

История России: с древнейших времен до 1917 года

УДК 94(47)"17/1917"

DOI 10.25688/2076-9105.2020.39.3.01

О. А. Огородникова

«Русская опера» А. А. Церетели на берлинской сцене (1908)

В статье рассмотрена история организации гастролей «Русской оперы» А. А. Церетели в Германии в начале XX века, проанализированы причины прохладного отношения к артистам публики и критики, выявлено значение художественного предприятия в русско-немецком диалоге культур.

Ключевые слова: культурное взаимодействие; популяризация русского искусства; Алексей Церетели; опера; гастроли.

В начале XX века русская художественная культура впервые широко шагнула на европейскую арену, демонстрируя свои достижения, наличие и своеобразие национальных школ, огромный творческий потенциал и готовность к диалогу.

Одной из форм интернационального взаимодействия являлась гастрольная деятельность российских драматических, оперных и балетных коллективов, по праву вызывавшая уважение и восхищение искушенной западной публики. Однако в ряду многочисленных побед отечественного искусства было и досадное исключение — выступления «Русской оперы» под руководством А. А. Церетели, проходившие в берлинском Новом королевском оперном театре с 20 мая по 8 июня 1908 года.

Князь А. А. Церетели (1864–1942), инженер по профессии, беззаветно преданный опере, был известен в артистических кругах как предприимчивый, но не особенно удачливый антрепренер и авантюрного склада человек. Начав карьеру импресарио в Харькове в 1900-х годах, Церетели дерзнул покорить Петербург. Основанная им «Частная русская опера», в постановках которой принимали участие заслуженные мастера сцены, включая иностранных знаменитостей, была явлением даже для столицы нерядовым. При всей популярности антреприза была предприятием дорогим и убыточным для своего организатора, обреченного постоянно вкладывать в дело личные средства. Выходом

из финансового тупика импресарио представлялись гастроли за рубежом, которые должны были принести если не баснословную, то, по крайней мере, ощутимую прибыль.

Приступая к реализации своих планов, Церетели полагал, что поскольку оперный проект «является в этой области первым русским предприятием и имеет громадное значение для развития русского искусства» (РГИА. Ф. 472. Оп. 43/500 (2727). Ед. хр. 47. Л. 1–1 об.), у него есть достаточные основания рассчитывать на получение материальной помощи от государства. Ссылаясь на уже имеющийся опыт поддержки заграничных выступлений Великоорусского оркестра В. Андреева и антрепризы С. Дягилева, Церетели пытался доказать официальным лицам, что государственная субсидия частному коллективу не была бы прецедентом (РГИА. Ф. 472. Оп. 43/500 (2727). Ед. хр. 47. Л. 13). Действительно, казна выделяла средства, впрочем крайне незначительные, упомянутым музыкальным и театральным коллективам, однако в отличие от художественного предприятия Церетели, они были довольно известны за границей и вполне оправдывали цель пропаганды русского искусства при минимальном участии государства. Кроме того, не последнюю роль играли неординарные организаторские способности и обширные связи Андреева и Дягилева, которыми, по-видимому, руководитель «Русской оперы» не обладал.

Еще в марте антрепренер обратился ко временно заведующему делами Министерства императорского двора Н. Д. Оболенскому с прошением о единовременном пособии в размере 20 000 рублей, при этом он обязывался не только вернуть долг в полном объеме, но и выплатить 25 % от предполагаемой прибыли в пользу Императорского русского театрального общества (РГИА. Ф. 472. Оп. 43/500 (2727). Ед. хр. 47. Л. 1–1 об.).

Обсуждая возможность выдачи субсидии, Министерство двора запросило мнение директора императорских театров В. А. Теляковского, принципиально не поддерживавшего распространение русского искусства за счет казны. Отталкиваясь от международной практики, руководитель ведомства заявил, что «едва ли какое-либо государство отпускает средства на распространение своей музыки частным лицам». Теляковский снимал с дирекции и с себя лично всякую ответственность за предприятие, имеющее «совершенно частный характер», а приложенный к письму список артистов, среди которых были и служащие подведомственных ему императорских театров, оказался директору «неизвестен» (РГИА. Ф. 472. Оп. 43/500 (2727). Ед. хр. 47. Л. 3). Любопытно, что, несмотря на это, труппа Церетели именовалась в Германии ансамблем Императорской русской придворной оперы.

Получив отказ, антрепренер решил организовать поездку на собственные средства, для чего потребовался весь имеющийся у него капитал — 38 000 рублей.

Была ангажирована труппа из двухсот человек — оперных артистов казенных и частных сцен, балета и хора петербургских и московских императорских театров. Среди ведущих исполнителей были прославленные мастера оперной сцены российских столиц — М. И. Фигнер, Е. И. Збруева, И. В. Тартаков,

А. М. Давыдов, В. В. Петров, М. Н. Кузнецова-Бенуа, Н. А. Большаков и др. В качестве дирижеров из Мариинского театра были приглашены Э. А. Крушевский, композитор и опытный капельмейстер, и начинающий музыкант, концертмейстер Д. И. Похитонов. Режиссером гастрольного коллектива выступил известный на юге России театральный деятель Д. А. Дума.

Берлинской публике решено было представить не модные однодневные музыкальные новинки, а национальные по духу и содержанию произведения — классику отечественного оперного репертуара и лучшие спектакли современных авторов, среди которых были «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Мазепа» П. И. Чайковского, «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Демон» А. Г. Рубинштейна и «Дубровский» Э. Ф. Направника. Абсолютно новыми для Германии были только две оперы — «Мазепа» и «Русалка», остальные уже были знакомы любителям музыки по постановкам немецких театров.

Накануне приезда труппы берлинская пресса многочисленными публикациями, посвященными отечественным композиторам, певцам и музыкантам, сформировала у будущих слушателей завышенные ожидания от знакомства с русской оперой в лице профессионального, но все-таки невыдающегося коллектива. Петербургский корреспондент *Berliner Tageblatt* П. Бархан изрек даже такую сентенцию: «Петербургско-московский ансамбль несомненно даст большее представление своей игрой о русской жизни, нежели все произведения Максима Горького»¹.

Необходимо подчеркнуть, что после триумфа Московского художественного театра в Западной Европе, и особенно в Германии, публика стала предъявлять к отечественному искусству не всегда обоснованные требования. Зрители хотели видеть не обычные спектакли — драмы или оперы, в которых не было недостатка в немецких театрах, — а «нечто экстраординарное и особенное». Задача, которую заранее возлагали на антрепризу Церетели — не просто гастролерование, а «демонстрация русской музыки в чистейшем ее виде»², — оказалась для нее непосильной.

Впрочем, знакомство немецких поклонников оперы с артистами, состоявшееся до официального начала выступлений на устроенном Союзом иностранной прессы торжественном рауте, еще не предвещало последующих неудач. Теплый прием и искренний интерес представителей высшего общества и творческой интеллигенции, первыми оценившими силы гастролеров, обеспечили антрепризе необходимую рекламу.

Этим отчасти объяснялся значительный успех первых представлений постановки «Жизнь за царя» на сцене Нового королевского оперного театра. Но затем интерес публики стал неуклонно снижаться, о чем, наряду с другими журналистами, сообщил своим читателям берлинский корреспондент

¹ Цит. по: Маленькая хроника // Театр и искусство. 1908. № 20. С. 352.

² Троицкий И. Русская опера в Берлине // Русское слово. 1908. № 111.

«Русского слова»: «в аплодисментах недостатка не было, но все это далеко не то, к чему привыкли наши оперные корифеи у себя на родине»³. Хвалебный тон первых рецензий постепенно уступил место покровительственному, а между строк ясно читалось: «Эх господ, не того мы от вас ждали»⁴.

Заметной персоной среди разочаровавшихся зрителей был проживавший в Берлине датский писатель и драматург Г. Банг, громкий скандал с которым, имевший широкий общественный резонанс, в свою очередь, оказал труппе медвежью услугу. Конфликт разгорелся после того, как Банг предпринял попытку воспрепятствовать гастролям антрепризы в Копенгагене, изначально запланированным после выступлений в Берлине. В телеграмме, опубликованной в одной из популярных датских газет *Kobenhavn*, он называл исполнителей «Русской оперы» вчерашними знаменитостями провинциальных театров, недостойными выступать перед датскими зрителями. Он восклицал: «Карузо должна наша публика слышать! Московский Художественный театр — видеть», а второстепенные, на его взгляд, артисты «должны быть выброшены вон». После выхода этой публикации русский посол в Копенгагене предпринял ряд мер, чтобы гастроли все-таки состоялись, директор императорских театров отправил несколько телеграмм, подтверждающих подлинность труппы, но тщетно⁵.

Причин охлаждения аудитории к выступлениям антрепризы, как и не имевшего оправданий, оскорбительного поведения Банга, было немало, на чем имеет смысл остановиться несколько подробнее.

Одной из них, как выяснилось вскоре после начала гастролей, стал непродуманно составленный репертуар, который, несмотря на некоторые отмеченные положительные черты, в целом был подвергнут уничтожающей критике тружеников пера обеих стран.

Так, известный немецкий критик П. Беккер, проявивший пристальное внимание к национальной композиторской школе и стилю оперных произведений, считал, что отношение к творчеству отечественных композиторов в Германии являлось преувеличенно и незаслуженно высоким, учитывая установленный факт, что, в отличие от музыки западноевропейской, в русской — «отсутствует всякая духовная самостоятельность» (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 103. Ед. хр. 75. Л. 74). В творчестве М. И. Глинки, например, по наблюдению одного из крупнейших исследователей музыки, профессора О. Би, улавливается подражание итальянской, немецкой и французской композиторским школам, но все же преобладают «русские краски», отчего опера «Жизнь за царя» может называться «национальной по праву» [б: с. 363]. Иноземное влияние немецкие рецензенты усмотрели даже в «Евгении Онегине» великого П. И. Чайковского, произведении, «чрезвычайно воздействующем на слушателя», признанным «высшей точкой русских представлений» [Там же: с. 261].

³ Троцкий И. Указ. соч. № 114.

⁴ Русская опера за границей // Русская музыкальная газета. 1908. № 34–35. С. 700.

⁵ Маленькая хроника // Театр и искусство. 1908. № 21. С. 370.

Солистка антрепризы Е. И. Збруева, выражая общее негодование участников труппы, справедливо полагала, что суждения авторитетных критиков Германии по отношению к русской оперной музыке «были настолько суровы, что за ними нельзя не признать отсутствие объективности» [1: с. 27].

На страницах отечественных периодических изданий высказывалось сожаление, что в составе спектаклей не нашлось места ни новым для Германии «по складу и стилю» операм Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского, ни «ярким по характеру и вдохновению» произведениям А. П. Бородина⁶. При составлении репертуара, судя по заключению рецензентов, руководство антрепризы продемонстрировало «российски-провинциальное “кое-как”» и «полное незнакомство относительно немецкой осведомленности о русской музыке и немецкого художественного любопытства»⁷.

В утвержденном репертуаре «Русской оперы», включавшем непревзойденные шедевры национального и мирового оперного искусства, безусловно, присутствовала своя логика, однако новых для Германии произведений действительно было мало. Те же спектакли, которые были давно и успешно обкатаны местными театрами, имели свою трактовку, соответствующую немецким представлениям об оперной постановке. Неудивительно, что знакомые в иной интерпретации произведения в русском варианте исполнения воспринимались публикой как непривычные и даже странные.

Представленный репертуар требовал адекватного сценического воплощения, добиться которого по ряду пунктов антрепризе не удалось. В числе недостатков постановок немецкая пресса отмечала отсутствие сыгранности, слаженности и сплоченности труппы. Артисты «Русской оперы» не являлись коллективом единомышленников, что было непривычно и нетипично для немцев, театры которых, даже не обладая первоклассными солистами, славились прекрасными ансамблями.

Следует отметить, что для отечественного театрально-музыкального искусства задача создания ансамбля была среди первоочередных и имела решающее значение для дальнейшего его развития. По мнению многих передовых критиков и сценических деятелей, оперный спектакль должен был представлять собой органическое художественное целое, в котором все подчинено единому руководящему началу, общей драматической идее и цели. Консервативная императорская сцена, переживавшая репертуарный и постановочный кризис, не могла отвечать этим требованиям, в отличие от значительно более прогрессивных частных оперных театров и антреприз [2: с. 405–406], к числу которых труппа Церетели не относилась.

Отсутствие ансамбля не помешало немецким критикам выделить солистов «Русской оперы» и вполне благосклонно отнестись к их вокально-сценическим данным и трактовкам представленных образов. Актрисой высокого стиля

⁶ Русская опера за границей // Русская музыкальная газета. 1908. № 28–29. С. 604.

⁷ Там же.

называли М. И. Фигнер, игравшую в операх «Пиковая дама» и «Жизнь за царя» «интересно и увлекательно», «с тонким вкусом и большим умением», несмотря на «некоторую резкость выразительного голоса»⁸. Исполнение М. Н. Кузнецовой-Бенуа в опере «Жизнь за царя» было настолько совершенно, в оценке обозревателей, что превосходило не только других участников спектакля, но даже «музыкальное сопровождение и хор»⁹. Не менее лестных слов, особенно в роли Демона в одноименной опере Рубинштейна, был удостоен и обладатель «мощного и приятного баритона» И. В. Тартаков¹⁰, как и «интеллигентный и драматически одаренный» певец А. М. Давыдов, с блеском выступивший в главных партиях «Пиковой дамы» и «Дубровского»¹¹.

Русские рецензенты не разделяли высокого мнения немцев об исполнительском мастерстве соотечественников. Большинство солистов, с их точки зрения, составляли новички, а среди немногочисленных оперных корифеев М. И. Фигнер, например, «уже заметно переступает зенит своей художественной карьеры», некоторые же артисты мужского персонала «уже и вовсе переступили его»¹².

Едва ли столь резкую позицию некоторых критиков по отношению к вокалистам коллектива, представлявшим цвет петербургской и московской оперной сцены, можно считать беспристрастной. Что касается собственного мнения артистов, сомнений в том, что «безусловно, исполнителями были первые силы, но дело было неумело поставлено», у них не возникало [5: с. 45].

Действительно серьезной проблемой антрепризы стало приглашение немецкого *Mozart-Orchester* — коллектива не оперного, а симфонического, к тому же непервоклассного, для которого русская музыка была абсолютно чужда [Там же]. Э. А. Крушевскому пришлось столкнуться со значительными трудностями, репетируя с незнакомым оркестром, музыканты которого из-за языкового барьера и своего собственного музыкального видения не всегда понимали требования дирижера. Один из берлинских корреспондентов по этому поводу даже рискнул предположить, что маэстро уедет из Берлина ненавистником немцев¹³.

Примечательно, что у Церетели была возможность пригласить музыкантов Мариинского оркестра, которые были согласны гастролировать в Германии безвозмездно, — важнее для них был положительный отзыв авторитетной берлинской критики. Такому шагу антрепренера воспрепятствовали опасения, что приглашенные уже немецкие исполнители могли бы расценить его как неуважение к оркестру и «обидеться»¹⁴.

⁸ Lustig J. Bühnen Telegraph // Bühne und Welt. 1907–1908. Bd. XIX. S. 743.

⁹ Там же.

¹⁰ Vossische Zeitung (Morgen). 24.05.1908.

¹¹ Vossische Zeitung. 23.05.1908.

¹² Русская опера за границей // Русская музыкальная газета. 1908. № 28–29. С. 603.

¹³ Русское слово. 1908. № 114.

¹⁴ Троицкий И. Русское искусство в Берлине // Русское слово. 1908. № 125.

Невыгодному впечатлению от оркестра, как показалось некоторым немецким критикам, в немалой степени содействовал дирижер. С этим утверждением трудно согласиться уже потому, что возглавлявший музыкальную часть Мариинского театра Э. Ф. Направник «вряд ли стал бы терпеть в числе своих помощников бездарного дирижера». Крушевский был, прежде всего, прекрасным музыкантом, «не задумываясь читавшим с листа любую вещь», а его дирижерская техника была на очень высоком уровне [3: с. 110].

Целостному художественному восприятию спектаклей не способствовали и неуместные театральные-декорационные решения, вызвавшие нарекания в российской печати. Так, для постановки «Пиковой дамы» использовали добротное оформление одноименного спектакля берлинской Королевской оперы. Наивными только, на взгляд русского человека, иронизировали обозреватели, выглядели огоньки в окнах Петропавловской крепости, придающие ей «веселенький вид» (ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 188. Ед. хр. 38. Л. 3). Для некоторых картин в «Русалке» были арендованы декорации к опере «Золото Рейна» Р. Вагнера, которые по определению не могли ни достоверно отразить национальный колорит, ни глубже раскрыть содержание сценического действия.

Основываясь на свидетельствах непосредственных участников гастролей, можно утверждать, что во многом, возможно, даже в большей степени, чем другие факторы, на восприятие антрепризы немецкими зрителями повлияла некомпетентная деятельность режиссера труппы Д. А. Думы.

Этот «всезнающий» театральный деятель был настолько уверен в высоком уровне своего профессионализма, что «даже не удосужился познакомиться с современным техническим оснащением немецкого театра и работал “в темную”» (ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 188. Ед. хр. 38. Л. 2). Кроме того, Дума, не владевший немецким языком, упорно не желал пользоваться услугами переводчиков. Такая установка не могла не отразиться на качестве спектаклей. Д. И. Похитонов в своих воспоминаниях привел ряд примеров, иллюстрирующих некомпетентность и невежественность режиссера. Так, на представлении «Пиковой дамы», в финале одной из картин, где по сюжету должны были слышаться громовые раскаты, Дума «ухитрился» дернуть «громовое кольцо» не попадая с музыкой: в результате в зале установился «непонятный гул от механической грозы и оркестра», в довершение чего грянула настоящая гроза с градом, которая была хорошо слышна через стеклянную крышу театра (Там же). Подобные трагикомические сцены разыгрывались по вине режиссера почти на каждом спектакле и зачастую были заметны публике.

Итак, причиной недостаточного художественного успеха «Русской оперы» послужило отсутствие гармоничного сочетания всего комплекса средств художественной выразительности: адекватной режиссуры, актерского мастерства исполнителей, сыгранного и объединенного общей целью ансамбля, органичных постановкам декораций и т. д., — без чего создание эмоционально-образного и зрелищного единства спектакля на европейской музыкальной сцене в начале XX века было немыслимо.

Общему негативному впечатлению способствовала и такая, на первый взгляд, несущественная сторона организации, как значительная продолжительность спектаклей: общепринятые по российским нормам, немцам они казались слишком затянутыми.

Цены на билеты, в свою очередь, были неоправданно высокими для столицы Германии, что отмечали почти все немецкие и русские журналисты. Зарубежные гастролы многочисленной труппы связаны с колоссальными расходами, и, назначив высокую цену за билеты, организаторы хотели не только покрыть их, но и заработать, а в итоге добились противоположного результата.

Невзирая на многие трудности, с которыми пришлось столкнуться «Русской опере», в Берлине было дано семнадцать спектаклей. Наибольший сбор, при том что театр был заполнен лишь наполовину, принесли первые представления «Жизни за царя» (5190 марок) и «Демона» (4058 марок), а самый ничтожный — последнее выступление с оперой «Дубровский» (303 марок)¹⁵.

Следствием отсутствия художественного успеха стал финансовый крах антрепризы. Общий сбор за все берлинские представления составил 37 393 немецких марки, в то время как расходы — 86 242. Таким образом, размер дефицита гастролей, даже без учета неотложных затрат, равнялся 48 849 маркам¹⁶.

Церетели, вложивший в организацию поездки весь имеющийся у него капитал, по собственному признанию, окончательно разорился (РГИА. Ф. 472. Оп. 43/500 (2727). Ед. хр. 47. Л. 13). Солисты труппы, понимая сложное материальное положение антрепризы, отказались от причитавшегося гонорара (ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 103. Ед. хр. 75. Л. 75), остальные участники вовсе не получили вознаграждения, за исключением выданного перед отъездом аванса. Положение принимало угрожающий характер — средств на приобретение обратных билетов у руководства «Русской оперы» не было.

Антрепринер не единожды обращался с просьбой о помощи во все возможные инстанции и, в конце концов, добился определенного результата: Министерством Императорского двора был выписан чек на 6000 марок для выдачи необходимых пособий для возвращения в Россию хора. В сопроводительном письме генеральному консулу в Берлине графу Н. Д. Остен-Сакену министр двора барон В. Б. Фредерикс настаивал на «нежелательности огласки в берлинской печати о материальных затруднениях артистов Императорских театров» (РГИА. Ф. 472. Оп. 43/500 (2727). Ед. хр. 47. Л. 11). Заметим, что пособия участникам хора и балета первоначально предполагалось выдать не безвозмездно, а удерживая сумму долга из их жалованья на основании расписок в течение ряда лет. Но «ввиду ограниченности содержания» артистов дирекция императорских театров решила вычетов не производить, тем более что пособие было выдано «без ведома и ходатайства дирекции» (РГИА. Ф. 497. Оп. 6. Ед. хр. 4883. Л. 8).

¹⁵ Русская опера за границей // Русская музыкальная газета. 1908. № 34–35. С. 701.

¹⁶ Там же.

Между тем субсидия не коснулась многих артистов и служащих коллектива (45 человек), которые по-прежнему пребывали в Берлине. Кроме того, оставались внушительные долги немецким организациям, занимавшимся устройством гастролей. В этот момент отчаявшийся Церетели перешел от попыток договориться с официальными лицами к угрозам и шантажу, добываясь материальной помощи «во избежание скандалов европейской печати и торжества зложелателей» (РГИА. Ф. 472. Оп. 43/500 (2727). Ед. хр. 47. Л. 13).

Лишь спустя несколько недель по завершении выступлений ситуация разрешилась: были получены очередные субсидии и оставшаяся часть труппы смогла вернуться на родину, о чем свидетельствовала телеграмма статс-секретаря А. С. Танеева В. Б. Фредериксу, сообщавшая, что инцидент исчерпан, нужда миновала (Там же. Л. 14).

Таким образом, несмотря на то что гастроль «Русской оперы» Церетели в Берлине нельзя назвать полным провалом, того художественного и финансового успеха, на который рассчитывали участники и руководители предприятия, они не принесли. Причин неудачи, объективных и субъективных, было немало: неоправдавшиеся надежды немецкой публики на знакомство с музыкальными и постановочными шедеврами и неготовность русских артистов справиться с теми задачами, решения которых требовал современный уровень развития мирового оперного искусства, грубые просчеты организаторов труппы и отсутствие внимания и поддержки частной антрепризы со стороны государства и т. д. Однако отрицательный опыт был ценен уже тем, что предоставил возможность последующим русским гастролерам учиться не на собственных, а на чужих ошибках.

Литература

1. Збруева Е. И. Краткий очерк художественной деятельности, составленный по материалам периодической прессы и личным воспоминаниям певицы. М.: Рус. театр. о-во, 1925. 32 с.
2. Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Сов. композитор, 1978. 511 с.
3. Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л.: Всерос. театр. о-во. Ленингр. отд-ние, 1949. 264 с.
4. Старк Э. А. (Зигфрид). Петербургская опера и ее мастера. 1890–1910. Л.; М.: Искусство, 1940. 269 с.
5. Фигнер М. И. Мои воспоминания. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1912. 46 с.
6. Bie O. Die Oper. Berlin: Fischer, 1913. 571 s.

Literatura

1. Zbrueva E. I. Kratkij ocherk xudozhestvennoj deyatel'nosti, sostavlennyj po materialam periodicheskoj pressy i lichny'm vospominaniyam peviczy'. M.: Rus. teatral'noe o-vo, 1925. 32 s.

2. Keldy`sh Yu. V. Ocherki i issledovaniya po istorii russkoj muzy`ki. M.: Sov. kompozitor, 1978. 511 s.
3. Poxitonov D. I. Iz proshlogo russkoj opery`. L.: Vseros. teatr. o-vo. Leningr. otd-nie, 1949. 264 s.
4. Stark E`. A. (Zigfrid). Peterburgskaya opera i ee mastera. 1890–1910. L.; M.: Iskusstvo, 1940. 269 s.
5. Figner M. I. Moi vospominaniya. SPb.: T-vo R. Golike i A. Vil`borg, 1912. 46 s.
6. Bie O. Die Oper. Berlin: Fischer, 1913. 571 s.

O. A. Ogorodnikova

Alexey Tsereteli's «Russian Opera» on the Berlin Stage (1908)

The article examines the history of Alexey Tsereteli's «Russian Opera» tour organization in Germany at the beginning of the twentieth century. The reasons for the public and critics' lukewarm attitude towards the artists have been analyzed, as well as the significance of the enterprise in the context of the Russian-German dialogue of cultures has been determined.

Keywords: cultural interaction; popularization of Russian art; Alexey Tsereteli; opera; tours.