ВЕСТНИК КРАСНОДАРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ № 1(18), 2019

Искусствоведение

УДК 94 (47)

О.А. Огородникова

Огородникова Ольга Александровна, кандидат исторических наук, доцент общеуниверситетской кафедры всеобщей и российской истории ИГНиУ Московского городского педагогического университета (Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, 4), e-mail: olgaogor@mail.ru

РУССКИЙ БАЛЕТ С. ДЯГИЛЕВА В ГЕРМАНИИ (1910-Е ГГ.)

Статья посвящена малоизвестной странице в истории русско-немецких культурных связей начала XX в. – выступлениям балетной антрепризы Дягилева в Германии, роли и значению Русского балета в истории культуры двух стран.

Ключевые слова: С. Дягилев, антрепренер, Русский балет, «дягилевские сезоны», диалог культур России и Германии.

O.A. Ogorodnikova

Ogorodnikova Olga Alexandrovna, candidate of historical sciences, associate professor of general university department of general and Russian history of the Moscow city pedagogical university (4,2-ndSelskohozyaistvennyy pas., Moscow), e-mail: olgaogor@mail.ru

RUSSIAN BALLET OF S. DYAGILEV IN GERMANY (1910 YEARS)

The article is devoted to a little-known page in the history of Russian-German cultural relations of the early XX century – performances of Dyagilev's ballet company in Germany, the role and importance of Russian ballet in the history of culture of the two countries.
***Keywords*:** S. Dyagilev, entrepreneur, Russian ballet, «Dyagilevseasons», cultural dialogue between Russia and Germany.

Имя Сергея Дягилева как пропагандиста русского искусства за рубежом в начале XX в. было популярно в Европе, прежде всего, во Франции. В Германии меценат и антрепренер был известен довольно узкому кругу художественной интеллигенции своими успешными русско-немецкими выставочными проектами.

Благодаря неординарным организаторским способностям и кипучей энергии Дягилева весной 1909 г. состоялся парижский дебют Русского балета, принесший своему создателю и бессменному руководителю мировую известность. В следующем, 1910 г., география гастрольного маршрута антрепризы значительно расширилась, охватив не только Францию, но и другие страны Западной Европы, в том числе Германию. Однако в истории Русского балета 1910-х гг. «немецкие» гастроли, в отличие от «французских», «английских», «испанских» или «американских», остаются малоизученной главой, что во многом способствовало появлению настоящей статьи.

На решение Дягилева о проведении балетных сезонов за границей в значительной степени повлиял успех первого подобного начинания – гастрольных выступлений прима-балерины Мариинского театра А. Павловой и ее труппы в странах Западной Европы (включая Германию) в 1908 и 1909 гг. [1, с. 104–113].

Желание «показать русский балет» возникло у балерины после того, как она увидела «неудовлетворительное его положение в европейских центрах» [2,с. 37]. Следует отметить, что в немецкой культуре, например, балет в начале XX в. продолжал переживать затяжной и глубокий кризис. Как самостоятельный вид искусства, «как эстетическое единство, как целое, управляемое танцем» [3, с.131], он практически прекратил свое существование. Танец 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 неизменно были «архаические и в слабом исполнении». Таким образом, на фоне удручающего состояния хореографического искусства в западных странах отечественный балет имел явное и несомненное преимущество.

Большим достижением первопроходцев было то, что им удалось поколебать сложившееся в европейском обществе отношение к этому виду искусства – зрители имели возможность воочию убедиться, что танец не только «не умер», а напротив, достиг своего полного расцвета. По мнению отечественных театральных критиков начала XX в., выступления артистов «не только с честью поддержали репутацию русского балета, но и подготовили почву для будущих успехов» [4,с. 433].

В. Дандре, супруг и импресарио артистки, вспоминал, что еще в 1908 г. он и Павлова, приводя в пример необыкновенно теплый прием европейской публики, предприняли попытку уговорить Дягилева «вывезти» отечественный балет за границу, но тогда от этой мысли он «пришел в ужас и стал доказывать всю ее нелепость» [2,с. 206].Однако дальнейшее развитие событий показало, что для Дягилева, мгновенно зажигавшегося новой идеей, создание балетной антрепризы было лишь вопросом времени.

Гастроли русских артистов в Германии, состоявшиеся в рамках второго балетного сезона, проходили в Берлине, в Theater des Westens (театре Дес-Вестенс), с 21 по 28 мая 1910 г.

Труппа из лучших артистов петербургского Мариинского и московского Большого театров, была подобрана Дягилевым «с размахом»– более 100 человек. Ядром состава были ведущие солисты императорской сцены – В. Нижинский, Е. Гельцер, С. Федорова 2-я, А. Волинин и др. Все участники – от солистов до танцовщиков кордебалета–не только обладали высоким профессионализмом, но и, что самое главное, «были воспитаны одной школой в единой исполнительской манере» [5,с. 126].Их объединяли и сплачивали общие творческие задачи и устремления, суть которых наиболее точно выразил А. Бенуа: «труппа была охвачена одним каким-то трепетом и «последний солдат шел в бой» с сознанием долга перед некоей святыней» [6,с. 503].

Основу гастрольного репертуара составили уже «обкатанные» с большим успехом на французской сцене балеты «Ночь Клеопатры»[1] на музыку А. Аренского, «Шопениана»[2] Ф. Шопена, «Павильон Армиды» Н. Черепнина и номера дивертисмента «Пир» на музыку М. Глинки, П. Чайковского, А. Глазунова, М. Мусоргского. Постановщиком этих и других спектаклей в продолжении первых четырех сезонов антрепризы был признанный реформатор балета М. Фокин, противопоставивший «шикарным феериям, перегруженным танцевальными дивертисментами», «экспрессивные балеты-драмы» [7,с. 63], отличительной чертой которых был национальный русский характер.

---

[1] Балет в одном действии на музыку А. Аренского «Ночь Клеопатры», премьера которого состоялась в Мариинском театре в 1908 г., составил восточный цикл программы, как и созданная позднее «Шахерезада».

[2] Балеты «Павильон Армиды» на музыку Н. Черепнина и «Шопениана» – Ф. Шопена принадлежали к романтическому циклу репертуара Русских сезонов.

Среди прошлогодних «новинок» парижского сезона исключением являлся балет «Карнавал»[3] на музыку Р. Шумана, премьера которого состоялась именно в Берлине 20 мая.

За границей спектакль имел успех, однако, по мнению хореографа С. Лифаря, не столь значительный по сравнению с другими балетами сезона, так как «от Русского балета ждали специфически русского» [8,с. 214],во всяком случае, не сюжетов народной итальянской комедии в хореографии. Немецкой аудиторией «Карнавал» был принят, прежде всего, благодаря исполнению солистов – Л. Лопуховой (Коломбина) и М. Фокина (Арлекин), при этом декорации и музыка служили не более чем фоном. Критика отнеслась к постановке, потребовавшей «длительной подготовки и большого объема репетиций», исполненной всеми участниками «очень добросовестно», с интересом и вниманием, но не более того [9].

Требовательная немецкая публика, встретившая русских артистов довольно сдержанно, вскоре изменила свое отношение. Берлинцы, по наблюдению режиссера дягилевской антрепризы С. Григорьева, «менее экспансивные, чем парижане», проявляли большой интерес к балетному искусству [7,с. 41]. Помимо русской колонии, посещавшей все представления соотечественников, своим вниманием их удостоили дипломат, близкий друг кайзера Вильгельма II,граф Ф. Эйленбург, писатель и директор Королевского театра в Берлине П. Линдау, журналист и публицист М. Гарден, а также другие видные представители политической элиты, литературного и художественного мира Германии, одно только присутствие которых на спектаклях, по меткому выражению русского критика, уже «устанавливает несомненность явления в театральной жизни Берлина» [10].

Берлинские рецензенты были единодушны в высокой оценке уровня исполнительского мастерства труппы в целом, с присущими ей «старыми традициями, юной красотой, высочайшей техникой и темпераментом»

---

[3]Одноактный балет-пантомима «Карнавал» на музыку одноименного фортепьянного цикла Р. Шуманавходил в романтический цикл Русских сезонов.

[9],которая к тому же выгодно отличалась от прошлогодних гастролей А. Павловой, представившей «не ансамбль, а в основном солистов» [11].

Положительных отзывов заслужили и отдельные солисты. Так, В. Нижинский был охарактеризован как «выдающийся танцор не только в русском театре, а вообще в современной действительности». Своим дебютом на берлинскую публику произвела большое впечатление солистка Е. Гельцер, ее называли «классической, идеальной» танцовщицей [12].Запомнилось ее выступление в «русской пляске» и «pas de deux» с А. Волининым, элегантным и пластичным артистом классического стиля, заслуживающим, по мнению рецензентов, первого места среди всех мужчин-танцовщиков, несмотря на то, что его имя значилось в афише – на последнем, на одном уровне с кордебалетом [12].По достоинству была оценена «одна из самых сильных характерных танцовщиц» С. Федорова, ее «яркий темперамент и выразительная мимика», благосклонно отнеслись к выступлениям балерин В. Фокиной и Л. Лопуховой, пластика которых чем-то напомнила публике «непревзойденную А. Павлову» [12].

В отличие от постановок и их исполнения, использование музыки в балетных спектаклях вызвало у немецких критиков ряд вопросов, а местами – полное непонимание. Не остался незамеченным тот факт, что в афишах отсутствовало упоминание имен М. Глинки, М. Мусоргского и других композиторов, на музыку которых были поставлены отдельные номера программы. Но по-настоящему «задела» немцев «Шопениана» – критики и музыканты были убеждены, что использованная для балетных выступлений и перенесенная в оркестр фортепианная музыка Шопена «теряет свою физиономию, свою нежную окраску», некоторые из них выражали свое мнение еще более резко, заявляя, что оркестрировать Шопена – «значит не уважать его» [13].

Несмотря на отдельные отрицательные отзывы, едва заметные в потоке положительных, итогом гастролей, по мнению авторитетных немецких критиков Л. Пича и Л. Шмидта, стала «победа русского балета над

берлинской публикой» [10]. Неоспоримым доказательством успеха у зрителей были сборы, сначала небольшие, они «сделались огромными» к концу гастролей [10].

В свою очередь, участники «немецкого» сезона расценивали выступления в Берлине как наиболее интересные, потому что здесь пришлось «завоевывать публику, и завоевывать ее, признаться, было нелегко» – отмечала С. Федорова в одном из своих интервью вскоре после возвращения из-за рубежа [14]. Таким образом, вопрос соперничества Франции и Германии, как лидеров европейской культуры решался артистами в пользу последней – «успех во Франции – «вопрос чисто денежный», в то время как в Германии успех «создается под непосредственным впечатлением от исполнения» [14].

Триумфальное завершение гастролей 1910 г. позволило организовать следующую встречу с немецкой публикой, которую артисты уже «с нетерпением» ждали [7, с. 62]. Выступления проходили в Берлине с 8 января по 12 февраля и в Дрездене – с 14 по 18 февраля 1912 г.

Репертуар, представленный зрителям берлинского Theater des Westens, был существенно расширен и включал как уже знакомые по прошлым выступлениям балеты – «Клеопатра», «Сильфиды», «Карнавал», «Павильон Армиды», так и абсолютно новые для Германии постановки – «Шахерезада» на музыку Н.А. Римского-Корсакова,[4] «Половецкие пляски» А. Бородина[5], «Призрак розы» К. Вебера[6] – и классику балетного репертуара – «Жизель»[7] и «Лебединое озеро».

Немецкие критики, рискуя избаловать артистов, вновь с восхищением писали о русском балете, который, «несмотря на детские, наивные черты,

---

[4]Балет «Шахерезада» – хореографическая драма в одном действии на музыку Н.А. Римского-Корсакова в постановке М. Фокина по сценарию Л. Бакста.

[5] «Половецкие пляски» – балетный фрагмент из оперы «Князь Игорь» на музыку А. Бородина. Хореография – М. Фокина. Оформление – Н. Рериха.

[6]Балет «Призрак розы» («Видение розы») - хореографическая картинка на музыку К. Вебера, по поэме Т. Готье, сценарию Ж.Л. Водуайе. Эскизы декораций и костюмов к этому балету выполнил Л. Бакст.

[7]Балет в двух актах «Жизель» на музыку А. Адана, хореография – Ж. Коралли, Ж. Перро и М. Петипа в редакции М. Фокина.

пленяет, с одной стороны, своеобразной чарующей музыкой, с другой – виртуозным исполнением танца», попутно выражая сожаление, что в Германии, даже в Придворной опере балет «давно нас покинул, времена «Флиха и Флока» кажутся почти сказочными» [15, с. 383–384].

Наибольший интерес публики вызвали балеты «Шахерезада», «Половецкие пляски» и «Призрак розы», значительно менее эмоционально были восприняты «Жизель», «Лебединое озеро» и «Павильон Армиды», однако в целом «и пресса, и зрители были чрезвычайно доброжелательны» [7, с. 62]. Не оставили равнодушными критиков выступления солистов С. Федоровой, А. Больма и др., в особенности, В. Нижинского и Т. Карсавиной, очаровавших всех своей» первобытной дикостью, ловкостью и мастерством» [15, с. 383–384].

Оглушительный успех уже предсказуемо ждал труппу в столице Германии, однако в Дрездене, в то время провинциальном городе, где были даны всего три спектакля, публика мало интересовалась искусством балета и на приезд русских артистов отреагировала «более, чем спокойно».[8]

Осенью того же года труппа Дягилева вновь предприняла длительный гастрольный тур по городам Германии, начавшийся 30 октября с Кельна, охвативший Франкфурт и Мюнхен, он завершился 21 декабря в столице Германии. Напряженный и динамичный «берлинский» сезон продолжался в течение месяца (21 ноября – 21 декабря) на сцене Kroll Opera (Нового королевского оперного театра).

Устойчивый интерес зрительской аудитории был гарантирован включением в репертуарный план почти легендарных в исполнении русских артистов балетов «Клеопатра», «Шахерезада» и «Половецкие пляски». Особым вниманием в Кельне, Франкфурте и Мюнхене пользовался «нашумевший» «Карнавал», солистами которого на этих спектаклях выступали блестящие Т. Карсавина (Коломбина) и В. Нижинский (Арлекин).

---

[8]Решение заехать в Дрезден принял Дягилев – неподалеку, в поселке Хеллерау, находилась известная школа «эуритмики» композитора и музыкального педагога Э.-Ж. Далькроза.

В то же время «немецкая» премьера – балет «Послеполуденный отдых Фавна» на музыку К. Дебюсси в постановке В. Нижинского был воспринят критикой неоднозначно, но в целом невысоко.

О неординарности русского балета как художественного явления вновь свидетельствовал интерес представителей высшего света: на спектаклях во Франкфурте присутствовал герцог Гессенский, в Мюнхене – принц Людвиг Баварский [16].

10 ноября балет Дягилева почтил своим присутствием император Вильгельм II с семьей в окружении большой свиты. Особое впечатление на кайзера произвела воссозданная в балете «Клеопатра», историческая подлинность. По воспоминаниям многих участников антрепризы и лично Дягилева, вскоре Вильгельм созвал совещание общества египтологов, президентом которого являлся, где обсудил соответствие декораций и костюмов постановки изображаемой эпохе, при этом настоятельно советовал ученым обратить внимание на «археологически точную мизансцену» Л. Бакста [17, с. 7].

Визит кайзера послужил наилучшей рекламой антрепризе и самым благоприятным образом повлиял на дальнейший ход гастролей, особенно в части сборов.

Восхищение и признательность С. Дягилеву, В. Нижинскому, Т. Карсавиной и другим участникам труппы выразили представители немецкой культуры: режиссер Немецкого театра М. Рейнхардт, дипломат, писатель и меценат граф Г. Кеслер, дирижер и музыкант А. Никиш, писатель и драматург Г. фон Гофмансталь, директор Берлинского музея императора Фридриха В. фон Боде и др.

Сильнейшее впечатление произвело знакомство с Русским балетом на целый ряд немецких художников и скульпторов. Так, в художественных альбомах Л. Кайнера (1913) и Р. Буля (1917), посвященных русскому балету, можно встретить немало зарисовок танцовщиков первых русских сезонов, большая часть из них – изображения «бога танца» В. Нижинского.

Для Э. Опплера, художника-импрессиониста, соучредителя берлинского Сецессиона, балет стал основной темой художественного творчества. Сотни его набросков движущихся фигур, выполненных углем и карандашом, в дальнейшем легли в основу офортов, литографий, акварелей и картин. Примечательно, что Опплер рисовал своих моделей не в студии, а на репетициях и спектаклях, с помощью специально разработанного им для этих целей светового карандаша, позволявшего делать наброски в темном зале.

Увлеченный летописец танца, он не рисовал неизвестных артистов, как это делал, например, Э. Дега, свое вдохновение Опплер черпал в русском балете и искусстве лучших его представителей. Моделями художника были: В. Нижинский и Т. Карсавина, А. Больм, М. Фокин, позднее – Л. Мясин, наконец, сам С. Дягилев, ставший, скорее, исключением в этом списке. Творческое наследие Опплера, в том числе карандашный набросок к балету «Карнавал» (1910) и изображение танцующих в нем Карсавиной и Нижинского (1912), эскизы к постановкам «Шахерезады» (1912) и «Призрака розы» (1912–1913) в настоящее время находятся в Немецком архиве танца (Кельн) [18]. Художник-экспрессионист, участник объединения художников «Синий всадник», А. Маке увидел Русский балет во время гастролей в Кельне в октябре 1912 г. Знакомый с миром театра со времен своего студенчества в Дюссельдорфе, позднее с увлечением посещавший Оперу в Париже, Маке с энтузиазмом погрузился в атмосферу русской хореографии. Он создал около 40 рисунков, 12 из них – непосредственно на спектаклях, запечатлев отдельные моменты стремительного танца. В 1912 г. Маке написал одну из наиболее известных своих картин «Русский балет I», при работе над которой были использованы рисунки, сделанные в Кельне.

«Восторженным сторонником танца» [19], по собственному признанию, был художник и скульптор, талантливый ученик О. Родена, Г. Кольбе. Знакомство с русскими артистами в 1912 г., встреча с Т. Карсавиной, В. Нижинским, которым он особенно восхищался, оказали значительное воздействие на творчество скульптора.

Нижинский и Карсавина в сценических костюмах танцевали в художественной мастерской Кольбе, послужив прекрасными моделями для будущих произведений[20, л. 69]. Стремление Кольбе передать их артистизм и феноменальную пластику способствовало созданию серии зарисовок и портретов «Пластика танцоров» (1913) и скульптуры «Танцовщик (В.Ф. Нижинский)» (1913–1919), хранящихся в Музее Г. Кольбе в Берлине.

Кроме того, скульптор увековечил образы молодой пары – Нижинского и Карсавиной, – на постаменте памятника «Романтизм Гейне», установленном на бульваре Фридбергер во Франкфурте-на-Майне в 1913 г. Произведение, которое должно было выражать дух лиризма поэзии Гейне, довольно необычно. Памятник представляет собой каменный цоколь, на лицевой стороне которого помещен рельефный портрет поэта, а сверху – две изящные фигуры – идущий юноша и полулежащая девушка, прообразом которых стали русские артисты.[9]

Мощнейшим творческим импульсом стали гастроли Русского балета еще для одного немецкого скульптора, создателя знаменитых миниатюр мейсенского фарфора, профессора П. Шойриха. Гротескная выразительность танца, провокационная красота костюмов в балете «Карнавал» были такими яркими и неожиданными, что вдохновили скульптора на создание самой известной из его фарфоровых серий – «Русский балет» («Карнавал») (1912), отлитой из мейсенского фарфора в 1913 г. Пять хрупких миниатюр представляли шесть персонажей балета – «Арлекина и Коломбину», «Пьеро», «Эвсебия», «Киарину» и «Эстреллу» в соответствующих костюмах, намеренная театральность которых была подчеркнута яркой над глазурной росписью. Заметим, что в коммерческом плане проект «Русский балет» был чрезвычайно успешен – с 1918 по 1932 г. каждая из фигур была продана от 300 до 500 раз [21].

Таким образом, гастроли балетной антрепризы способствовали налаживанию множества личных и творческих контактов деятелей культуры

[9]С 1947 г. памятник находится на бульваре Таунусанлаге во Франкфурте-на-Майне.

России и Германии, созданию совместных межнациональных проектов, реализация которых, в свою очередь, способствовала обогащению культуры обеих стран.

Выступления отечественных артистов в 1910 и 1912 гг. очевидно повлияли на изменение отношения западноевропейской, в том числе немецкой публики к балету, возродили давно угасший интерес к этому виду искусства. Русский балет, сумевший стать «свободным, дерзновенным, своеобразным искусством, превосходившим в отношении пантомимы и ритмической экспрессии все до сих пор виденное в хореографии» [22, с. 131], стал играть новаторскую роль для Запада, оказал огромное влияние на зарубежное хореографическое искусство и способствовал развитию балетных школ во многих странах мира.

Кроме того, «дягилевские сезоны» убедительно доказали, что Русский балет вызывает живой интерес европейской публики и вполне может являться «предметом экспорта», не уступая в этом опере и драматическому театру как видам искусства.

Список используемой литературы:

1. *Огородникова О.А.* Русско-немецкие культурные связи в конце XIX – начале XX в. Дис. … канд. наук. М., 2000.

2. *Бленд А., Гейтель К., Кранко Д.* Интернациональный балет на немецкой сцене. Мюнхен, 1969. 142 с.

3. *Дандре В.* Анна Павлова. Берлин, 1933. 413 с.

4. Театр и искусство. 1908. № 25.

5. *Эльяш Н.* Русская Терпсихора. М., 1965. 232 с.

6. *Бенуа А.*Мои воспоминания. Кн. 4-5. М., 1980. 744 с.

7. *Григорьев С.Л.* Балет Дягилева. 1909–1929. М., 1993. 383 с.

8. *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. М., 1994. 224с.

9. Berliner Lokal – Anzeiger. 25.05.1910.

10. Театр. 1910. № 646.

11. Русский балет в Берлине // Петербургская газета. 10.5.1910.

12. Театр. 1910. № 653.

13. Раннее утро. 15.05.1910. № 110.

14. С.В. Федорова 2-я: об успехах русского балета за границей // Утро России. 1910. № 197.

15. Buhneund Welt. XIVJ ahrgang. Oktober 1911 – Marz 1912.

16. Петербургская газета. 24.11.1912.

17. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 666. Ед. хр. 295.

18. *Trede F.*MitbeleuchtetemZeichenstift: Ernst Oppler. URL: http://www.tanz.at/index.php/verlegt/buecher/1924-mit-beleuchtetem-zeitschrift-ernst-oppler

19. Georg Kolbe und der Tanz. Der schreitende, springende, wirbelnde Mensch. URL: https://www.georg-kolbe-museum.de/georg-kolbe-und-der-tanz

20. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 666.Ед. хр. 319. Л. 69.

21. *Grau T.* Paul Scheurich: ein Wanderer zwischenWelten. URL: https://www.meissnertageblatt.de/geschichte/607-paul-scheurich-ein-wanderer-zwischen-welten

22. *Борисоглебский М.* Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Т. 2. Л., 1938–1939. 356 с.