззрений, совершенно неизбежный антагонизм. Как мрачная закрытость Поллини могла ужиться с импульсивной натурой Малера? Малер, разумеется, мечтал о Вене и изо всех сил стремился туда – часто, когда я звонил в его дверь, он восклицал в ответ: “Так взывает господь с Юга!”»³².

Ясно также, что настоящий «театральный волк» с большим опытом выживания в самых сложных финансовых условиях и молодой, гениально одаренный музыкант на взлете дирижерской и композиторской карьеры – Поллини и Малер – по-разному оценивали свои задачи в театральном процессе, да, вероятно, и возможности подвластного им театрального организма. Один был убежденным практиком, воображением другого владели художественные утопии. Поллини, всей своей жизнью приученный к оперной рутине, готов был мириться с сомнительным качеством режиссуры и сценического облика спектаклей, рассчитывая на воздействие харизматических артистических индивидуальностей. Малер лелеял мечту о синтетическом целом, пытаясь осуществить ее во вверенной ему музыкальной сфере. Мизерабельное положение оркестра стало одним из камней преткновения в отношениях Поллини с Малером, который, заступив на свой пост, вынужден был направить письменное прошение об улучшении материального обеспечения театральных музыкантов в Гамбургский сенат (не добившись, впрочем, результатов). Другим раздражающим моментом были завышенные, по мнению дирижера, нормы его собственных появлений за пультом. Продиктованные, по-видимому, необходимостью поддержания состояния театрального репертуара, они воспринимались Малером как кабальное условие. Как ранее Бюлов, он тоже не хотел оказаться в роли *Repertoirekapellmeister*. Конфликт был неизбежен.

Но начался он прозаически – с нарушения дирижером договорных обязательств. Страшная эпидемия холеры жарким летом 1892 года заставила Малера бежать из Гамбурга. Выжидая до ее окончательного завершения, он не вернулся к началу сезона, и его обязанности исполнял другой дирижер. Поллини, потративший множество усилий для возвращения публики в театр и восстановления нормального функционирования культурной жизни в городе, выставил Малеру громадную неустойку.

По окончании первого трехлетнего договора с Малером Поллини одновременно вел переговоры с Малером и Рихардом Штраусом, о чем Малеру стало известно. Этот инцидент стал, несомненно, отражением весьма непростых отношений между ними: Малер был оскорблен (хотя ранее, возглавляя будапештскую оперу, сам втайне от тамошней дирекции вступил в переговоры с Поллини, закончившиеся его переходом в Гамбург). Поллини и Штраус не сошлись в условиях, и контракт с Малером был продлен еще на пять лет. Столкновения между Поллини и Малером, когда они находились, по признанию Малера, «в состоянии войны», продолжались и в последующие годы и завершились расторжением контракта со стороны Малера.

Но, невзирая на все сложности совместной работы этого художественного тандема, он вошел в историю музыкального театра как образец одного из самых

³¹ Об этом подробнее см.: Chevalley, H. Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater. Hrsg. von der Hamburger Stadt-Theater-Gesellschaft. Hamburg: Broschek, 1927. S.120–125.

³² Walter B., op. cit. S. 121.

успешных творческих союзов. Его распад завершил «эру Поллини». И возможно, Чайковский при своем первом знакомстве с Гамбургской оперой³³ застал один из наиболее благоприятных и гармоничных периодов отношений двух его руководителей.

3. Договор с Чайковским

Одной из новаторских сторон деятельности Поллини на посту директора Гамбургской оперы было значительное обновление репертуара. Гамбургский театр периода правления Поллини прославился прежде всего постановками вагнеровских опер. Работа Поллини в Гамбурге началась с «Лоэнгрина». Уже в 1879 году здесь была осуществлена постановка «Кольца нибелунга». А к году смерти Вагнера (1883) в Гамбурге были поставлены девять его опер. «Если до прихода Поллини прошло всего в общей сложности 188 вагнеровских спектаклей, то уже в марте их было зарегистрировано 300, а незадолго до смерти Поллини в 1897-м число вагнеровских спектаклей, прошедших за годы его правления, достигло тысячи (среди них 244 спектаклей «Лоэнгрин» и 206 – «Тангейзера»)»³⁴.

Заметной особенностью репертуарной политики стали постановки опер русских композиторов. Так, уже в начале «правления Поллини» зимой 1876 года в Гамбурге были исполнены «Маккавеи» Антона Рубинштейна под управлением автора. Этим было положено начало активному сотрудничеству Гамбургского театра с прославленным российским музыкантом. Под его управлением там осенью 1879 года состоялась мировая премьера оперы «Нерон»³⁵, а ровно через год прозвучал «Демон». Как станет ясно из дальнейшего, появление автора за пультом было излюбленной продюсерской тактикой Поллини³⁶. Осенью 1883 года в Гамбурге прошли мировые премьеры сразу двух рубинштейновских опер – «библейского представления» «Суламифь» и комической одноактовки «Среди разбойников», представленных в один вечер. Ровно через год состоялась мировая премьера еще одной комической одноактной оперы Рубинштейна – «Попугай».

Содружество Рубинштейна с Гамбургским театром принесло композитору не только удовлетворение художественными результатами постановок³⁷, но и более прочное утверждение на немецких оперных сценах³⁸. Оно предугаживало путь

³³ Как указывает И. А. Барсова, знакомство Чайковского с Малером как дирижером состоялось за четыре года до премьеры в Гамбурге «Евгения Онегина» под руководством последнего. Это произошло в Лейпциге 29/17 января 1888 года на спектакле оперы Вебера «Трое Пинто». А днем раньше оба они присутствовали на вечере у скрипача Генриха Петри, о чем есть запись в дневниках Чайковского. См.: Барсова И. Малер // П.И. Чайковский. Энциклопедия. М.: ГДМЧ, ГИИ (рукопись).

³⁴ Die Hamburgische Staatsoper..., op. cit. S. 74.

³⁵ Российская премьера состоялась лишь в 1884 году.

³⁶ В ГДМЧ в Клину хранится юбилейный альбом с эскизами декораций художника Ф. Грубера к спектаклям «Нерон» и «Демон», преподнесенный Поллини Антону Рубинштейну от имени Гамбургского оперного театра. А в московском Государственном музее театрального искусства им. А. А. Бахрушина имеется письмо Поллини к Николаю Рубинштейну, датированное хранителями 1850–60-ми годами (ф. Рубинштейны А. Г. и Н. Г. № 234, ед. хр. 5).

³⁷ Он писал, в частности, матери Калерии Христофоровне: «Моя опера «Демон» поставлена здесь с блестящим успехом и лучше, чем в Санкт-Петербурге и Москве». (Цит. по: Taylor S. Philip Anton Rubinstein: A Life in Music. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Press, 2007. P. 177. Тема сотрудничества Рубинштейна с Гамбургским театром затрагивается автором в главе «Вилла в Петергофе и оперные успехи»: p. 156–193). См. также специальные работы об оперном творчестве композитора: Täuschel A. Anton Rubinstein als Opernkomponist. (Studia slavica musicologica 23). Berlin: Kuhn, 2001; Jahn M., Höslinger C. Vergessen. Vier Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts. J. F. Halévy, A. Rubinstein, K. Goldmark und J. J. Abert. (Schriften zur Wiener Operngeschichte 6). Wien: Der Apfel, 2008.

³⁸ Оно началось еще в 1850-е годы, и многие из его опер были поставлены в немецких театрах Европы. В частности, еще до контактов с Гамбургским театром на немецкоязычных сценах прошли премьеры опер «Сибирские охотники» (Die sibirischen Jäger, 1854, Веймар), «Дети степей» (Die Kinder der Heide, 1861, Вена), «Фераморс» (Feramors, 1863, Дрезден), «Вавилонская башня» (Der Turm zu Babel, 1870, Кёнигсберг), «Потерянный рай» (Das verlorene Paradies, 1875, Дюссельдорф), «Маккавеи» (Die Makkabäer, 1875, Берлин). В 1890-е годы этот список завершили две «духовные оперы»: «Моисей» (Moses, 1892, Прага) и «Христос» (Christus, 1895, Бремен).

к немецкому театральному зрителю и сочинениям ученика Рубинштейна – Чайковского.

Появлению на сцене Гамбургского театра театральных опусов Чайковского предшествовали не только постановки опер Рубинштейна, но и триумфальные симфонические концерты самого Чайковского в Гамбурге, прошедшие под управлением автора в начале января 1888 года. Они были организованы его издателем Д. Ратером, знавшим Чайковского еще по Петербургу. Даниэль Фридрих Генрих Ратер, родом из Гамбурга, в 1869 году приобрел в Санкт-Петербурге нотопубликаторскую фирму «Битнер-Ратер», которая через десять лет обзавелась гамбургским филиалом. Приобретая у П. И. Юргенсона права на распространение сочинений Чайковского в Германии и Австро-Венгрии, он в июне 1887 года в письме из Гамбурга обсуждал выгоды появления Чайковского перед немецкой публикой, уговаривая его выступить в концертах в Гамбурге и Лейпциге³⁹: «Вы везде найдете самый дружеский прием, и Ганс фон Бюлов ведь будет постоянно жить здесь. Филармоническое общество предполагает заплатить за одно Ваше выступление 500 марок; этого недостаточно, принимая во внимание расходы и неудобства поездки, а также силы которых это будет Вам стоить. Однако после назначения желательной для Вас даты немедленно будет послано письмо к Рейнеке, чтобы и там [в Лейпциге] просили Вас выступить. И это все не в связи с Вашим прославленным именем, а поскольку Вы ведь сами хотите появиться в Германии на публике, то я думаю, это было бы хорошим началом, полезным также и в отношении оперы, т. к. Бюлов сейчас является вторым дирижером в [Гамбургском] городском театре»⁴⁰.

Рассказав в письме своему издателю и другу П. И. Юргенсону, о том, что Ратер устроил ему приглашение от Филармонического общества в Гамбурге, Чайковский получил ответ, в котором впервые в связи с новыми зарубежными планами композитора прозвучало имя Поллини:

«Весьма рад, что тебя пригласили в Гамбург <...>. После Гамбурга ты получишь с разных сторон “Einladungen” [приглашения – М.Р.], но если позволишь дать тебе совет, то надо быть донельзя разборчивым, – не продешеви себя. В Гамбурге есть Поллини, директор оперы, очень предприимчивый человек, и вот кто тебе может быть полезным относительно опер. Об этом поговорим в Москве»⁴¹.

Как видим, советуя Чайковскому держаться с большим достоинством и не продешевить, Юргенсон в 1887 году указал именно на Поллини как на человека, с которым может быть связано продвижение композитора на зарубежном художественном рынке. Это тем более примечательно, что Поллини имел устойчивую репутацию скаредного дельца. Так, Вальтер, всецело обязанный Поллини стремительным взлетом своей дирижерской карьеры, начинает повествование о своей театральной «одиссее» именно с этой характеристики, говоря, что в Гамбург его привела «щедрая судьба в лице далеко не щедрого придворного советника Поллини»⁴².

Не только рекомендация Юргенсона, но и то обстоятельство, что среди людей, с которыми Чайковский общался в Гамбурге с 4 по 10 января 1888 года, ни в одном источнике имя Поллини не упоминается, свидетельствует о том, что они не были знакомы раньше – по Москве – и не познакомились в этот первый приезд Чайковского в Гамбург.

³⁹ Гамбург и Лейпциг были городами, с которыми Ратер имел наиболее прочные деловые контакты. Большая часть издаваемых фирмой «Битнер-Ратер» нот печаталась именно в Лейпциге – в литографии К. Г. Рёдера, а после смерти Ратера (в Гамбурге в 1891 году) издательство переехало в Лейпциг.

⁴⁰ Письмо Ратера Чайковскому от 16/28 июня 1887 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 802, а⁴ № 3752). Здесь и далее письма Ратера приводятся в переводе Д. Петрова.

⁴¹ Письмо Юргенсона Чайковскому от 18 июля 1887 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2. 1884–1893. Редакция писем и комментарии В. А. Жданова. М.–Л.: Музгиз, 1952. С.65–66.

⁴² *Walter B.*, op.cit. S.103.

