

История России: С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО 1917 ГОДА

УДК 94(47)"17/1917"

DOI 10.25688/2076-9105.2019.34.2.01

О. А. Огородникова

Великая Анна Павлова и русский балет в Германии в начале XX века

Статья посвящена малоизвестной странице диалога культур России и Германии в начале XX века — гастролям выдающейся балерины Анны Павловой и труппы русских балетных артистов. Проанализированы организационная и творческая составляющие этих выступлений, их восприятие широкой публикой, художественной общественностью и театральной критикой Германии, выявлено значение гастролей для популяризации русского искусства за рубежом.

Ключевые слова: Анна Павлова; русский балет; история русского искусства; диалог культур России и Германии.

Одна из важнейших страниц в истории культуры России и Германии связана с именем знаменитой балерины, ведущей солистки Мариинского театра Анны Павловой, хрупкой женщины с решительным характером, отважившейся первой показать русский балет европейской публике в начале XX века. Однако «немецкая глава» творческой жизни Павловой до настоящего времени остается малоизученной, что во многом способствовало появлению настоящей статьи.

Желание «показать русский балет» возникло у балерины после того, как она увидела «неудовлетворительное его положение» в европейских центрах [2: с. 37]. Следует отметить объективность суждения Павловой, так как в странах Западной Европы уже с середины XIX века все заметнее становились черты деградации балета. В немецкой культуре балет «как эстетическое единство, как целое, управляемое танцем» [1: с. 131] практически прекратил свое существование. Он фигурировал лишь в качестве дополнения к музыке, которой неизменно отдавалось художественное предпочтение, или украшал собой оперные спектакли в придворных и городских театрах. Как художественно самостоятельный, независимый от оперы, балет выступал только в виде исключения, при этом постановки были «архаические и в слабом исполнении» [1: с. 131].

На фоне удручающего состояния хореографического искусства в западных странах отечественный балет имел явное и несомненное преимущество. Русский балет, начало становления которого приходилось на первую половину XVIII века, в конце XIX – начале XX века находился в одном из периодов своего расцвета. В составе трупп императорских театров кроме первоклассных солистов, идеально выразивших замысел постановщиков, был также профессиональный и хорошо подготовленный кордебалет. На сцене Мариинского театра в Петербурге и Большого театра в Москве сохранялся сюжетный балетный спектакль, благодаря чему танец обретал действенность и яркую образность. В России продолжали идти многие балеты, забытые в тех странах, где когда-то были поставлены. Талантливыми балетмейстерами-постановщиками создавались новые произведения во все более сложной танцевальной редакции, при этом бережно сохранявшие и развивавшие классические традиции.

Состояние, уровень развития, а также отношение общества к балетному искусству в России и Германии были столь различны, что их сопоставление вряд ли возможно.

Первые гастроли русских балетных артистов во главе с А. Павловой состоялись в 1908 году. Большое европейское турне включало в свой маршрут Швецию, Данию, Финляндию и Германию, где в общей сложности было дано 23 спектакля [12: с. 368]. Выступления в Берлине, Лейпциге и Дрездене состоялись в конце апреля – начале мая 1908 года.

Для осуществления предприятия удалось привлечь большого поклонника Анны Павловой, финского театрального антрепренера (и музыканта) Э. Фацера (ГЦТМ им А. А. Бахрушина. Ф. 495. Ед. хр. 16. Л. 111) — с русской стороны; с немецкой — берлинскую концертную дирекцию «Леонард», основным направлением деятельности которой была организация гастрольных выступлений иностранных артистов в Германии. Кстати, услугами этой театральной фирмы Павлова пользовалась во время последующих немецких турне. Кроме того, значительное участие в реализации проекта приняли ведущий танцовщик Мариинского театра А. Больм и его брат, солист оркестра театра Р. Больм.

Ядром труппы стали около двадцати молодых артистов Императорского Мариинского театра, многие из которых, несмотря на молодость, были уже хорошо известны петербургской балетной публике. Среди них балерины — Э. Вилль, М. Горшкова, И. Неслуховская, Е. Полякова, О. Власова, танцовщики — И. Кусов, А. Ширяев, М. Обухов и др.

Балетный ансамбль был настолько мал, что его участникам приходилось не только танцевать все партии в привезенных спектаклях, но и выполнять обязанности монтировщиков сцены, костюмеров, гримеров и т. д. На плечах участников лежала ответственность не только за художественную составляющую гастролей, но и за техническую подготовительную работу, которой «были заняты даже Больм и сам Фацер» [7: с. 156].

Звездой труппы первой величины стала непревзойденная А. Павлова, выступавшая солисткой как в спектаклях, так и в концертных номерах дивертисмента.

Ее партнером в классических партиях был талантливый танцовщик и балетмейстер, солист Мариинского театра А. Больш, впоследствии известный европейской публике по «Русским сезонам» С. Дягилева, а после создания в 1911 году зарубежной антрепризы «Русский балет» — как его постоянный артист.

Второй примой, блистательно выступавшей в характерных танцах, была ведущая танцовщица Мариинского театра Е. Эдуардова, сопровождавшая Павлову в ее гастроях по Европе и в 1908, и в 1909 годах. Забегая вперед, отметим, что выпавший на долю Эдуардовой успех в Германии значительно повлиял ее на дальнейшую судьбу. Творческая и педагогическая деятельность балерины долгое время была тесно связана с Берлином. В 1920-е годы, находясь в эмиграции, Эдуардова открыла в столице Германии свою балетную школу, где преподавала в течение пятнадцати лет, воспитав многих известных немецких танцовщиков [5: с. 399].

Перед началом поездки решено было обкатать несколько спектаклей в Риге — чисто немецком, по мнению Павловой, городе, где публика оказала артистам теплый прием, придавший уверенности в своих силах для поездки за границу [8].

Репертуар, подобранный для немецкой части гастролей, был составлен так, чтобы показать уже известную в Германии балетную классику, хорошо отработанные в Петербурге спектакли с выигрышными для Павловой партиями. Этим требованиям в полной мере соответствовал, например, балет «Жизель» на музыку А. Адана, в котором исполнительница заглавной партии должна была обладать особой воздушностью, качеством, встречавшимся даже у самых талантливых балерин не часто. По этой причине «Жизель» выпала из репертуара европейских театров на несколько десятилетий. Появление Павловой в этом спектакле, первоначально перед парижскими зрителями, произвело впечатление взрыва. Критики единодушно приравнивали балерину к легендарным предшественницам «Гризи и Тальони» и «даже признавали ее превосходство» [6: с. 118].

Кроме «Жизели» немецкой публике были представлены балеты «Привал кавалерии», «Пахита» и «Волшебная флейта», поставленные в разные годы на сцене Мариинского театра его заслуженным балетмейстером М. И. Петипа¹. Исключение составил концертный номер «Смерть лебедя»² на музыку Сен-Санса — «почти импровизация», танец, созданный «всего за несколько минут» [14: с. 433] специально для Павловой талантливым хореографом-постановщиком М. Фокиным (1907). На протяжении многих лет этот номер оставался одним из лучших в репертуаре балерины, а его популярность была чрезвычайно

¹ «Привал кавалерии» — балет на музыку И. Армсгеймера, впервые поставлен М. Петипа в Мариинском театре в 1896 г. В том же году им и Л. Ивановым был создан балет «Лебединое озеро». Балет «Пахита» на музыку Э. Дельдевеза был возобновлением старой постановки, сделанной Петипа еще в 1847 году.

² Наряду с названием танца «Смерть лебедя» (букв. перевод с французского — *la Mort du cygne*) используется также более распространенное — «Умиравший лебедь».

велика: «во всех театрах и концертных залах на всем земном шаре заставляли умирать бедного лебедя танцовщицы всех национальностей» — профессиональные балерины, ученицы хореографических школ и любительницы танцев [3: с. 26].

Выступления русской балетной труппы на сцене нового Королевского оперного театра в столице Германии прошли с полным триумфом, «которым сдержанный в проявлении своих чувств Берлин венчает очень немногих» [7: с. 326]. «Казалось, спала маска обычной немецкой корректности, — с восторгом сообщал соотечественникам корреспондент журнала «Рампа и жизнь», — Берлин раскрыл свое сердце русской артистке, встретив ее переполненным, дрогнувшим от рукоплесканий залом» [11: с. 326].

Негативную позицию немецких критиков в отношении искусства хореографии отечественные театральные обозреватели считали еще одним препятствием на пути к признанию артистов из России. То обстоятельство, что балетное искусство в Берлине «совершенно не в фаворе и балетные представления в Королевском оперном театре посвящаются лишь старичкам времен императора Вильгельма I» [7: с. 326], в их глазах, придавало успеху труппы еще большую значимость.

Неудивительно, что все внимание немецких рецензентов было обращено к А. Павловой. Журнал «Театр и искусство» опубликовал выдержки из статьи критика Швинделя в газете *Post* о впечатлении, произведенном балериной, показавшей себя «виртуозкой танца, почти без соперниц в настоящее время», которая «своей грацией, эластичностью, подвижностью, легкостью дает глазу такое же наслаждение, как уху совершенное пение колоратурного голоса» (цит. по: [12: с. 368]). Уместно заметить, что русская печать, со своей стороны, пристально следила за публикациями немецких коллег и знакомила российских балетоманов с переводами их хвалебных статей на страницах отечественной театральной периодики.

В обширной статье о русском балете, напечатанной крупнейшим театральным журналом Германии *Bühne und Welt*, большое внимание было уделено внешней стороне балетного спектакля, а также эстетическому восприятию артистов, в первую очередь танцовщиц. Автор не обнаружил среди них «хорошеньких», заметив, что «красоту им заменила молодость и увлеченность танцем». Более уважительно он отозвался об облике Павловой, назвав ее внешность элегантной, а пластику балерины — виртуозной. Затронув тему художественных достоинств исполнения примы, автор допустил несомненный ляп, сравнив мастерство А. Павловой и М. Кшесинской, поставив тем самым обеих артисток на одну ступень. На мнение критика о Кшесинской, выступления которой он не видел, по-видимому, повлияли слухи о близости балерины к императорской семье [16: с. 825–826].

Значительно меньше лестных слов в немецкой прессе было сказано в адрес других артистов — благоприятное впечатление на критиков произвели Вилль и Обухов, особенно понравилось их выступление в характерных танцах,

фурор выпал на долю танцовщика А. Ширяева [13: с. 383]. Отмечали «живость и молодость» [16: с. 825–826] в исполнении солистки Е. Эдуардовой, которая, однако, осталась в тени великой Павловой.

Не избежал сравнения двух солисток — Павловой и Эдуардовой — немецкий исследователь танца Э. Шур в своей монографии «Современный танец», вышедшей в свет вскоре после завершения гастролей. Он дал чрезвычайно лестные для А. Павловой характеристики: «Надо увидеть Павлову, чтобы почувствовать, чем может быть для нас движение, оно может быть выражением внутреннего ритма, но главное, что это нечто, не имеющее значения, но имеющее глубокий смысл» [21: с. 112]. Образность и эмоциональность оценок немецкого критика не всегда дает возможность адекватного перевода: так, Павлова у него — это «элегантность, зрелая культура, тлеющая страсть над скрытым огнем... она сама истинная культура» [21: с. 114]. Более простые эпитеты автор нашел для характеристики Эдуардовой, воплощавшей на сцене «природу, первобытность, дикость». Обе танцовщицы вызвали и разную реакцию у зрителей: Шур считал, что Павлова восхищает публику, а Эдуардова — раскрепощает [21: с. 115].

Гастроли в столице Германии были непродолжительны, однако за небольшой отрезок времени успела произойти удивительная метаморфоза — встреченные вначале публикой и критикой с недоверием, выступления балетной труппы во главе с А. Павловой завершились полным триумфом. Русским артистам удалось поколебать сложившееся в немецком обществе отношение к искусству танца — зрители имели возможность воочию убедиться, что балет не только не умер, а напротив, достиг своего полного расцвета.

Следующая встреча немецкой публики с русскими артистами произошла в 1909 году. Выступления в столице Германии состоялись по приглашению и при содействии берлинского объединения художников «Сецессион», которое через своего представителя — антрепренера П. Кассирера — вело переговоры с русскими коллегами, в первую очередь, с антрепренером Э. Фацером, вновь взявшим на себя гастрольные хлопоты.

Примечательно, что несмотря на абсолютно частный характер антрепризы, за границей, в том числе в Германии, труппа называлась Императорским русским балетом. Этот неблагоприятный факт привел в возмущение директора императорских театров В. А. Теляковского. Отпуская артистов Мариинского театра в заграничный отпуск, он настаивал на том, что «каждый артист отдельно может именоваться императорским, но не труппа...» (ГЦТМ. Ф. 280. Ед. хр. 1301. Л. 103 об.).

Балетный ансамбль, который возглавил балетмейстер, ведущий классический танцовщик Мариинского театра и партнер Павловой в этой поездке Н. Легат, на этот раз состоял из тридцати артистов, в числе которых были уже известные немецкой публике исполнители ведущих партий Е. Эдуардова, А. Больм, Ф. Лопухов и др.

Рассчитывая на прошлогодний, а возможно, и более оглушительный успех, организаторы включили в репертуар «хорошо зарекомендовавшие себя»

в Германии балеты: «Лебединое озеро», «Пахита», «Привал кавалерии» — в постановке М. Петипа. Новинками сезона стали спектакль «Арлекинада», поставленный петербургским балетмейстером на музыку Р. Дриго в 1899 году, и балет «Тщетная предосторожность»³ в музыкальной редакции П. Гертеля, премьера которого на сцене Мариинского театра состоялась в 1888 году. Кроме балетов в программе были заявлены концертные номера, значительную часть которых составили классические танцы, поставленные балетмейстером Н. Легатом [4: с. 71].

Центральным пунктом немецких гастролей стал Берлин (в Лейпциге выступления продолжались всего три дня, а в Дрездене — не состоялись). Выступления в Королевской опере начались с предварительного закрытого показа для художников — членов берлинского «Сецессиона» — и представителей немецкой прессы с последующим банкетом в честь русских гостей. Для широкой публики представления проходили с 1 по 15 мая.

Нашумевшие спектакли русских удостоили своим вниманием принцы Эйтель-Фридрих и Август-Вильгельм с супругами, сливки немецкого общества и даже сам князь Бюлов [9], а также другие представители политической и финансовой элиты Германии и, разумеется, русского дипломатического корпуса.

Внимание немецкой публики и критики вновь было приковано к приме балетной труппы. В майском номере журнала *Bühne und Welt*, вышедшем во время гастролей, на одной из первых страниц была помещена фотография Павловой [19], в июньском — опубликована большая статья театрального обозревателя П. Бархана, посвященная истории петербургского балета, в которой автор отдал должное таланту балерины [17: с. 712].

Немецкие рецензенты называли Павлову чудом, великолепной, ее талант, по их оценкам, объединял в себе «все таланты прима-балерины, грацию, легкость, большие возможности», но при этом «не ломал традиционные строгие границы» [19: с. 713]. О ее невероятной балетной технике с восхищением писала ведущая берлинская газета *Berliner Tageblatt*, корреспондента которой потрясло мастерство балерины, сочетавшей «стремительность с чувством ритма и мелодии» [16].

Популярность А. Павловой и других русских артистов была настолько велика, что уже утром в день последнего берлинского спектакля все билеты были проданы [9]. Гвоздем программы этого вечера стал спектакль «Жизель» с Павловой в главной роли. Однако завершающий спектакль запомнился не только благодаря удачно составленному репертуару, но и небольшому происшествию, которое дает наглядное представление об отношении немецких любителей балета к русской труппе. После поднятия занавеса бурно аплодировавшая публика стала рваться к сцене и «так прилегла на барьер, отделяющий оркестр

³ Балет «Тщетная предосторожность» был поставлен М. Петипа совместно с балетмейстером Л. Ивановым.

от партера, что он рухнул. Но публика не растерялась и все еще аплодировала. Вот, чего никак нельзя было ожидать от немцев» (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 495. Ед. хр. 16. Л. 152).

Все двенадцать представлений труппы прошли при аншлагах и переполненном зале. В. А. Теляковский, ставший очевидцем триумфа русского искусства, спустя несколько дней оставил такую запись в своем дневнике: «Балет наш в Германии имеет громадный успех и в городе только и разговору, что о наших балетных артистах и необыкновенной балетной школе» (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 280. Ед. хр. 1301. Л. 103).

Доказательством признания и высокой оценки отечественного балета и его солистов служили полученные ими многочисленные предложения выступать во многих городах Европы. Важной составляющей этих предложений, особенно с учетом немецких реалий, была финансовая их часть. Так, театральные антрепренеры предлагали А. Павловой заключить контракт на внушительную сумму — 56 000 марок за сезон. Однако, несмотря на выгодные условия, от предложений на время пришлось отказаться, поскольку в противном случае пришлось бы нарушить договор с императорскими театрами. Дальновидный их директор предвидел такой поворот событий и предусмотрительно заключил с Павловой контракт сроком на три года (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 280. Ед. хр. 1301. Л. 103 об.).

Русский балет произвел сильное эстетическое впечатление на представителей других видов искусств, особенно на художников берлинского «Сецессиона», выразивших восхищение артистам, прежде всего Павловой, приезд которой «открыл горизонты красоты неведомых им до тех пор движений и пластики» [2: с. 206]. Для Э. Опплера, художника и графика, одного из основателей «Сецессиона», берлинские выступления в мае 1909 года в каком-то смысле стали поворотным моментом в творческой биографии: отныне он стал увлеченным художником танца, создавшим множество эскизов и картин для балетных трупп из разных стран. В 2017 году, к 150-летию со дня рождения художника, Немецкий архив танца в Кельне впервые представил обширную ретроспективную выставку его работ из своего собрания, ранее не экспонировавшихся [20]. Среди них находилось впечатляющее количество портретов танцующей А. Павловой, начиная с момента ее первого выступления в Берлине; многие из этих рисунков впоследствии использовались для создания офортов, открыток и другой рекламной продукции.

Наибольшее число работ художник создал на тему самого знаменитого сольного танца Павловой «Умиравший лебедь». Хрупкость и притягательность этого образа, как известно, нашли отражение в произведениях многих отечественных и зарубежных художников, в том числе немцев — Ш. Волдана и Д. А. Грюненберга. Отличием работ Опплера было то, что он сумел передать всю пластичность и психологическую надломленность образа Лебеда [10].

В 1912 году Опплер отправился вслед за Павловой в Лондон, чтобы и там рисовать ее, а в 1925 году, за несколько лет до своей смерти, он присутствовал

на репетициях и спектаклях, когда она приехала со своей труппой на очередные гастроли в Берлин. Таким образом, Павлова не просто вдохновила художника на написание серии работ о балете, а оставалась его музой до конца жизни.

Победа русского искусства над европейской публикой, одержанная во время гастрольных выступлений 1908 и 1909 годов, способствовала тому, что в 1910 году А. Павлова, покинув Мариинский театр, создала собственную антрепризу и почти ежегодно вплоть до начала Первой мировой войны приезжала в Германию. В свою гастрольную труппу она приглашала лучших балерин и танцовщиков преимущественно русской императорской сцены. Так, например, в 1912 году Павлова в своем письме к Теляковскому просила разрешить участие в ее спектаклях артистам санкт-петербургского Мариинского и московского Большого Императорских театров (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 280. Ед. хр. 510. Письмо к В. А. Теляковскому от 04.11. 1912).

Именно в Берлине в 1913 году впервые были исполнены «Прелюды» на музыку симфонической поэмы Ф. Листа и балет «Семь дочерей горного короля» на музыку А. Спендиарова, поставленные М. Фокиным специально для А. Павловой.

В «Прелюдах», выдержанных «в стиле итальянского Возрождения», Павлова имела большой успех у публики [14: с. 342]. Однако еще более весомым фактором успеха для Фокина было восприятие этого балета, поставленного не на балетную, а на симфоническую музыку, немецкими музыкальными деятелями. Надо сказать, что опасения автора имели под собой основания, так как многие европейские музыканты и композиторы не одобряли использования симфонической музыки в балетном искусстве. Однако они оказались напрасны: присутствовавшие на премьере в Берлине композитор Р. Штраус и дирижер А. Никиш, чье авторитетное мнение было особенно важно Фокину, приняли такую вольность балетмейстера, более того, по окончании спектакля они поднялись на сцену и выразили главной исполнительнице и постановщику свое восхищение [15: с. 342]. Этот балет долгие годы сохранялся в репертуаре труппы Павловой и не раз демонстрировался ею в Германии.

В том же году в Берлине состоялся первый кинематографический опыт Павловой. Общество германских журналистов обратилось к балерине с просьбой запечатлеть на пленке ее выступление в каком-либо танце. Павлова исполнила хореографическую миниатюру «Ночь» на музыку А. Рубинштейна и осталась не удовлетворена экранизацией, позволив демонстрировать фильм только как собственность Общества узкому кругу зрителей. В отличие от Павловой публика приняла кинодебют балерины с восторгом [2: с. 240–241].

Подводя итог вышесказанному, еще раз отметим, что гастроли русской балетной труппы коренным образом повлияли на отношение немцев к балетному искусству в целом и к русскому — в частности. Упомянувшийся ранее теоретик и историк балета Э. Шур дал емкую и справедливую характеристику русскому балету рубежа веков, которую можно считать весьма авторитетным признанием

заслуг артистов: «Русский балет появился вовремя ... они показали нам, что танец — это искусство, постоянные упражнения, умение... Своеобразное смешение личного и общего придает и танцу русского балета то значение, которого нет у нас. Это культура и наивность, скованность и дикость» [21: с. 111–112].

Гастроли в Германии русской балетной труппы, состоящей из первоклассных артистов императорских театров, сумевших познакомить публику с лучшими постановками прославленных балетмейстеров отечественной балетной сцены, были первыми. Важно отметить, что немецкий зритель получил возможность увидеть выступления многочисленного и слаженного коллектива единомышленников, а не сольные номера отдельных русских исполнителей в формате немецких балетных спектаклей или в концертных программах, случавшиеся и ранее.

Артисты «не только с честью поддержали репутацию русского балета» в Германии, но и «подготовили почву для будущих успехов» [13: с. 233]. В. Дандре, супруг и импресарио балерины, впоследствии вспоминал, что еще в 1908 году, он и Павлова, приводя в пример триумфальные выступления в Швеции, Дании и Германии, предпринимали попытки уговорить С. Дягилева показать русский балет за границей [2: с. 206]. Гастроли А. Павловой и артистов ее труппы наглядно показали, что русский балет интересен европейской публике и вполне может являться предметом экспорта, не уступая в этом опере и драматическому театру как видам искусства.

Литература

1. *Бленд А., Гейтель К., Кранко Д.* Интернациональный балет на немецкой сцене. Мюнхен: Престель, 1969. 142 с.
2. *Дандре В.* Анна Павлова. Берлин: Петрополис, 1933. 413 с.
3. *Дандре В.* Моя жена — Анна Павлова. М.: Алгоритм. 2016. 384 с.
4. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1. Хореографы. Л.: Искусство. 1971. 526 с.
5. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Ч. 2. Танцовщики. Л.: Искусство. 1972. 456 с.
6. *Кудрявцева Л. В.* Анна Павлова в жизни и на сцене (Из воспоминаний Н. В. Трухановой «Огни рампы») // Встречи с прошлым. Сборник неопубликованных материалов ЦГАЛИ. Вып. 1. М.: Советская Россия, 1970. С. 114–129.
7. *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство. 1966. 367 с.
8. *Павлова А.* Несколько страничек из моей жизни // Солнце России. СПб., 1912. № 122 (23). С. 14–17.
9. Петербургская газета. 09.05.1909.
10. *Портнова Т. В.* Портреты А. Павловой: к изобразительной летописи русского балета // *Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2015. № 8 (21). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/2570> (дата обращения: 27.12.2018).
11. Рампа и жизнь. 1909. № 7 (20). С. 216–842.

12. Театр и искусство. 1908. № 21. С. 365–380.
13. Театр и искусство. 1908. № 22. С. 381–396.
14. Театр и искусство. 1908. № 25. С. 429–444.
15. *Фокин М.* Против течения. Л.: Искусство. 1981. 510 с.
16. *Alwin B.* Das Ballet des weissen Zaren / Bühne und Welt. 1908–1909. X. Jahrgang. II Halbjahr. S. 825–826.
17. *Barchan P.* Zur Geschichte der Petersburger Ballets / Bühne und Welt. 1908–1909. XI. Jahrgang. II Halbjahr. S. 705–713.
18. Berliner Tageblatt. 1908. № 23. Mai.
19. Bühne und Welt. 1908–1909. XI. Jahrgang. II Halbjahr. 1056 s.
20. *Krogemann B.* Der Tanzmaler Ernst Oppler im Tanzmuseum in Köln URL: <https://www.kultur-passage.com/2017/06/27/tanz-kunst-der-tanzmaler-ernst-oppler-im-tanzmuseum-in-koeln> (дата обращения: 05.01.2019).
21. *Schur E.* Der moderne Tanz. München: Lammers, 1909. 122 s.

Literatura

1. *Blend A., Gejtel' K., Kranko D.* Internacional'ny'j balet na nemeczkoj scene. Myunxen: Prestel', 1969. 142 s.
2. *Dandre V.* Anna Pavlova. Berlin: Petropolis, 1933. 413 s.
3. *Dandre V.* Moya zhená — Anna Pavlova. M.: Algoritm. 2016. 384 s.
4. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletny'j teatr nachala XX veka. Ch. 1. Xoreografy'. L.: Iskusstvo. 1971. 526 s.
5. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletny'j teatr nachala XX veka. Ch. 2. Tanczovshhiki. L.: Iskusstvo. 1972. 456 s.
6. *Kudryavceva L. V.* Anna Pavlova v zhizni i na scene (Iz vospominanij N. V. Truxanovoj «Ogni rampy'») // Vstrechi s proshly'm. Sbornik neopublikovanny'x materialov CGALI. Vy'p. 1. M.: Sovetskaya Rossiya, 1970. S. 114–129.
7. *Lopuxov F.* Shest'desyat let v balete. Vospominaniya i zapiski baletmejstera. M.: Iskusstvo. 1966. 367 s.
8. *Pavlova A.* Neskol'ko stranichek iz moej zhizni // Solnce Rossii. SPb. 1912. № 122 (23). S. 14–17.
9. Peterburgskaya gazeta. 09.05.1909.
10. *Portnova T. V.* Portrety' A. Pavlovoj: k izobrazitel'noj letopisi russkogo baleta // Universum: Filologiya i iskusstvovedenie: e'lektron. nauchn. zhurn. 2015. № 8 (21). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/2570> (data obrashheniya: 27.12.2018).
11. Rampa i zhizn'. 1909. № 7 (20). S. 216–842.
12. Театр и искусство. 1908. № 21. С. 365–380.
13. Театр и искусство. 1908. № 22. С. 381–396.
14. Театр и искусство. 1908. № 25. С. 429–444.
15. *Fokin M.* Protiv techeniya. L.: Iskusstvo. 1981. 510 s.
16. *Alwin B.* Das Ballet des weissen Zaren / Bühne und Welt. 1908–1909. X. Jahrgang. II Halbjahr. S. 825–826.
17. *Barchan P.* Zur Geschichte der Petersburger Ballets / Bühne und Welt. 1908–1909. XI. Jahrgang. II Halbjahr. S. 705–713.
18. Berliner Tageblatt. 1908. 23. Mai.
19. Bühne und Welt. 1908–1909. XI. Jahrgang. II Halbjahr. 1056 s.

20. *Krogemann B.* Der Tanzmaler Ernst Oppler im Tanzmuseum in Köln. URL: <https://www.kultur-passage.com/2017/06/27/tanz-kunst-der-tanzmaler-ernst-oppler-im-tanzmuseum-in-koeln> (data obrashheniya: 05.01.2019).

21. *Schur E.* Der moderne Tanz. München: Lammers, 1909. 122 s.

O. A. Ogorodnikova

The Great Anna Pavlova and Russian Ballet in Germany at the Beginning of the 20th Century

The article is devoted to the tours of the outstanding ballerina Anna Pavlova and the troupe of Russian ballet artists, representing a little-known episode of the cultural dialogue between Russia and Germany at the beginning of the 20th century. The organizational and creative components of these performances and their perception by the general public, the artistic community and theater critics in Germany have been analyzed as well as there has been the identification of the role of touring in the popularization of Russian art abroad.

Keywords: Anna Pavlova; Russian Ballet; history of Russian art; cultural dialogue between Russia and Germany.