Раку М.Г.

БЕРНХАРД ПОЛЛИНИ КАК ЗАРУБЕЖНЫЙ ИМПРЕСАРИО ЧАЙКОВСКОГО[1]

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 The study is based on Pollini's unpublished correspondence from the Klin archives.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 пронырливый и напористый Бернхард Поллини нанял в качестве главного дирижера Густава Малера. Поллини (урожденный Барух Поль) 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 назвали "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 Лащенко и Юлии Мориц 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 строчками[3]. 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 отсылает 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 периода[5].

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 вглядеться 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 Bayrischen 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 отрывочны[7]. Большей частью они варьируют информацию, содержащуюся в некрологе, опубликованном в The New York Times на следующий день после его смерти[8]. 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 Baruch[9]. 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] // Illustrirte 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 театрального 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, I, 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 собраний 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 поддерживается первая версия, так как в Указателе имен под именем Поллини значится как раз Барух Поль[13]. В то же время знакомство Чайковского со сценическим воплощением «Дон Жуана» отнесено редакторами к сезону 1856/57 года[14], 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 опиской: в действительности в итальянскую труппу, работавшую в России в те годы, входил бас по фамилии Полонини[15]. 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 умалчивают[16]. Утверждается также, что весной 1867 года Поллини собрал собственную итальянскую оперную антрепризу в Лемберге (ныне Львов), входившем тогда в состав Австро-Венгрии[17]. 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 интереса[18].

Согласно различным биографическим свидетельствам (и в первую очередь его собственным[19]), 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 степени[20]. 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 хроники[21]. 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 гастролирует 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 с 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 «Лоэнгрина».

Одновременно он еще не оставил деятельности в России[24], 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-

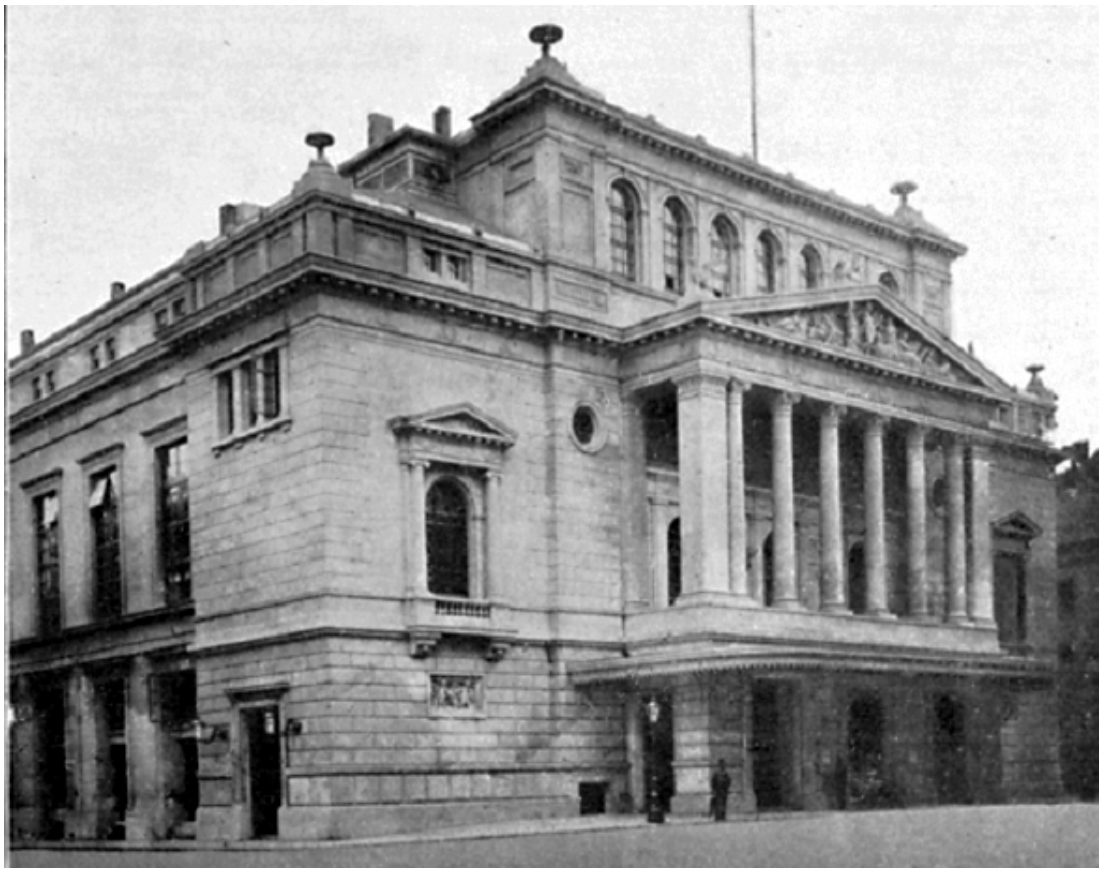
---

[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=JboPAAAAYAAJ&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 Bayrischen 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 гамбуржцев, 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 Лионеля 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 праздников[30]. 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. Burgeroper – 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 сосуществованию[31]. 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 оперой[33] 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 «Лоэнгрина» 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 Поллини[36]. 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 постановок[37], но и более прочное утверждение на немецких оперных сценах[38]. Оно предуказывало 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 Indianopolis: 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 нотоиздательскую фирму «Битнер-Ратер», которая через десять лет обзавелась гамбургским филиалом. Приобретя 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 Лейпциге[39]: «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, а[4] № 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.

В 1890 году при посредничестве Ратера Поллини предложил Чайковскому стать его зарубежным импресарио. Юргенсон в связи с этим сообщал:

«Милый друг! Ратер пишет мне, что Поллини предлагает тебе заключить с ним контракт на передачу ему привилегии на исполнение в Германии и Австрии “Пиковой дамы”, “Спящей красавицы” и “Онегина”. Это хорошо. Только имей в виду, что он, забирая в руки эти три сочинения, дает ли тебе обязательство ставить их? Представь себе такое положение: Берлин или Вена желают пламенно ставить ту или другую вещь, обратятся к Поллини, а тот отказывает или заломит высокую цену. Необходимо беречь себя оговорками насчет постановок. Не следует утешать себя невероятностью вероломства со стороны Поллини, – ему-де невыгодно лежать на сене: ни себе, ни людям; контракт – сила, и связать только себя – нелепо, но делается очень часто. Поллини, быть может, превосходный человек и на подлость не способен, но, кроме подлости есть еще своеобразное понятие о своих и чужих правах, и, наконец, он может передать контракт другому, менее честному или оставить своим наследникам и т. д. Словом, мне хочется, чтобы ты себя оградил, и тогда дай бог тебе десятки тысяч немецких марок и столько же гульденов. Не забудь пражский театр, где “Онегин” дается и откуда тебе высылают тантьему[43].

Прости, что вмешиваюсь, не будучи спрошен»[44].

Ратер же усиленно рекомендовал Чайковскому принять условия Поллини: «Получили ли Вы контракт от Поллини? <…> Я, право, не мог бы предложить Вам ничего лучшего, во всяком случае с его помощью мы получили бы дальнейшие перспективы в Германии, и это способствовало бы и моему росту, а посему прошу о скорейшем возвращении документа»[45]. Гамбургский издатель[46] торопил композитора с принятием решения, надеясь, что уже к Рождеству 1890 года на гамбургской сцене состоится премьера «Спящей красавицы». Но и сам композитор не медлил, поскольку предложение от Поллини поступило как нельзя более своевременно: в начале осени Н. Ф. фон Мекк сообщила Чайковскому о том, что прекращает выдачу ему ежегодной субсидии. И уже 15 ноября Чайковский писал Юргенсону: «Дело с Ратером (Поллини) уже покончено при содействии Осипа Ивановича [Юргенсона – *М. Р.*], т. е. Ратер получил от меня доверенность на заключение условия»[47].

Юргенсон, ознакомившись с условиями контракта, забил тревогу: «Как ты решил насчет Pollini? Я получил копию с контракта; не дурно – для него и его наследников! Ведь навсегда его данником! Надеюсь, что ты в этом виде не подписал его? Кто знает, может быть, наступит время, где отдаваемое или отданное право будет casus’ом belli между твоими и поллиниевскими наследниками?»[48].

Но Чайковский так далеко не заглядывал. Решающим моментом для него оказывалась даже не финансовая сторона договора, а возможность дальнейшей пропаганды своего творчества на пространствах немецкой культуры. В письме Юргенсону он пояснил: «Что касается моего условия с Поллини, то я <…> уже более месяца тому назад заключил его. Я передал Поллини право на постановку “Онегина”, “Дамы” и “Красавицы” на всех германских и австро-венгерских сценах. <…> Для меня очень желательно, чтобы мои оперы вошли в репертуар немецких сцен, и я готов был бы все доходы уступить Поллини, лишь бы цель была достигнута»[49].

---

[43] Европейская премьера «Евгения Онегина» состоялась в Праге в 1888 году (под управлением автора).

[44] Письмо Юргенсона Чайковскому от 5 ноября 1890 года // Чайковский П.И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 189.

[45] Письмо Ратера Чайковскому от 30 октября / 11 ноября 1890 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 802, а[4] № 3777).

[46] Ратер владел петербургским нотоиздательством до 1890 года, после чего распродал его, окончательно обосновавшись перед самой смертью в Гамбурге.

[47] Письмо Чайковского Юргенсону от 15 ноября 1890 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 191.

[48] Письмо Юргенсона Чайковскому от 16 ноября 1890 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 192.

[49] Письмо Чайковского Юргенсону от 15 ноября 1890 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 193.

Однако из обнаруженного Феддерсеном в архиве Поллини контракта следует, что права Поллини распространялись не только на эти три произведения, но также на «Орлеанскую деву»[50], «Мазепу» и «Иоланту» – всего шесть названий, доходы от которых делились пополам между Чайковским и Поллини. Но оговаривалось также, что половину от своей суммы за «Евгения Онегина», «Пиковую даму», «Спящую красавицу» и «Иоланту» (то есть четверть общего дохода от постановки каждого из этих произведений) Поллини уступил за 6000 марок берлинскому театральному агентству “Felix Bloch Erben”: «Итого, следовательно, ¼ Б. Поллини, ¼ “Felix Bloch Erben”, ½ Петру Чайковскому», – резюмировал договор[51]. По сравнению с теми условиями, которые предлагали композиторам российские театры, это было выгодным предложением[52].

4. Начало сотрудничества

На историю сотрудничества Поллини и Чайковского проливает свет переписка, завязавшаяся в 1891 году. В клинском архиве композитора в ГДМЧ хранятся 12 писем и 5 телеграмм Поллини Чайковскому на немецком и французском языках, а также одна телеграмма на русском[53], относящиеся к последним годам жизни композитора – с 1891-го по 1893-й[54]. Очевидно, что часть эпистолярия утрачена. До сих пор в ЧПСС композитора были изданы лишь два его письма своему зарубежному импресарио, относящиеся к 1892 году. Среди клинской корреспонденции Поллини есть также два финансовых документа, являющихся иллюстрацией юридических отношений импресарио с композитором: письмо с сообщением о причитающейся композитору тантьеме за состоявшиеся в Гамбурге спектакли «Евгения Онегина»[55] и приложенный к официальному бланку «дирекции Поллини» счет от 29 августа 1893 года с карандашной подписью по-русски: «Расчеты с издателями и представителями»[56].

В свете изучения этих материалов, ранее не входивших в научный обиход, и их сопоставления с уже обнародованными документами (включая переписку с другими корреспондентами), развитие отношений Чайковского с Поллини предстает следующим образом.

Невзирая на проявленную Чайковским при заключении контракта расторопность, «Спящая красавица» не была поставлена в Гамбурге в указанные Ратером сроки ввиду их утопичности (всего шесть недель для разучивания столь сложного произведения!)[57]. Все же Поллини, по-видимому, действительно имел виды на этот балет, о чем свидетельствует его письмо Чайковскому от 9/21 февраля 1891 года, где он говорит о необходимости обсудить детали постановки при возможной оказии. Там же он сообщает о планах постановки балета зимой 1891/92 в Берлине[58], что являлось результатом его забот[59].

Но ближайшие постановочные планы самого Поллини были связаны, как становится понятно из того же письма, с «Пиковой дамой». Ее премьера в Гамбурге была запланирована на осень 1891 года. Тем не менее работа велась Поллини

---

[50] Европейская премьера «Орлеанской девы», как и «Евгения Онегина», состоялась раньше, в Праге, – в 1882 году.

[51] См.: Auszug aus: Inventar über den Nachlaß des Hofraths Baruch (Bernhard) Pollini Aufgenommen zu Hamburg am 3., 7. December 1897, 13 Januar [...] 1898, o. S. // Feddersen Peter Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation // Čajkovskij-Studien. Band 8. Mainz: Schott, 2006. S. 109.

[52] Обычными условиями были от 5 до 10 процентов.

[53] ГДМЧ, а[4] № 3629–3645, всего 26 листов.

[54] Письма и телеграммы Поллини на французском и немецком языках цитируются далее в моем переводе – М.Р.

[55] Письмо Поллини Чайковскому от 17 мая 1892 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, а[4] № 3638).

[56] Письмо Поллини Чайковскому от 29 августа 1893 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, а[4] № 3643).

[57] В Гамбурге «Спящая красавица» впервые была поставлена лишь в 1939 году.

[58] Письмо Поллини Чайковскому от 9/21 февраля 1891 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, а[4] № 3629). Постановка «Спящей красавицы» в Берлине не была тогда осуществлена (впервые – в 1949 году). Европейская премьера «Спящей красавицы» состоялась в Милане в 1896-м.

[59] Кроме того, нотоиздательство Ратера литографическим способом издало в Германии партитуру «Спящей красавицы».

со свойственной ему энергией и при поддержке столь же энтузиастически настроенного Ратера сразу в нескольких направлениях. Еще в апреле 1890 Ратер дает поручение тогдашнему режиссеру Мариинского театра О. О. Палечеку выслать ему режиссерскую книгу к «Евгению Онегину»[60], для того, чтобы он мог ее отпечатать и разослать по различным театрам Германии, а Юргенсона просит выслать партитуры «Спящей красавицы» и «Пиковой дамы».

Благодаря такой активности компаньонов, Ратер мог с удовлетворением отчитаться композитору уже в начале 1891 года: «Ваши дела здесь продвигаются, в Берлине готовят балет, здесь "Пиковую даму" и в Эльберфельде "Онегина". <…> Господин Поллини рассчитывает на Ваш приезд, как на оперу, так и на балет»[61].

Заметим, что Ратер к этому времени был уже серьезно болен. Из письма, написанного сыном гамбургского издателя следует, что нелестно охарактеризованный им Поллини, действительно имевший устойчивую репутацию грубияна, в это время сближается с Ратером не только из-за состояния его здоровья, но и на почве общего интереса (имевшего к этому времени, вероятно, уже не только деловую «подкладку») к дальнейшему продвижению сочинений Чайковского на европейскую сцену: «Несмотря на то, что мы тщательно оберегаем его [Д. Ратера – *М. Р.*] от всех волнений и в частности от любого делового сообщения, папа все время спрашивает о делах, и, в частности, его занимает успех балета "Спящая красавица". Теперь уже точно он принят в Берлине, а также в Мюнхене, недавно закончены 20 экземпляров партитуры балета; одна отправлена в Берлин, откуда уже поторапливали, а другая к Поллини [в Гамбург]. Последний очень внимателен и [в связи с болезнью папы] прислал маме очень милое письмо с выражением сочувствия, это дорогого стоит, поскольку г-н советник [Поллини] известен как резкий и невежливый человек; он также хочет поскорее иметь либретто "Пиковой дамы"»[62].

Юргенсон же на правах близкого друга и делового поверенного Чайковского продолжал с недоверием относиться к выгодам союза с Поллини. В связи с тяжелым состоянием Ратера он предлагает Чайковскому новую кандидатуру издателя, который мог бы перенять роль Ратера в Германии и одновременно, возможно, переключить на себя функции Поллини – Гуго Бока, владельца берлинской музыкально-издательской фирмы "Bote und Bock". «Ратера дела не таковы, чтобы на будущее время на него рассчитывать, и поэтому спрашиваю тебя: ты ничего не имеешь против Бока? Он именно по оперным делам сильный человек и может вести дело без Поллини и его тяжелых и вечных уз»[63]. Чайковский отвечает: «Ты спрашиваешь, имею ли я что-нибудь против Бока. Ровно ничего. Напротив, очень был бы рад иметь дело с этим милым человеком»[64].

Между тем деловые отношения с Поллини набирали ход. Чайковский был готов пойти навстречу его пожеланиям и приехать в сентябре на запланированную премьеру «Пиковой дамы», как это явствует, в частности, из его писем к братьям Модесту (от 7 августа)[65] и Ипполиту (от 2 сентября)[66]. Однако уже

[60] О собственноручно составленной режиссерской книге «Онегина» Палечек писал композитору в июне 1891 года: «По просьбе Г. Ратера я написал в прошлом году подробный Mise-en-scène Вашей оперы "Евгений Онегин", который был переведен на немецкий язык проф. Бернгардом и отослан в Гамбург» (Цит. по: Вайдман П. Клавир «Пиковой дамы» с мизансценами О. О. Палечека (к сценической истории оперы // Чайковский: Новые документы и материалы: Сб. ст. / Отв. ред. Т. З. Сквирская. Вып. 4. (Петербургский музыкальный архив). СПб., 2003. С.233–234).

[61] Письмо Ратера Чайковскому от 28 января / 9 февраля 1891 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 802, а[4] № 3778).

[62] Письмо И.- Д. Ратера-младшего Чайковскому от 24 февраля / 8 марта 1891 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 802, а[4] № 3779).

[63] Письмо Юргенсона Чайковскому от 8/20 июня 1891 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 213.

[64]Письмо Чайковского Юргенсону от 15 июня 1891 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 214.

[65] Письмо Чайковского М. И. Чайковскому от 7 августа 1891 года (Чайковский П. Полное собрание сочинений. Т. XVIa. Литературные произведения и переписка. Том подготовлен Е. В. Котоминым. С. С. Котоминой и Н. Н. Синьковской. М.: Музыка, 1978. С.191).

[66] Письмо Чайковского И. И. Чайковскому от 2 сентября 1891 года // ЧПСС XVIa. С.201.

5 сентября, получив, по-видимому, не дошедшее до нас письмо из Гамбурга, он пишет Модесту о том, что планы Гамбургского театра изменились, и Поллини отменяет его осенний приезд: «Поллини вдруг решил, что сначала нужно поставить “Онегина”, а так как к нему не готовились, то дать его могут в ноябре, не раньше. Так что я надеюсь весь сентябрь и часть октября прожить здесь»[67]. В тот же день (5/17 сентября) Поллини отправляет Чайковскому письмо (ранее считавшееся утраченным)[68] с уточнением сроков постановки «Онегина» в Гамбурге: «Поскольку репетиции “Пиковой дамы” задерживают Вас в Москве в течение октября и ноября, я лучше решу отложить премьеру “Онегина” на начало нового года, месяц декабрь занят здесь полностью подготовкой к большим праздникам Рождества»[69]. В утраченном ответном письме от 15/27 сентября Чайковский, по-видимому, выразил свое полное согласие с этими планами, за что Поллини благодарил его в телеграмме от 6 октября и сообщил о намерении приступить к репетициям «Онегина» сразу по получении партитуры[70]. В письме Софи Ментер от 22 сентября/4 октября 1891 Чайковский пишет о необходимости отложить запланированную поездку, чтобы приехать в Гамбург уже в январе наступающего года для подготовки премьеры: «Поллини изменил свои планы. Вы помните, возможно, что в сентябре или октябре он хотел поставить в Гамбурге “Пиковую даму”. Теперь он приобрел убеждение, что для и него и для меня будет предпочтительней, если он начнет в Германии с “Онегина”. Но так как нотный материал этой оперы еще не готов, он предлагает мне, чтобы я приехал в Гамбург в январе, и обещает, что не позже конца января состоится первое представление. Следовательно, в Гамбург я сейчас не еду»[71].

26 ноября в телеграмме из Гамбурга Поллини уточняет, что премьера запланирована на первую половину января[72], но уже на следующий день посылает еще одну телеграмму: «Новая партитура и оркестровые голоса до сих пор сюда не пришли премьера предположительно только во второй половине января ваш приезд в любом случае в высшей степени приветствуется»[73]. К середине декабря после различных хлопот, связанных с пересылкой нотных материалов[74], сроки гамбургской премьеры наконец, определились. Определилась и дата приезда, о которой Поллини узнал из не сохранившейся телеграммы композитора от 14/26 декабря, послав ему в ответ 16 декабря телеграмму из Гамбурга: «Депеша получена очень рад что можно ждать Вас к семнадцатому <…>»[75].

Но, едва добившись согласия композитора на приезд, Поллини с исключительным напором выдвигает новые условия. Уже 17/29 декабря он пишет Чайковскому: «Существенно усилило бы симпатии публики к Вашему сочинению и в любом случае очень поспособствовало бы ее интересу, если бы Вы могли лично продирижировать премьерой» [подчеркнуто Поллини – *М. Р.*][76]. Поллини просил подтвердить согласие на участие в спектакле телеграммой, и из дальнейших событий следует, что Чайковский дал его. Но поскольку спектакль необходимо было провести после единственной репетиции, он заранее был этим чрезвычайно обеспокоен.

---

[67] Письмо Чайковского М. И. Чайковскому от 5 сентября 1891 года // ЧПСС XVIa. С. 204–205.

[68] См. комментарий 1 к письму № 4477 // ЧПСС XVI а. С. 211.

[69] Письмо Поллини Чайковскому от 5/17 сентября 1891 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3630).

[70] ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3631, фр. яз.

[71] Письмо Чайковского Ментер от 22 сентября / 4 октября 1891 года (ЧПСС XVIa. С. 210). Пер. с нем. мой – М.Р.

[72] ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3632, нем. яз.

[73] ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3633, нем. яз.

[74] Письма Чайковского Юргенсону от 20 и 29 ноября 1891 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 221–222.

[75] ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3634, нем. яз.

[76] Письмо Поллини Чайковскому от 17/29 декабря 1891 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3635).

5. «Евгений Онегин» в Гамбурге

Выехав 28 декабря 1891 года из Майданово, Чайковский направился в Гамбург. Сделав остановки в Киеве, затем в Варшаве и Берлине, он 5/17 января 1892-го прибыл в конечный пункт своего путешествия. Жить он должен был у Поллини по приглашению хозяина, но болезнь кого-то из гостей Поллини избавила его от этого «испытания»: «Я приехал с чувством страха», – признавался он в письме В. Л. Давыдову. – «<…> Я ненавижу жить не в отеле»[77]. Как и в свой первый приезд сюда в 1888 году, он остановился в гостинице Streit's на Jungfernstieg. Вечером в день приезда Поллини привёл Чайковского в Stadt-Theater, где в тот вечер шла «Сельская честь» Масканьи и комическая опера Обера «Сочувствие дьявола». После спектакля Поллини пригласил его к себе домой на ужин.

Состоявшаяся на следующий день генеральная и для него «единственная» (как он подчеркивал в том же письме к племяннику) репетиция оказалась тяжелым испытанием для композитора. Исполнение не клеилось в первую очередь из-за речитативов на немецком языке: не ориентируясь в новом для себя тексте, Чайковский не успевал показывать вступления. Малер, готовивший оперу к приезду композитора, пристроившись у него спиной, начал по просьбе певцов помогать ему. По окончании репетиции Чайковский наотрез отказался от выступления: «Опера прекрасно разучена и недурно поставлена, но вследствие перемен в речитативах, обусловленных немецким текстом, я поневоле сбивался и путал и, несмотря на все уговаривания, отказался от дирижерства, ибо боялся погубить дело»[78].

Для Поллини широко разрекламированное им участие самого автора в премьерном спектакле было принципиально важно, и Чайковского пытались уговорить, но тщетно. Спектаклем 7/19 января продирижировал Малер. Это решение было принято дирекцией буквально в последний момент, так что солисты, уже предчувствовавшие провал, с облегчением поняли, что премьеру проводит Малер, лишь увидев его за пультом после поднятия занавеса[79]. Публику же у входа встречал специальный анонс, в котором сообщалось о «плохом самочувствии» композитора и связанной с этим заменой, при этом его присутствие на спектакле специально оговаривалось.

Еще в день премьеры Чайковский писал племяннику: «Певцы, оркестр, Поллини, режиссеры, капельмейстер (фамилия его – Малер) – все влюблены в "Евгения Онегина". Но все же сомневаюсь, чтобы гамбургская публика сразу пленилась им. В постановке много смешного в костюмах, декорациях и т. п. Но верх комизма – это мазурка, которую танцуют в 4-й картине. Этого описать нельзя»[80]. Режиссером спектакля был Oberregisseur Гамбургского театра Франц Биттонг – мастер «старой школы», как характеризуют его историки гамбургского театра, чьи постановки, по-видимому, нравились Поллини, но удостаивались самых нелицеприятных характеристик Малера.

Премьерный состав 7/19 января включал в себя ведущих солистов труппы: Р. Эйхгорн, Кронбергер, И. Виганд, Вейдман, Т. Тома, К. Беттак, О. Польна, Вейнер[81]. Этот список в глазах Чайковского несомненно возглавлял Малер, которого он оценил сразу же, написав Давыдову: «Кстати, здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто гениальный и сгорающий желанием дирижировать на 1-м представлении. Вчера я слышал под его управлением удивительнейшее исполнение "Тангейзера"»[82]. Вечер после премьеры Чайковский провел

---

[77] Письмо Чайковского В. Л. Давыдову от 19/7 января 1892 года // Чайковский П. Полное собрание сочинений. Т. XVI б. Том подготовлен Е. В. Котоминым, С. С. Котоминой и Н. Н. Синьковской. М.: Музыка, 1979. С. 16.

[78] Письмо Чайковского Давыдову от 19/7 января 1892 года // ЧПСС XVIб. С. 16.

[79] См.: Feddersen P., op. cit. S.112.

[80] Письмо Чайковского Давыдову от 19/7 января 1892 года // ЧПСС XVIб. С. 16.

[81] См: ЧПСС XVIб. С. 17.

[82] Письмо Чайковского Давыдову от 7/19 января 1892 года // ЧПСС XVIб. С. 16. «Тангейзера» он слушал в предпремьерный вечер 6/18 января.

у Поллини в обществе Малера и еще двух замечательных музыкантов, своих знакомых по пражской постановке «Онегина» 1888 года – чешского композитора Йозефа Богуслава Фёрстера и его жены Берты Фёрстер-Лаутерер (пражской Татьяны), теперь певшей в труппе Гамбургского театра[83].

На следующий день композитор писал о состоявшейся премьере Н. Г. Конради:

«Исполнение было положительно превосходное. Особенно хороша Татьяна (Fr. Bettaque); в высшей степени симпатична, грациозна и умна. Она играла с необыкновенным тактом. Няня очень понравилась публике, но с нашей точки зрения была смешна своим костюмом и суетливостью. Онегин недурен. Ленский хорош, остальные все тоже хороши, а главное, великолепно разучено и исполнено, с чисто немецкой добросовестностью. В постановке очень много забавного (например, во время мазурки выезжает везомый мужиками с необыкновенной прической какой-то как бы воз с цветами, и все дамы хватают оттуда цветочки и накалывают их кавалерам), – но в общем она вовсе не особенно фальшива и несогласна с русской действительностью. Костюмы и декорации так себе»[84].

На следующий день после премьеры композитор сообщал А. И. Чайковскому: «<…> Я отказался от дирижирования на первом представлении. <…> Капельмейстер здесь превосходный, так что оно было безусловно на пользу удачного исполнения. Вчера состоялось представление. Исполнение, с музыкальной стороны, превосходное. Относительно постановки можно только сказать, что она была сносная. Конечно, не обошлось без забавных подробностей в костюмах, декорациях. Татьяна отличная, грациозная, симпатичная в высшей степени. Онегин по голосу тоже очень хорош. Ленский тоже весьма недурен. Оркестр и хор превосходные»[85].

Вместе с тем оценка Чайковским приема, оказанного сочинению публикой, была скорее сдержанной: «Успех, кажется, был, т. е. меня вызывали после каждой картины, но мне казалось, что рукоплескания были жидковаты. Впрочем, оно и не удивительно: в “Онегине” нет ничего бьющего на эффект»[86]; «Успех был значительный <…>, вызывали после каждой картины, но без всяких восторгов, скорее с оттенком холодности и недоверия»[87]. Обращает на себя внимание и то, что ни одному из своих друзей Чайковский не пишет о шиканьи, раздававшемся в публике во время представления, – настолько явном, что оно вызвало отповедь гамбургского рецензента D. Sittard’a (Der Hamburgische Correspondent от 20 января 1892 года), сетовавшего на «невежливость» аудитории в сообщении о премьере, появившемся уже после отъезда композитора из Гамбурга.

«Премьера, которая состоялась под управлением не самого композитора, а господина капельмейстера Малера, была очень хорошей. Особенно это касается партии оркестра, которая была весьма тщательно отрепетирована. <…> Опера, которую очень мило поставил господин Биттонг, нашла дружелюбный прием, и присутствующего композитора вызывали повторно. Если “Онегин” и не опера в драматическом смысле слова, она все же содержит так много сугубо музыкальных красот и тонкостей, что мы находим тем более незаслуженным таким художником, как господин Чайковский, который занимает такое значительное положение среди современных авторов инструментальной музыки, то шиканье, которое раздавалось после некоторых сцен; хотя бы из вежливости к присутст-

---

[83] Этот факт приводит И. А. Барсова в указанной статье.

[84] Письмо Чайковского Конради от 20/8 января 1892 года // ЧПСС XVIб. С. 17.

[85] Письмо Чайковского А.И. Чайковскому от 20/8 января 1892 года // ЧПСС XVIб. С. 18.

[86] Письмо Чайковского Конради от 20/8 января 1892 года // ЧПСС XVIб. С. 17.

[87] Письмо Чайковского А.И. Чайковскому от 20/8 января 1892 года // ЧПСС XVIб. С. 18 Это могло быть вызвано отчасти слухами об антирусских настроениях в Германии, о которых, в частности, свидетельствовал ему из Германии еще в июне 1891 года, в преддверии гамбургской поездки, Юргенсон («Все газеты наполнены ругательствами против России и русских. Если бы мы не были такими тряпками, русских нельзя было бы видеть в Германии, как не видим тут французов» // Письмо Юргенсона Чайковскому от 8/20 июня 1891 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 213.

вующему артисту следовало отказаться от совершенно несправедливой демонстрации»[88].

Вряд ли от Чайковского могли укрыться подобные проявления зрительского неудовольствия. Так или иначе, уже в письме Юргенсону из Парижа Чайковский подытоживает: «Мне показалось, что в Гамбурге “Онегин” не имел настоящего шумного успеха. Меня вызывали почти после каждой картины, но applaus был жидковатый. Впрочем, “Онегин” и не может иметь durchschlagenden Erfolg; надеюсь, что он привьется мало-помалу». Это мнение впоследствии разделял и первый биограф композитора – М. И. Чайковский[90].

Из того же письма Юргенсону мы узнаем, что при расставании Чайковского с Поллини последним было выражено желание поставить в Гамбурге в будущем сезоне три оперы Чайковского: «“Иоланту” (в сентябре; она почему-то особенно его привлекает), а потом “Мазепу” и “Пиковую даму”»[91]. Действительно, 26 марта Поллини, отвечая на два утраченных письма Чайковского из Петербурга и Москвы, в которых, по-видимому, шла речь и об «Иоланте», писал: «Вы можете быть уверены, что и Ваше новое сочинение вызывает мой живейший интерес, и что премьера в следующем сезоне будет подготовлена со всей тщательностью. Особенно меня радует также то, что Вы вновь готовы утруждать себя приездом в Гамбург на репетиции и премьеру <…>»[92]. В том же письме он, выполняя просьбу Чайковского, выражает готовность дать разрешение пражскому Национальному театру представить оперу «Евгений Онегин» на гастролях чешской труппы в Вене: «об осложнении дела в этом отношении не может быть и речи!»[93].

По-видимому, Чайковский и Поллини расстались чрезвычайно тепло. И Поллини всячески продолжал демонстрировать свою приязнь и после отъезда Чайковского, прислав, например, в начале марта в подарок композитору «двадцать четыре бутылки превосходнейшей водки»[94].

6. Приезд на «Иоланту»

«Иоланта» была включена в план Гамбургского Stadt-Theater на сезон 1892/93. Кроме того, Поллини порекомендовал новое сочинение директору Шверинского придворного театра К. фон Ледебуру, заручившись обещанием Чайковского также посетить премьеру в Шверине. Автор в свою очередь просил прислать (за свой счет) на петербургскую премьеру режиссера или его помощника из Гамбургского театра для ознакомления с постановкой.

Композитор не поехал ни на одну из этих премьер, хотя из писем к другим адресатам явствует, что его обещание Поллини не было простой ответной любезностью[95]. Однако перипетии петербургской премьеры «Иоланты» и «Щелкунчика», реакция на которые в прессе была разноречивой, привели его к апатии, заставившей переменить первоначальное решение. В этом он чистосердечно признаётся брату Анатолию: «Кроме свойственного мне в последнее время отвращения к заграница, я еще особенно страдал от мысли, что опять придется переживать авторские волнения с “Иолантой”. Страдания эти довели меня до полного отчаяния, но вдруг я сообразил, что, в сущности, я вовсе не обязан ехать в Гамбург и Шверин и что там могут обойтись и без меня»[96]. Однако, сказавшись больным и отправившись отдыхать за границу, Чайковский пишет из Берлина

[88] Цит. по: *Wenzel J. E.* Geschichte der Hamburger Oper. 1678–1878, op.cit. S. 80.

[89] Письмо Чайковского Юргенсону от 10/22 января 1892 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 229–230.

[90] *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3 т. Т. 3. М.–Лейпциг, 1903. С. 522–524.

[91] Письмо Чайковского Юргенсону от 10/22 января 1892 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 230.

[92] ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3636, нем.яз.

[93] Там же.

[94] Письмо Чайковского Юргенсону от 9 марта 1892 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 234. Этот эпизод отражен также в письме Поллини Чайковскому от 21 марта / 2 апреля 1892 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3637).

[95] См.: ЧПСС XVIб. С. 194–195.

[96] Письмо Чайковского А.И. Чайковскому от 10 декабря 1892 года // ЧПСС XVIб. С. 202.

В. Л. Давыдову: «Состояние духа и дорогой, и теперь самое ужасное; хвалю себя за то, что не поехал в Гамбург, и в то же время мучусь, что обманул и огорчил Поллини и шверинского интенданта»[97].

В Париже он получает депешу о большом успехе «Иоланты», премьера которой в Гамбурге прошла 3 января 1893 года под управлением Малера. А через три дня состоялась премьера в Шверине. Эти два спектакля отделяли от первой постановки оперы, состоявшейся в Мариинском театре 18 декабря 1892 года, какие-нибудь две недели. Московская же премьера прошла лишь 23 ноября 1893-го.

Летом 1893 года Поллини возобновил настойчивые приглашения Чайковского в Гамбург: «Поллини умоляет меня быть в Гамбурге 8 сентября при возобновлении “Иоланты” и чтобы переговорить о постановке “Пиковой дамы”. Я не знаю, ехать или не ехать», – писал Чайковский Юргенсону 21 июля 1893 года[98]. И на следующий день уточнял цели поездки в письме брату Модесту: «<…> ему, режиссеру и капельмейстеру желательно устно переговорить о “Пиковой даме”, которую ставят в этом сезоне»[99].

Однако Юргенсон был принципиальным противником этой поездки, а с некоторых пор и убежденным недоброжелателем Поллини. Он разразился в ответ гневным монологом:

«Относительно поездки в Гамбург не знаю, что тебе и посоветовать. Очевидно Поллини желает твое присутствие эксплуатировать и положить несколько сотен лишних в карман, тебе же это будет стоить нескольких тысяч – это, значит, из пушки стрелять по воробьям. Если же ради “Пиковой дамы”, то не жирно ли г-ну Поллини выписывать к себе композитора? Почему он сам в Клин не приезжает?

Кроме того надо же принимать во внимание, что он твой агент, что он по контракту половину тантьемы получает в Германии и в Австрии – что же он до сих пор сделал? Да, наконец, Гамбург вовсе не такой город, откуда свет исходит: [нет] ни единой оперы, которая брала [бы] начало в Гамбурге и оттуда пошла торжествовать… Между купцами есть такое поверье, что есть торговые помещения, в которых никому не везет; мне кажется, Гамбург для славы опер – такое место. А сам Поллини? Такой ли он человек, чтобы с ним хорошо дела иметь? Кажется мне почему-то, что он глупо важен, конечно, не с тобою, а вообще. Характерно, например, что он письма не подписывает, а всегда так: Herr Director Hofrath Pollini и т. д., то-есть он так высок, что только приказывает. Вот уже несколько лет он хозяин над твоими операми, и он пользуется ими только для себя, как монополист и собака, на сене лежащая! Боюсь, Поллини станет тебе так же люб, как Бессель, только с ним труднее будет ладить <…>»[100].

Однако и на этот раз Чайковский поступил по-своему. 20 августа 1893 года он сообщил Юргенсону о принятом решении: «В Гамбург еду. Поллини бомбардирует меня письмами, и отказать мне тем более не хочется, что в прошлом году я его надул: обещал и не приехал»[101]. Больше на страницах их переписки имя Поллини не появляется.

1 сентября Чайковский отправился из Клина в Петербург, а оттуда 4 сентября в Германию. Прибыв в Гамбург 6 сентября, он на этот раз остановился в доме Поллини на Heimhuderstrasse 54. Представление «Иоланты» было назначено на следующий вечер. Дирижировал им вновь Малер. Как одноактное сочинение она, по существующей театральной традиции, была исполнена в один вечер с другой одноактной оперой – «Паяцами» Леонкавалло. По окончании спектакля

---

[97] Письмо Чайковского Давыдову от 14/26 декабря 1892 года // ЧПСС XVIб. С. 206.

[98] Письмо Чайковского Юргенсону от 21 июля 1893 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2, указ. изд. С. 267.

[99] Письмо Чайковского М. И. Чайковскому от 22 июля 1893 года // ЧПСС XVII. С. 142.

[100] Письмо Юргенсона Чайковскому от 24 июля 1893 года //Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2, указ. изд. С. 267.

[101] Письмо Чайковского Юргенсону от 20 августа 1893 года // Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2., указ. изд. С. 270.

Чайковского несколько раз вызывали на сцену, оркестр сыграл ему «туш», что, по свидетельству завсегдатаев, не было рядовым событием для гамбургского театра[102].

Что касается переговоров о «Пиковой даме», то при жизни Чайковского в Гамбурге она поставлена не была – так же, как и «Мазепа»[103]. Свет на это обстоятельство отчасти проливает письмо Поллини от 30 марта / 11 апреля 1893 года, которое является ответом на, по-видимому, не сохранившееся письмо композитора. Из письма можно понять, что Чайковский задавал вопрос о дальнейшей судьбе своих сочинений на немецких сценах, которая во многом находилась в руках Поллини. Импресарио отвечает в несвойственной ему экспрессивной манере – слог письма сбивчив, оно пестрит кляксами и орфографическими ошибками: «Уважаемый маэстро! Вы можете быть уверены, что я делаю и буду делать всё от меня зависящее для Ваших сочинений. Но теперь из-за наводнения итальянскими операми для этого не самое подходящее время. Все театры переполнены этими итальянскими verissimi. Имейте лишь терпение – Вы же знаете, сколь многие композиторы должны были бороться за то, чтобы правда вышла на свет»[104]. Причисляя Чайковского «к первым мировым знаменитостям», Поллини обещает ему, что он займет ведущее положение также и в Германии, что уже признано «знатоками»: «Шух в Дрездене с энтузиазмом настроен по отношению к Вашей “Иоланте” и принял ее, также как и Мотль будет Вас давать в Карлсруэ и Берлине. <…> Всё переполнено этими Масканьи и Леонкавалло. Терпение, Ваше время придет и должно прийти, Вы никогда не будете мною заброшены, поскольку я восхищен Вами и испытываю величайшее удивление Вашим громадным талантом, но не имел пока подходящего случая достичь цели»[105]. Заканчивается письмо ободряющим вопросом: «Какие оперы мы будем с Вами делать в следующем сезоне?»[106].

Известный комизм ситуации связан с тем, что оба раза, когда Чайковский посетил гамбургский театр, руководимый Поллини, он попадал на постановки именно веристских опер – Масканьи и Леонкавалло. Да и то, с какой энергией Поллини добивался права постановки новейших сочинений итальянских композиторов, включая и Верди, и Джордано, и Пуччини, было наверняка хорошо известно и за пределами Гамбурга. Вряд ли Чайковский мог не отметить эти обстоятельства, как и лукавство опытного антрепренера, сполна продемонстрированное Поллини.

7. Совместные планы на будущее

И все же Поллини не кривил душой в том, что касалось его действительных стараний по продвижению сочинений Чайковского, в котором, заметим, он был также финансово заинтересован. В письме от 12/24 июля 1893 года Поллини сообщает Чайковскому о своем разговоре с генеральным интендантом Венской оперы М. де Босеньи относительно постановки «Евгения Онегина» ближайшей зимой[107]. В его собственных планах на лето 1894 года значилась масштабная акция, связанная с пропагандой творчества Чайковского в России. Чтобы обсудить ее, он в начале октября 1893 года приехал в Москву, предварительно уведомив Чайковского телеграммой из Петербурга в Клин, что остановится в номерах «Славянского базара»[108].

---

[102] См.: *Feddersen P.*, op.cit. S. 144.

[103] Европейская премьера «Пиковой дамы» состоялась в Праге в 1892 году. В Германии опера впервые была поставлена в Дармштадте в 1900-м. Опера «Мазепа» впервые была поставлена в Германии в 1931 году в оперном театре Висбадена.

[104] Письмо Поллини Чайковскому от 30 марта / 11 апреля 1893 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3640).

[105] Там же.

[106] Там же.

[107] Письмо Поллини Чайковскому от 12/24 июля 1893 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3641). В Вене «Евгений Онегин» был поставлен в 1897 году.

[108] Телеграмма Поллини Чайковскому от 4 октября 1893 года (ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3644).

По воспоминаниям Н. Д. Кашкина, вечером 9 октября он встретил в гостинице «Московской», куда Чайковский пригласил его отобедать, Поллини, Сафонова и «еще двух заграничных гостей»:

«Оказалось, что обед имел полуделовой характер, потому что обсуждалось предложение Поллини о большом концертном путешествии по России с немецким оркестром под управлением русских дирижеров. Поллини предполагал собрать отличный оркестр в Германии и в летний сезон, начиная с июня, сделать с этим оркестром путешествие по средней и южной России по прибрежью Черного моря и Кавказу, по Волге и т.д. Дирижерами должны были быть Чайковский – для своих сочинений, а В. И. Сафонов – для остальной программы. Оркестр должен был в мае месяце прибыть в Москву и сделать тщательнейшим образом репетиции для двух симфонических концертов – больше в одном городе не предполагалось давать – а с июня предполагалось начать путешествие, причем в большинстве городов думали давать только по одному концерту. Проект был соблазнителен в том отношении, что при средствах Поллини и его знании дела он мог устроить всё наилучшим образом, и подобные концерты для провинции были бы совершенно неслыханными по средствам исполнения и тщательности подготовки. Проект Поллини, в принципе, был очень сочувственно принят всеми присутствовавшими, решили тщательно выработать детали, составить подробные сметы и по возможности осуществить предприятие ближайшим летом. Поллини, В. И. Сафонов и один из иностранцев ушли в смежную комнату, где занялись некоторыми предварительными соображениями относительно общей постановки дела, бывшая тут же заграничная певица уехала в свою гостиницу или в театр, и мы остались вдвоем с Петром Ильичем.

<…> Петр Ильич в тот же вечер должен был уехать курьерским поездом в Петербург, и пора уже было отправляться на железную дорогу. Он ехал дирижировать в Петербург свою новую симфонию, шестую, совершенно мне неизвестную <…>»[109].

Можно предположить, что упомянутая Кашкиным певица-иностранка названа Поллини в его телеграмме от 6 октября, отправленной из Петербурга: «Sängerin Fräulein Telcki die ich ihnen empfehlen Moskau Hotel Metropole wollen sie sich ihrer annehmen beste Grüsse Pollini»[110]. Из-за пропуска слов, знаков препинания и искажений грамматики перевод может отчасти варьироваться: «Певица Тельцки, которую я Вам рекомендую, находится в Москве [вар. – приезжает в Москву], гостиница “Метрополь”. Не хотите ли ей помочь [вар. – ею заняться]? Большой привет, Поллини».

Для каких проектов и по какому поводу Поллини рекомендовал Чайковскому молодую певицу, остается непонятным. Сведений о том, что Чайковский встречался с ней 7-го и 8-го апреля, нет[111]. Ничего не удалось выяснить пока и о самой “Fräulein Telcki”, имя которой не обнаружено мною в периодике того времени и доступных справочных изданиях. Возможно, что и ее фамилия воспроизведена в тексте телеграммы не вполне верно. Но естественно предположить, что именно она была спутницей Поллини вечером 9 октября.

В любом случае московская встреча Чайковского с Поллини была посвящена прежде всего гастролям по России. Возможно, что Поллини, как опытный антрепренер, рассматривал эту гастрольную поездку в качестве репетиции к выступлению того же оркестра с теми же уже известными западной публике дирижерами и «русской программой» в Европе. Одновременно он вел перего-

[109] *Кашкин Н.* Воспоминания о Чайковском / Общая ред., вступ. статья и примеч. С. И. Шлифштейна. М., 1954. С. 180–182.

[110] ГДМЧ, ф. 1, оп. 3, № 3645, нем.яз.

[111] Чайковский приехал в Москву из Клина вечером 7 октября. 8-го октября он в первой половине дня присутствовал на поминках по Н. С. Звереву, во второй половине был у С. И. Танеева, где показывал ему Третий концерт для фортепиано с оркестром. День 9 октября до упомянутого обеда тоже был занят встречами в консерватории (См.: Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / Составили Э. Зайденшпур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин. Под редакцией В. Яковлева. М.–Л., 1940. С. 592–593).

воры и о петербургских гастролях немецких артистов с вагнеровским репертуаром на сцене Мариинского театра, намеченные на Великий пост 1894 года[112].

О том, насколько важны были для Чайковского события последних месяцев, связанные с Поллини, говорит свидетельство племянника композитора Ю. Л. Давыдова о разговорах, которые тот вел по приезде в Петербург: «Он был очень весел, рассказал мне о поездке в Гамбург и о горячем приеме, оказанном ему там <…>»[113]. Та же тема продолжала занимать его и в роковой день 20 октября (вечером которого началось смертельное заболевание Чайковского) во время обеда с близкими: «Он подробно рассказал о своей поездке в Гамбург на постановку его оперы “Иоланта”, очень высоко оценивая добросовестность и тщательность, с какой там отнеслись к постановке и оформлению оперы»[114].

18 ноября 1893 года – через 12 дней после смерти Чайковского – в Гамбургской опере перед представлением его «Иоланты» в память о композиторе были исполнены сцена письма из «Евгения Онегина» и увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Дирижировал Малер[115].

8. Эпилог «эры Поллини»

После смерти Чайковского Поллини продолжил работу над своим вагнеровским проектом в России. Потерпев неудачу с распродажей абонементов, он тем не менее возобновил переговоры с администрацией Императорских театров, перенеся гастроли на Великий пост 1896 года. О том, что они должны были пройти при участии Малера, сам дирижер упоминает в сентябрьских письмах 1895 года. Однако и эти планы не осуществились из-за сопротивления дирекции Императорских театров излишнему напору антрепренера[116].

«Эра Поллини» завершалась потерями и неожиданными ударами судьбы. В начале 1895 года Гамбургскую оперу неожиданно покинули, разорвав контракт и уехав в Америку, певица Катарина Клафски и ее муж, профессиональный и опытный дирижер Отто Лозе (Lohse). Бруно Вальтер вспоминал о своей встрече с Поллини, последовавшей после этого: «Потеря была велика, и мне помнится, что Поллини даже серьезно заболел от возбуждения. Он тогда пригласил меня к себе и сказал, что возымел такое доверие ко мне, что хотел бы поставить передо мной вопрос, несмотря на молодость, занять место Лозе. Я согласился и таким образом с осени 1895 года стал капельмейстером Гамбургского театра. В поисках замены великолепной Клафски Поллини вновь проявил чутье прирожденного импресарио, так как разыскал и ангажировал начинающую Анну фон Мильденбург, молоденькую девушку из Клагенфурта, которую услышал в Вене – впоследствии она стала величайшей трагической актрисой немецкой оперной сцены»[117].

Помимо внутритеатральных проблем, связанных в том числе с превратностями личных отношений Поллини со своими подчиненными, ему приходилось испытывать постоянные нападки извне. Если в начале 1880-х годов он стал героем собрания анекдотических историй под названием «Гамбургский театральный декамерон»[118], то последние годы его жизни были, несомненно, серьезно омрачены появлением брошюры Гуго Поле, являвшейся по сути памфлетом,

[112] См. об этом: *Braun L.* Von der Féerie zur politischen Satire. Stationen der Märchenoper bei Nikolaj Rimskij-Korsakov // Märchenoper. Ein europäisches Phänomen / Herausgeber Matthias Herrman, Vitus Froesch. Dresden: Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 2007. S. 34–35; *Огородникова О.* Российские гастроли немецкой оперы в конце XIX века // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Исторические науки». М., 2008. С. 97.

[113] *Давыдов Ю.* Последние дни жизни П. И. Чайковского // Воспоминания о П. И. Чайковском / Сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1973. С. 383.

[114] Там же. С. 389.

[115] См: *Густав Малер*. Письма. Общая редакция И. А. Барсовой. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2006. С.168.

[116] *Огородникова О.*, указ. соч. С. 97.

[117] *Walter B.*, op.cit. S.114.

[118] *Philipp Ad.* Hamburger Theater-Dekamerone. Hamburg, 1881. S. 1–10.

обвиняющим Поллини в том, что его активность приводит к трате городского бюджета на сомнительные с точки зрения здравого смысла цели. Между строк этой работы сквозит и явно выраженное подозрение в том, что выделенные на театральные нужды средства расхищаются[119]. Невзирая на то, что книга была запрещена решением рейхстага (определенную роль в этом могли сыграть прозрачные антисемитские намеки, делавшиеся на ее страницах), автор продолжал переиздавать книгу на свои средства[120].

И, конечно, отъезд Малера в Вену для Поллини, в течение четверти века создававшего свою великую театральную империю, был, возможно, одним из самых сложных испытаний последних месяцев жизни. Как бы то ни было, он терял в лице Малера громадную и уже вполне оцененную публикой и критикой художественную индивидуальность, которую на тот момент некем было сполна заменить. Бруно Вальтер, благодаря прозорливости Поллини допущенный к ведению спектаклей, тогда еще не мог восприниматься как равноценная замена двум своим великим предшественникам. Письма Малера свидетельствуют о том, что после одностороннего расторжения контракта со стороны дирижера в январе 1897 года Поллини прилагал все усилия, чтобы побудить его возобновить договор.

Возможно, единственным светлым пятном на фоне омрачавшейся жизни гамбургского директора стала его женитьба на 42-летней оперной знаменитости, одной из его гамбургских воспитанниц, колоратурном сопрано Бьянке Бьянки[121]. Это событие состоялось уже в 1897м – в год его смерти.

Бернхард Поллини умер 27 ноября – через полгода после прощального спектакля, которым Малер продирижировал в Гамбурге, завершив поистине «золотой век» Гамбургской оперы.

---

[119] *Pohle H B.* Pollini. Eine Beleuchtungsprobe und kulturhistorische Skizze, Sechste Auflage (mit Anhang), Hamburg 1896. S. 86. Как видим, в мюнхенской Bayerische Staatsbibliothek хранится ее шестое (!) издание.

[120] Автор был также и владельцем издательства, выпустившего пасквиль.

[121] Ее настоящее имя – Берта Шварц. Ученица Полины Виардо, она дебютировала в 1873 году (то есть в первый сезон работы Поллини) в гамбургском театре, позже с успехом выступала на крупнейших сценах Европы. В 1897 году работала в Мюнхенской придворной опере. В 1882-м и 1888 годах гастролировала в России.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Барсова И. Малер // П.И. Чайковский. Энциклопедия. М.: ГДМЧ, ГИИ (рукопись).

Глинка М. Записки. Подготовил А. С. Розанов. М: Музыка, 1988.

Густав Малер. Письма. Общая редакция И.А. Барсовой. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2006.

Давыдов Ю. Последние дни жизни П.И. Чайковского // Воспоминания о П.И. Чайковском / Сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1973.

Дни и годы П.И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / Составили Э. Зайденшпур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин. Под редакцией В. Яковлева. М.–Л., 1940.

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.

Кашкин Н. Воспоминания о Чайковском / Общая ред., вступ. статья и примеч. С.И. Шлифштейна. М., 1954.

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

Музыкальная библиография русской периодической печати XIX в. / Составила Т. Н. Ливанова. Вып. VI. 1871–1880. Ч. 1. М., 1974; Ч. 2. М., 1976.

Огородникова О. Российские гастроли немецкой оперы в конце XIX века // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Исторические науки». М., 2008.

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.

Федоров В. Репертуар Большого театра СССР. 1776–1955. Т. II: 1856–1955. New York, 2001.

Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3 т. Т. 3. М.–Лейпциг, 1903.

Чайковский П. Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2. 1884–1893. Редакция писем и комментарии В.А. Жданова. М.–Л.: Музгиз, 1952.

Чайковский П. Полное собраний сочинений / Общая редакция Б.В. Асафьева. T.V. Литературные произведения и переписка. Том подготовлен Е.Д. Гершовским, К.Ю. Давыдовой и Л.З. Корабельниковой. М.: Музгиз, 1959.

Чайковский П. Полное собрание сочинений. Т. XVIa. Литературные произведения и переписка. Том подготовлен Е.В. Котоминым. С.С. Котоминой и Н.Н. Синьковской. М.: Музыка, 1978.

Чайковский П. Полное собрание сочинений. Т. XVIб. Том подготовлен Е.В. Котоминым, С.С. Котоминой и Н.Н. Синьковской. М.: Музыка, 1979.

Чайковский. Новые документы и материалы: Сб. ст. Отв. ред. Т.З. Сквирская. Вып. 4. (Петербургский музыкальный архив) СПб., 2003.

Braun L. Von der Féerie zur politischen Satire. Stationen der Märchenoper bei Nikolaj Rimskij-Korsakov // Märchenoper. Ein europäisches Phänomen / Herausgeber Matthias Herrman, Vitus Froesch. Dresden: Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 2007.

Čajkovskij-Studien. Band 8. Mainz: Schott, 2006.

Chevalley H. [Nekrolog] // Illustrirte Zeitung, Leipzig, Bd. 109. S. 811; Neuer Theater-Almanach 10, Jg. 1899.

Chevalley H. Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater. Hrsg. von der Hamburger Stadt-Theater-Gesellschaft. Hamburg: Broschek, 1927.

D. o. A. [Correspondenz] // Zeitschrift für Musik, 1865. Bd. 61, 14 Juli, Nr. 29.

Das Hamburger Theater-Dekamerone. Herausgegeben von Adolf Philipp und Julius Baron. 2. Auflage Hamburg: Rademacher 1881.

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

Dur und Moll // Signale für die musikalische Welt. 29 Jahrgang, Leipzig, 1871, 25 Januar, No 6. Интернет-ресурс: http://books.google.de

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

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

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.

Kleine Zeitung. Opernpersonalien // Neue Zeitschrift für Musik: das Magazin für neue Töne, Leipzig, 1867, Bd. 63, Nr. 38, 13. September.

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

[Korrespondenz] //Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde. Leipzig, 1871, II Jahrgang.

Lüstner K. Totenliste des Jahres 1897, die Musik betreffend // Monatshefte für Musikgeschichte, Leipzig, 1898.

[Nekrolog] // Neue musikalische Presse: Zeitschrift für Musik, Theater, Kunst, 1897.

Pohle H. B. Pollini. Eine Beleuchtungsprobe und kulturhistorische Skizze, Sechste Auflage (mit Anhang), Hamburg 1896.

Schreiber A. Hans von Bülow. Aus dem Leben des Klaviervirtuosen und Dirigenten, der in Ohlsdorf seine letzte Ruhe gefunden hat // OHLSDORF. Zeitschrift für Trauerkultur, Nr. 88, I, 2005 [Интернет-ресурс:http://www.fof-ohls-dorf.de/kulturgeschichte/2005/88s26_buelow.htm]

Signale für die musikalischen Welt, Leipzig, 1897, Nr. 59.

Tagesgeschichte. Konzerte, Reisen, Engagements // Zeitschrift für Musik, 1865, Bd. 61, 28. Juli, No 29. Интернет-ресурс: http://books.google.ru/books?id=AsQPAAAAYAAJ&redir_esc=y]

Täuschel A. Anton Rubinstein als Opernkomponist. Studia slavica musicologica 23. Berlin: Kuhn, 2001.

Taylor S. Philip Anton Rubinstein: A Life in Music. Bloomington and Indianopolis: Indiana Univ. Press, 2007.

Teatrgeschichtliches Jahr- und Adressenbuch, Berlin: Günther Verlag, 1899.

Walter B. Thema mit Variationen. Erinnerungen und Gedanken. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1960.

Wenzel J. E. Geschichte der Hamburger Oper 1678–1878. Hamburg, 1978.