

Научная статья

УДК 394.46

DOI: 10.36871/hon.202503281

**ПЕРВАЯ КРАСАВИЦА РУССКОЙ ОПЕРЫ:
МАРИЯ НИКОЛАЕВНА КУЗНЕЦОВА-БЕНУА
(К 145-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

Елена Юрьевна Шарма¹,
Ольга Владимировна Сёмушкина²

^{1,2} Институт современного искусства

121309, Российская Федерация, Москва, улица Новозаводская, 27А

¹ el.sharma@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-9296-811X² syomushkina@mail.ru, ORCID: 0009-0008-8965-0232

Статья посвящена творческой деятельности Марии Николаевны Кузнецовой-Бенуа (1880–1966) — одной из ведущих певиц дореволюционной России. Исследование ее творческого пути показало, что М. Н. Кузнецова-Бенуа принадлежала к новой формации певцов-актеров, создававших цельный, продуманный художественный образ, что выделяло ее среди коллег по сцене. Кроме того, артистка профессионально владела хореографическим искусством, прославившись еще и как танцовщица, сама исполняя некоторые пластические номера в опере. Неслучайно, по уровню известности она в свое время уступала только Ф. И. Шаляпину. М. Н. Кузнецова-Бенуа занимала ведущие позиции сначала на российской, а затем и на европейской музыкальной сцене, войдя в историю вокального искусства как первая исполнительница партий Февронии в «Сказании о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова и Клеопатры в одноименной опере Ж. Массне. В эмиграции Мария Николаевна продолжала удивлять зрителей интересными проектами, самым шумевшим из которых была *Opéra Russe de Paris*¹, которая закрепила за ней репутацию пропагандистки отечественной музыки на Западе. Многогранная творческая деятельность М. Н. Кузнецовой оставляет большой простор для дальнейших исследований, так как ее сценическое наследие — важная составляющая исторической панорамы отечественного вокального искусства рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: Кузнецова-Бенуа, лирико-колоратурное сопрано, Шаляпин, Мариинский театр, Русские сезоны Дягилева, балет, Русская опера в Париже

Для цитирования: Шарма Е. Ю., Сёмушкина О. В. Первая красавица русской оперы: Мария Николаевна Кузнецова-Бенуа (К 145-летию со дня рождения) // Художественное образование и наука. 2025. № 3 (44). С. 281–292. <https://doi.org/10.36871/hon.202503281>

¹ Русская опера в Париже (*фр.*). На момент создания она называлась Opéra Privé de Paris (Парижская частная опера), но широкую известность получил более поздний вариант названия — *Opéra Russe de Paris* (Русская опера в Париже).

Original article

THE FIRST BEAUTY OF THE RUSSIAN OPERA:
MARIA NIKOLAEVNA KUZNETSOVA-BENOIS
(ON THE 145TH ANNIVERSARY OF HER BIRTH)Elena Yu. Sharma¹, Olga V. Syomushkina²^{1,2}Institute of Contemporary Art

27A Novozavodskaya ul., Moscow, 121309, Russian Federation

¹el.sharma@yandex.ru, ORCID: 0000-0002-9296-811X²syomushkina@mail.ru, ORCID: 0009-0008-8965-0232

The article focuses on the creative work of Maria Nikolaevna Kuznetsova-Benois (1880–1966), one of the most prominent singers in pre-revolutionary Russia. Studying her career reveals that she belonged to a new formation of singer-actors who created integral and well-considered artistic images, setting her apart from her colleagues on stage. She was also a professional choreographer and became famous as a dancer, performing some dance sequences in operas herself. It is no coincidence that in terms of fame among academic performers, she was in her time second only to F. I. Chaliapin. Kuznetsova-Benois held leading positions first on the Russian and then on the European music scenes, entering the history of vocal art as the first performer of the roles of Fevronia in Rimsky-Korsakov's *The Legend of the Invisible City of Kitezh* and of Cleopatra in Massenet's opera of the same name. In exile, Maria Nikolaevna continued to surprise audiences with interesting projects, the most sensational of which was the *Opéra Russe de Paris*, cementing her reputation as a proponent of Russian music in the West. The multifaceted creative activity of M. N. Kuznetsova leaves much to be explored further, as her stage legacy is an important component of the historical panorama of Russian vocal art at the turn of the XIXth – XXth centuries.

Keywords: Kuznetsova-Benois, lyric coloratura soprano, Chaliapin, The Mariinsky Theatre, Diaghilev's Russian Seasons, ballet, Russian Opera in Paris

For citation: Sharma E. Yu., Syomushkina O. V. The First Beauty of the Russian Opera: Maria Nikolaevna Kuznetsova-Benois (on the 145th anniversary of her birth). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2025, no. 3 (44). P. 281–292. <https://doi.org/10.36871/hon.202503281> (In Russian)

При изучении истории отечественного вокально-исполнительского искусства рубежа XIX–XX веков не так часто попадаются свидетельства, содержащие единодушное восхищение внешним обликом оперной певицы. Одной из таких признанных красавиц была М. Н. Кузнецова-Бенуа², которая оставила заметный след в истории русского музыкального театра.

² М. Н. Кузнецова была дочерью художника-передвижника Н. Д. Кузнецова. Выходя замуж, она прибавляла к своей фамилии фамилию мужа. По данным имеющихся на сегодняшний день источников, в первом браке ее мужем был А. А. Бенуа, сын акварелиста А. Н. Бенуа; во втором — некий Карепанов; в третьем — испанский дирижер Х. Лассаль; в четвертом — банкир и миллионер А. Массне, племянник композитора Ж. Массне.

Многие критики того времени упоминали в своих рецензиях ее «выгодную» внешность, а Э. А. Старк прямо указывал, что «Кузнецова точно была красавицей. Среднего роста, она была великолепно сложена, тонка, стройна, чрезвычайно во всех частях пропорциональна, имела гибкий воздушный стан, очень красивые совершенно мраморные плечи, классически правильно очерченные, и на этих плечах сидела изящная небольшая голова, украшенная интенсивно черными волосами; лицо, несколько удлиненное и мягко суживавшееся к подбородку, отличалось матовой бледностью, и на этом фоне чудесно выделялись большие, темные, выразительные глаза» [23, 54].

Но, конечно, не только это привлекало к ней повышенное внимание зрительской аудитории. Прежде всего, она выделялась

ярким талантом, впечатляющими вокальными данными и незаурядным актерским мастерством.

Неслучайно, наверное, по уровню известности среди академических исполнителей она в свое время уступала только Ф. И. Шаляпину. По крайней мере, об этом пишет С. И. Глезеров, ссылаясь на своеобразное социологическое исследование, проведенное «Петербургской газетой» в 1909 году на основании статистики продажи фотографий «звезд» начала XX века: «Среди оперных певцов круглый год пользовался популярностью Федор Шаляпин. После него по количеству покупаемых открыток следовала знаменитая певица, артистка Мариинского театра Мария Николаевна Кузнецова-Бенуа» [6, 13].



Рис. 1. М. Н. Кузнецова-Бенуа. 1905 год [3, 300]

Кстати, дореволюционная пресса не только достаточно активно освещала ее творческую деятельность, но и регулярно размещала портреты примадонны в различных ипостасях, что также свидетельствует о большом интересе публики к ее весьма неординарной личности³. Действительно, впервые появившись на сцене в оперной труппе князя А. А. Церетели (1904) в Петербурге, она практически сразу обратила на себя внимание критиков, несмотря на то что, как, впрочем, и Ф. И. Шаляпин, консерваторского образования не получила⁴. В этой

³ Даже после ее эмиграции новости о ней периодически печатались в советской прессе.

⁴ Из разрозненных источников известно, что она брала частные уроки у итальянского баритона Марти,

связи А. В. Оссовский писал: «Живо помню первые опыты М. Н. Кузнецовой-Бенуа на артистическом поприще: если они и не были робкими, то все же порою бывали далекими от законченности. Прельщал голос, чувствовался подлинный талант, но не доставало последней его шлифовки» [19, 93].

Однако уже через год известный музыкальный критик В. П. Коломийцов восхищался ее ролью в опере «Евгений Онегин»: «В вокальном отношении безукоризненная Татьяна. У этой выдающейся молодой певицы звучное и красивое сопрано и редкая чистота интонации; исполнение уверенное, ритмическое и вообще строго музыкальное. В художественном отношении г-же Бенуа остается поглубже проникнуться поэтическим созданием Пушкина и Чайковского, и тогда душевные волнения «бедной Тани» будут в ее исполнении еще более трогать слушателя» [13, 2].



Рис. 2. М. Н. Кузнецова-Бенуа в роли Татьяны в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин», ок. 1905. Фотография из фондов ФГБУК «Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина». Инв. № ФДО 40117

Таким образом, менее чем за один сезон в антрепризе она превратилась в зрелого мастера, что было вполне закономерно в ее случае, так как, судя по имеющимся отзы-

а затем занималась с И. В. Тартаковым. Известный в прошлом артист оперетты М. И. Днепров в своих мемуарах упоминает, что познакомился с певицей на оперных курсах О. О. Бестриха в Петербурге, где обучался с 1900-го по 1906 год.

вам, она отличалась целеустремленностью и огромным трудолюбием. Поэтому неудивительно, что вскоре Мария Николаевна прошла прослушивание в Мариинском театре.

По воспоминаниям дирижера Д. И. Похитонова, «В 1905 году она (Кузнецова-Бенуа. — *Е. Ш. и О. С.*) дебютировала в роли Маргариты в «Фаусте» и сразу же была принята на сцену. Не принять ее было бы ошибкой. Не обладая первоклассным голосом, она покрывала этот недостаток общей одаренностью и выгодной внешностью. Ценным качеством ее было поразительное упорство работы над ролью, для чего она не ограничивалась репетициями в театре, но искала помощи на стороне. Ее учителем был А. П. Петровский⁵, один из основателей «Школы сценического искусства», где было также оперное отделение... Кузнецова была склонна к полноте, но достаточно было Петровскому указать ей на это, как немедля она рьяно принялась за гимнастику и танцы⁶ под руководством балерины О. О. Преображенской⁷» [19, 165–166].

Современники свидетельствуют: артистка отличалась амбициозностью, и это в принципе объясняет тот факт, что в результате своих занятий она стала еще и неплохой танцовщицей. Причем не просто приобрела дополнительный навык как оперная певица, но даже принимала участие в балетах⁸ (!) и впоследствии с большим успехом выступала с сольной программой испанских танцев.

К примеру, в журнале «Театр и жизнь» (1922) в этом контексте появился следующий отзыв: «М. Н. Кузнецова — талант большой и многогранный. Она разнообразный и тонкий художник сцены, обладающий поистине неограниченными возможностями. Во время своих частых гастролей в Испании, она

⁵ Андрей Павлович Петровский (1869–1933) — русский драматический актер, режиссер и педагог.

⁶ Есть сведения, что в юности Кузнецова-Бенуа занималась танцами, но потом «переклочилась» на певческую карьеру.

⁷ Преображенская Ольга Осиповна (Иосифовна) (1871–1962) — русская балерина, солистка Мариинского театра и педагог.

⁸ В частности, М. Н. Кузнецова-Бенуа эпизодически танцевала в балетных спектаклях в Москве, Петербурге и Париже. Самый шумевший из них — «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса в постановке М. М. Фокина (1914), когда она участвовала в «Русских сезонах» С. П. Дягилева, заменив Иду Рубинштейн. Кстати, ради этого певица на время прервала свою оперную карьеру в Мариинском театре, хотя отзывы на этот ее перформанс были скорее негативные [2].

увлеклась испанскими танцами и изучала их у наиболее известных танцовщиц Мадрида. Вечера испанских танцев М. Н. Кузнецовой в Париже и недавно в Лондоне были для нее настоящим триумфом» [12, 9].

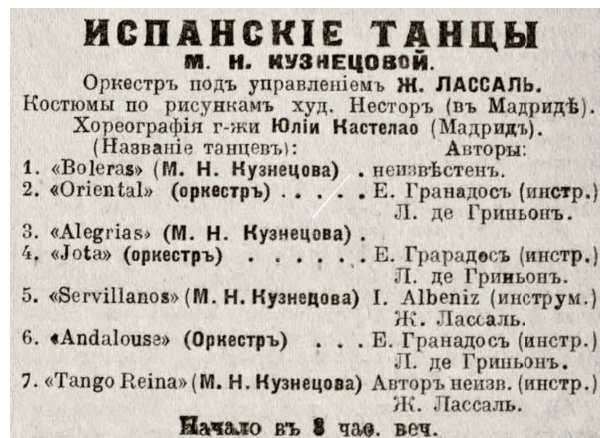


Рис. 3. М. Н. Кузнецова-Бенуа в программе испанских⁹ танцев (объявление). 1916 [10, 17]



Рис. 4. М. Н. Кузнецова-Бенуа в костюме испанской танцовщицы¹⁰. 1922 [12, 9]

⁹ Оркестром дирижировал испанец Х. Лассаль, ее третий муж. Видимо, еще и этим объяснялся большой интерес артистки именно к испанским танцам.

¹⁰ Данные сценические костюмы для певицы создавались по рисункам известных художников, таких

И конечно, Мария Николаевна использовала приобретенные умения и навыки в оперных спектаклях, сама представляя некоторые пластические номера. Среди них — «Танец семи покрывал» («Саломея» Р. Штрауса), «Танец соблазна перед Антонием» («Клеопатра» Ж. Массне), «Танец розы перед поэтом Ширазом» («Лейла» Э. Бамберга), а в «Таис» Ж. Массне она вообще показывала «образчик своего дарования в искусстве хореографии, исполнивши танцы Таис, обыкновенно пропускаемые в опере» [13, 19]. Есть также сведения, что артистка увлекалась новаторскими идеями в области сценического движения, которые, как известно, были очень популярны в начале XX века, и лично демонстрировала их на так называемых «пластических вечерах», заслужив «титул русской Дункан» [22, 318].



Рис. 5. М. Н. Кузнецова-Бенуа в роли Таис в одноименной опере Ж. Массне.
Рис. А. М. Любимова. 1916 [17]

Однако не все одобряли подобного рода деятельность, совершенно не характерную для оперной примадонны. Тот же Д. И. Похитов считал, что ее «увлечение испанскими народными песнями с пляской»¹¹ ... не было на пользу вокала, хотя исполняла она их стильно, с большим огнем» [19, 166].

как испанский модернист Нестор и Л. С. Бакст.

¹¹ В своей испанской программе артистка совмещала пение с танцами.

Не совсем удачной в этом отношении оказалась и роль Эвридики в опере К. Глюка «Орфей и Эвридика» в постановке В. Э. Мейерхольда (1911). Поскольку в спектакле было много мимических сцен, певица, по своему обыкновению, решила одну из них исполнить лично, причем все хореографические номера в спектакле ставил сам М. М. Фокин. Этот эпизод с легкой иронией прокомментировал впоследствии директор Императорских театров В. А. Теляковский: «Кузнецова пела хорошо, но танцы ее в раю — плохи, грузны и совершенно неуместны. Вообще этот номер портит все впечатление “Орфея”: танцующая Эвридика — суцая чепуха. Говорил я об этом с Фокиным, но он уверяет, что она — блуждающая душа и потому должна бегать козой. С Фокиным вообще теперь трудно разговаривать, до того он зазнался» [21, 148].

Критика также неоднозначно оценила ее трактовку партии главной героини. К примеру, достаточно положительно высказался по этому поводу В. П. Колодийцов: «Превосходно звучит голос... у г-жи Кузнецовой, очень обдуманно изображающей Эвридику; свой трудный диалог с Орфеем¹² артистка ведет с большим мастерством, — а это у Эвридики единственная вокальная сцена, считая и заключительное трио. Хорошо удалась г-же Кузнецовой и мимическая сцена в Элизии; если бы в пластике тоскующей Эвридики было поменьше искусственности и побольше естественной теплоты, то вышло бы еще лучше» [11, 13]. В то же время критик газеты «Биржевые ведомости» противопоставлял Марии Николаевне А. Ю. Большку, с которой они чередовались в указанной роли: «Талантливая артистка справедливо видит в глюковском типе барельеф, ибо глюковская музыка, прежде всего, скульптурна. <...> Понимая Эвридику пластически, Большка не танцует ее, как делают другие примадонны (выделено нами. — Е. Ш. и О. С.)» [7, 307].

Конечно, наряду с относительными неудачами, были в творческой судьбе Кузнецовой-Бенуа и блестящие примеры использования танцевальных навыков в опере. К примеру, в «Черевичках» П. И. Чайковского ее Оксана «в песне с пляской “Черевички невелички...” просто не имела соперниц»¹³ [19, 166].

¹² В роли Орфея выступил Л. В. Собинов.

¹³ Эта роль оказалась наиболее близка ей по менталитету, так как певица была родом с Украины.



Рис. 6. М. Н. Кузнецова-Бенуа в роли Оксаны в опере П. И. Чайковского «Черевички», ок. 1906. Фотография из фондов ФГБУК «Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина». Инв. № ФДО 39398

Тем не менее, несмотря ни на какую критику, М. Н. Кузнецова-Бенуа всегда занимала ведущие позиции сначала на российской, а после эмиграции и на европейской музыкальной сцене. Действительно, в Мариинском театре она исполняла все главные партии лирического и лирико-колоратурного сопрано. Среди них — Антониды и Людмила («Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» М. И. Глинки), Татьяна и Оксана («Евгений Онегин» и «Черевички» П. И. Чайковского), Снегурочка и Купава («Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова), Тамара («Демон» А. Г. Рубинштейна), Виолетта («Травиата» Дж. Верди), Эльза («Лоэнгрин» Р. Вагнера), Чио-чио-сан¹⁴ («Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини) и др. При этом Мария Николаевна была заметной фигурой и во внутренней жизни театра. По крайней мере, С. Ю. Левик вспоминал, что она даже могла оказывать некоторое влияние на репертуар. К примеру, «закулисные сплетни утверждали, что «Мадам Баттерфляй» была поставлена только потому, что Кузнецовой захотелось появиться перед публикой в японском халате» [15, 292].

¹⁴ М. Н. Кузнецова-Бенуа была первой исполнительницей этой партии на сцене Мариинского театра.

Кроме того, ее прекрасно знала и восторженно принимала иностранная аудитория, особенно в Париже и Лондоне. До отъезда из России певица много гастролировала как внутри страны, так и за рубежом, где сумела сделать себе имя, в том числе благодаря дягилевским сезонам. Причем за границей она проводила так много времени, что ее «ждали иной раз месяцами для объявления той или иной премьеры» [22, 319].

Особое место в сценическом репертуаре М. Н. Кузнецовой-Бенуа занимали произведения французских композиторов, а Ж. Массне специально для нее написал оперу «Клеопатра» (1912), премьера которой состоялась в Монте-Карло в 1914 году, уже после его смерти. Она множество раз блистала в «Манон» и «Таис»¹⁵ того же автора, «Фаусте» и «Ромео и Джульетте» Ш. Гуно и т. д. «Часто выступая в Париже и вообще на крупнейших западноевропейских сценах, преимущественно в операх французских композиторов Гуно и Массне, она постаралась «офранцузить» свою манеру пения и усвоила немало черт французской вокальной школы», — вспоминал С. Ю. Левик [15, 293].



Рис. 7. М. Н. Кузнецова-Бенуа в роли Таис. 1909 [5, 388]

Кстати, это в конечном итоге не слишком положительно сказалось на исполнении отечественных опер. Продолжая свою мысль, Сергей Юрьевич говорил, что, «к сожалению, она (Кузнецова-Бенуа. — Е. Ш. и О. С.) кое-

¹⁵ Как пишет С. Ю. Левик: «В роли Таис ... Кузнецова была ослепительно и греховно красива» [15, 298].

что, например искусственное округление гласных, стала с течением времени переносить и в русский репертуар ... на русском языке этот специфический отпечаток был неприятен, звучал нарочито и только мало искусственным слушателям казался своеобразным и приятным кокетством» [там же]. Но, как показало проведенное исследование, подобные вещи в принципе были в духе артистки, которая, прежде всего, заботилась об эффектной преподнесении своей персоны.

Отметим, что Мария Николаевна обладала одним очень важным качеством публичной личности, она не только умела «правильно» подать себя в нужный момент, но и поддерживала к себе постоянный интерес, о чем в крайне негативном ключе писал все тот же С. Ю. Левик: «Она большая рекламистка! ... В поисках рекламы Кузнецова была способна на что угодно. <...> Хитрая, властная, честолюбивая, жадная на репертуар и на славу, Кузнецова больше всего на свете верила в рекламу» [там же, 292]. Хотя в этом смысле, на наш взгляд, она просто намного опередила свое время, видимо, интуитивно применяя доступные ей *PR*-технологии задолго до появления самого понятия, ставшего сегодня неотъемлемой частью существования современного общества и, в частности, шоу-бизнеса.

Тем более что подобная практика приносила положительные плоды и позволяла ей выделиться на фоне возможно даже более одаренных коллег примерно сходного амплуа — А. Ю. Большки, Е. К. Каткульской, М. В. Коваленко, отчасти Л. Я. Липковской и др.

Однако иногда такой напор приводил к не совсем оправданным шагам со стороны певицы. Так, скорее всего, именно большие амбиции подтолкнули М. Н. Кузнецову-Бенуа взяться за неподходящие роли — Кармен¹⁶ и Февронии¹⁷, которые никак не соответствовали ее голосовым возможностям. И если с героиней Ж. Бизе у исполнительницы было много общего (внешние данные, соответствующая фактура¹⁸, темперамент,

интересное пластическое решение и т. д.), то образ кроткой девы у нее совершенно не получился.

По словам Д. И. Похитонова, «хороша была она ... в партии Кармен, но здесь ей не хватало чисто вокальной выразительности, что вполне понятно: лирическое сопрано, да еще уклоном в колоратуру ... не может и не должно браться за меццо-сопрановую партию. Но честолюбие побуждало Кузнецову браться за любую партию. <...> ... Взвзвись за партию Февронии в «Сказании о граде Китеже», она после двух спектаклей благо-разумно от нее отказалась. Партия Февронии оказалась не по голосу и не в характере дарования артистки» [19, 166].

Тем не менее данный шаг позволил Марии Николаевне считаться первой исполнительницей главной героини последней оперы Н. А. Римского-Корсакова, что опять-таки совершенно оправдано с точки зрения современных *PR*-технологий, так как даже этот, на первый взгляд, неудачный эпизод ее карьеры добавил важный штрих в ее же творческую биографию, что, возможно, и было задумано ею изначально¹⁹. Хотя, как указывает Д. И. Похитонов, за это она отчасти «поплатилась» своими голосовыми данными: «Эксперименты Кузнецовой с партиями Кармен и Февронии не могли не отразиться на ее небогатом красками голосе. Появился суховатый, несколько стеклянный звук, с оттенком резкости на верхах» [там же].

Изучение материалов эпохи показало, что подобные резонансные события М. Н. Кузнецова-Бенуа старалась, по возможности, не пропускать. Как отмечалось выше, она даже была готова на время пожертвовать карьерой примадонны, чтобы лишний раз напомнить о себе для поддержания зрительского интереса. Так было, например, с мировой премьерой балета «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса²⁰ в рамках дягилевских сезонов в Париже, о которых писала не только европейская, но и американская пресса, конечно, не оставившая без комментариев такой нетривиальный случай, как участие в представлении оперной певи-

¹⁶ Опера Ж. Бизе «Кармен» с участием М. Н. Кузнецовой была поставлена в Мариинском театре в 1908 году.

¹⁷ Премьера «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова состоялась на сцене Мариинского театра в 1907 году.

¹⁸ «Мы никогда еще не видели в этой роли такой красивой, жгучей и стройной смуглянки, — настоящей дочери юга», — писал один из рецензентов [13, 15].

¹⁹ Это косвенным образом подтверждают воспоминания Н. П. Веселовского, которому М. Н. Кузнецова заявила, что опера Н. А. Римского-Корсакова посвящена ей [1, 1], хотя, как известно, первоначально композитор задумывал партию Февронии для Н. И. Забелы-Врубель.

²⁰ Дирижировал сам автор.

цы. К примеру, «Нью Йорк таймс» уделила этому факту специальное внимание: «*Mme. Kousnetzoff abandoned singing for the time being to impersonate Potiphar's wife*» (Г-жа Кузнецова на время бросила петь, чтобы перевоплотиться в жену Потифара²¹ (перевод наш. — Е. Ш. и О. С.) [25, 7], что, в частности, свидетельствует об известности ее имени и у заокеанской публики. Неслучайно, критики сошлись во мнении, «что Кузнецова приглашена для того, чтобы увеличить на афише количество знаменитостей» [9, 344], то есть их сотрудничество с С. П. Дягилевым было в полной мере взаимовыгодным.



Рис. 8. М. Н. Кузнецова-Бенуа в балете «Легенда об Иосифе»²². 1914 [4, 468]

Однако одной лишь рекламой и эффектными внешними данными нельзя объяснить огромную популярность певицы. Если бы Мария Николаевна не имела очевидного таланта, то, естественно, не смогла бы довольно долго продержаться в статусе примадонны оперной сцены, который она сохраняла на протяжении многих лет.

²¹ Главная женская роль, в свою очередь, в главной мужской роли выступил Л. Ф. Мясин.

²² В момент подготовки балет носил разные названия: «Иосиф и жена Потифара», «Иосиф Прекрасный», «Иосиф в Египте».

Чтобы лучше понять ее феномен, обратимся к свидетельствам современников. «Голос Кузнецовой был совсем не всеобъемлющий, — пишет С. Ю. Левик. — Полнокровный и красивый, он был по интонации не всегда безупречен, но имел все же блеск благородного металла, а не белой жести, то есть не простецкий тембр. На верхах голос бывал резковат, и это отражалось на характере образов Татьяны или Манон: порой казалось, что это не дефект постановки голоса, а какой-то неудачный прием кокетки, что ли, отдававший душевной фальшью. Колоратурная техника была очень хороша для лирического сопрано, но далеко не достаточна для колоратурного репертуара. Низы чудесно звучали в партиях Татьяны или Тамары, но бывали недостаточны для такой партии, как Кармен, даже в ее сопрановой транскрипции» [15, 293].

Из приведенного отрывка видно, что ее вокально-технические данные не были безупречны. Однако, как уже говорилось выше, все свои роли она тщательно прорабатывала с драматическим актером Андреем Павловичем Петровским, подолгу занимаясь каждым эпизодом и уделяя внимание любым нюансам, начиная от фразировки и заканчивая мимикой и мельчайшими жестами. С. Ю. Левик, присутствовавший на одной из таких репетиций с удивлением констатировал, что «за два часа была пройдена одна небольшая сцена» [там же, 299].

Более того, по его словам, Мария Николаевна время от времени возвращалась к уже «сделанным» партиям, периодически пересматривая и совершенствуя отдельные мизансцены, так как справедливо полагала, что над ними «работать надо всю жизнь» [там же], то есть, по сути, она шла по пути, намеченному Ф. И. Шаляпиным и И. В. Ершовым²³, который превращал оперного исполнителя в певца-художника, а имеющийся музыкальный материал — в партию-роль. Неслучайно, Э. А. Старк назвал М. Н. Кузнецову-Бенуа «оперной артисткой переходного времени» [23, 55], подчеркивая, что в тот период указанная тенденция начала активно проявляться на музыкально-театральной сцене.

«У Кузнецовой все отличалось продуманностью и мелочной отделкой, — вспоминал он, — каждый ее сценический персонаж

²³ С И. В. Ершовым Кузнецова-Бенуа неоднократно выступала на сцене.

получал выразительную пластику, соответствующую его характеру; она умела без конца разнообразить походку и жесты, всю общую манеру себя держать, и ее Виолетта ничем не напоминала Антонида, а Манон несколько не походила на Маргариту» [там же].

Наглядно ознакомиться с уровнем среднестатистических оперных спектаклей того времени помогает пример из жизни самой певицы: «Я пела Татьяну со знаменитым шведским²⁴ баритоном Форселлем²⁵, исполнявшим партию Онегина. В сцене “Сада”, после моей фразы: “Шаги все ближе, да, это он, это он...”, на меня из второй кулисы вышел кучер... да, да — кучер! В шелковой голубой рубашке, в черной бархатной поддевке, высоких сапогах и, самое ужасное, в бархатной шапочке с цветными павлиньими перышками... Я сначала думала, что это кто-то случайно вышел, переодетый кучером для бала у Лариных, но, когда он запел: “Вы мне писали...” — у меня подкосились ноги, и я упала на скамейку» [14, 5].

Конечно, на подобном фоне новая формация певцов-актеров, создававших цельный, продуманный до мельчайших деталей художественный образ, многократно выигрывала у своих коллег, в большинстве предпочитавших придерживаться устаревших театральных штампов, ориентированных лишь на наличие голосовых возможностей, поэтому М. Н. Кузнецова, конечно же, опережала в этом плане многих исполнителей, что впоследствии выделяло ее и в эмиграции, особенно в Париже, где она также долгое время находилась в центре внимания музыкальной общественности.

Анализируя творческую биографию певицы, трудно отделаться от мысли, что она на интуитивном уровне обладала зачатками стратегического планирования. Иначе сложно объяснить тот факт, что артистка заранее подготовила себе почву для эмиграции²⁶, во многом облегчив собственную адаптацию в европейской культурной среде. В этой связи С. Ю. Левик вспоминал: «Кузнецова-Бенуа задолго до революции вышла

замуж за француза²⁷, приняла французское подданство и осенью 1918 года уехала в Париж» [16, 347]. Таким образом, к моменту отъезда из России в ее багаже было мировое имя в оперной сфере и гражданство европейской страны, а уже позже, во Франции, у нее появился поклонник-спонсор — А. Массне, ставший впоследствии ее мужем и финансировавший многочисленные проекты своей деятельной жены, самым шумевшим из которых была *Opéra Russe de Paris*, базировавшаяся в помещении Театра Елисейских полей и организованная совместно с опытным антрепренером князем А. А. Церетели, который взял на себя всю административную часть предприятия.

И конечно, благодаря неограниченным финансовым возможностям супруга-миллионера, Мария Николаевна привлекла к участию лучших русских певцов, танцоров, дирижеров, режиссеров, художников и т. д., таких как Б. Г. Романов²⁸, М. М. Фокин, А. А. Санин²⁹, И. Я. Билибин, К. А. Коровин, Э. А. Купер³⁰, А. И. Лабинский³¹, Г. М. Поземковский³², М. С. Давыдова³³, А. Е. Яковлева³⁴ и др.

Театр, как видно из названия, специализировался исключительно на репертуаре из сочинений отечественных композиторов.

²⁷ Имеется в виду испанец Х. Лассаль, которого С. Ю. Левик называет «французским дирижером» и который, судя по всему, помимо соответствующей фамилии, доставшейся ему от отца-француза, имел еще и гражданство Франции, хотя, по другим источникам, супруги вернулись в Испанию через Швецию.

²⁸ Романов Борис Георгиевич (1891–1957) — русский характерный танцовщик и балетмейстер. Был балетмейстером во многих театрах мира, в том числе главным балетмейстером театра Метрополитен-опера в Нью-Йорке.

²⁹ Санин (Шенберг) Александр Акимович (1869–1956) — русский актер и режиссер.

³⁰ Купер Эмиль Альбертович (1877–1960) — русский и американский дирижер, выступал с лучшими оркестрами мира.

³¹ Лабинский Александр Иванович (1894–1963) — профессор, дирижер, педагог, композитор, был одним из наиболее известных и авторитетных русских музыкантов во Франции.

³² Поземковский Георгий Михайлович (1890–1958) — оперный певец (лирический тенор), солист Мариинского театра.

³³ Давыдова Мария Самойловна (1889–1987) — русская певица, меццо-сопрано.

³⁴ Яковлева Сандра (Александра Евгеньевна) (1889–1979) — русская и французская оперная певица, драматическое сопрано, вокальный педагог.

²⁴ В 1919 году певица была солисткой Стокгольмской и Копенгагенской опер.

²⁵ Форселль Йон (1868–1941) — шведский оперный певец (баритон), солист Королевской оперы в Стокгольме.

²⁶ Возможно, видя нестабильную политическую обстановку в России.

Среди них — «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка» и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. «Успех был необычайным, — вспоминала работавшая в театре балерина Н. А. Тихонова. — За «Князем Игорем» последовал в постановке Николая Евреинова³⁵ «Царь Салтан», совершенно сведший с ума и прессу, и публику» [24, 140]. Все заглавные женские партии, разумеется, исполняла сама М. Н. Кузнецова.

Однако по стечению ряда обстоятельств, включая неумелый менеджмент Мишеля (Михаила Альбертовича) Бенуа, единственного сына Марии Николаевны от первого брака, попробовавшего себя в роли импресарио, успешно начавшееся дело полностью развалилось на гастролях в Южной Америке³⁶.

Тем не менее, благодаря размаху и широкому резонансу, сопровождавшему открытие Русской оперы, за певицей закрепилась слава активной пропагандистки отечественной музыки за рубежом, что вновь сыграло на пользу ее имиджа.

В рамках одной статьи невозможно осветить всю многогранную и разностороннюю творческую деятельность М. Н. Кузнецовой. Тем не менее изучение материалов, связанных с ее личностью, позволяет сделать вывод, что несмотря на некоторые спорные моменты, она, на наш взгляд, представляет

собой классический образец артиста, который «сделал себя сам». В этом смысле нельзя не согласиться с С. Ю. Левиком, утверждавшим, что «в основе успеха Кузнецовой-Бенуа помимо природных способностей лежал огромный труд» [16, 347]. Это в конечном итоге и превратило ее в звезду первой величины, уступавшую по популярности лишь Ф. И. Шаляпину, а ее сценическое наследие — в важную составляющую исторической панорамы отечественного вокального искусства рубежа XIX–XX веков, что, безусловно, оставляет большой простор для дальнейших исследований.



Рис. 9. М. Н. Кузнецова-Бенуа с сыном. 1900-е. Фотография из фондов ФГБУК «Государственный музей-заповедник «Петергоф»». Инв. № ПДМБ 503-ар

³⁵ Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) — русский и французский режиссер, драматург, теоретик и историк театра.

³⁶ Впоследствии А. А. Церетели вновь собрал труппу, которая просуществовала еще несколько лет, но, судя по всему, уже без участия М. Н. Кузнецовой.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Веселовский Н. П.* Кузнецова-Бенуа... Лабинский... Варя Панина. Из воспоминаний // Луч Азии (Харбин). 1944. № 123. С. 1–7.
2. *Волконский С.* Русский балет в Париже // Речь. 1914. № 26. С. 2–3.
3. Г-жа Кузнецова-Бенуа (К дебюту в Мариинском театре) // Театр и искусство. 1905. № 19. С. 300.
4. Г-жа Кузнецова-Бенуа в бал.[ете] «Иосиф Прекрасный» (К русскому сезону в Париже) // Театр и искусство. 1914. № 21. С. 468.
5. Г-жа Кузнецова-Бенуа, артистка Мариинской оперы (К гастролям в лондонском Ковент-гарденском театре) // Рампа и актер. 1909. № 24. С. 388.
6. *Глезеров С. Е.* Закат блистательного Петербурга. Быт и нравы Северной столицы Серебряного века. М. : Центрполиграф, 2021. 663 с.
7. *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л. : Музыка, 1975. 368 с.
8. *Днепров М. И.* Полвека в оперетте. М. : Искусство, 1961. 169 с.

9. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период. СПб. : Гиперион, 2004. 496 с.
10. Испанские танцы М. Н. Кузнецовой. Опера Зимина // Театр. 1916. № 1929. С. 17.
11. Коломийцов В. П. Музыкальная жизнь // Студия. 1912. № 14. С. 10–13.
12. Колосов Н. М. Н. Кузнецова в испанских танцах // Театр и жизнь (Берлин). 1922. № 8. С. 9.
13. Кречетов П. И. М. Н. Кузнецова и Лина Кавальери: очерк П. Кр. СПб. : Тип. т-ва М. О. Вольф, 1910. 27 с.
14. Кузнецова-Массне М. Н. О «Евгении Онегине». Из воспоминаний артистки // Русская мысль (Париж). 1953. № 534. С. 5
15. Левик С. Ю. Записки оперного певца. 2-е изд. М. : Искусство, 1962. 713 с.
16. Левик С. Ю. Четверть века в опере. 2-е изд. М. : Искусство, 1970. 536 с.
17. М. Н. Кузнецова-Бенуа в «Таис»: обложка журнала / рис. А. М. Любимова (К гастролям в опере Народного дома) // Театр и искусство. 1916. № 40.
18. Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л. : Музыка, 1971. 373 с.
19. Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л. : ВТО. Ленинградское отд., 1949. 264 с.
20. Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750–1917. Словарь: в 2 ч. Ч. 1. М. : Советский композитор, 1991. 423 с.
21. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М. : Наука, 1969. 527 с.
22. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. М. : РОССПЭН, 1997. 742 с.
23. Старк Э. А. (Зигфрид) Петербургская опера и ее мастера: 1890–1910. Л. ; М. : Искусство, 1940. 269 с.
24. Тихонова Н. А. Девушка в синем. М. : АРТ, 1992. 366 с.
25. Paris Applauds New Strauss Work // The New York Times. 1914. Vol. 63. No. 20565. P. 7.

REFERENCES

1. Veselovsky N. P. Kuznetsova-Benois... Labinsky... Varya Panina. From My Memories. *Luch Azii [Ray of Asia]*. Harbin, 1944, no. 123. P. 1–7. (In Russian)
2. Volkonsky S. Russian Ballet in Paris. *Rech' [Speech]*. 1914, no. 126. P. 2–3. (In Russian)
3. Mrs. Kuznetsova-Benois (to her debut at the Mariinsky Theatre). *Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]*. 1905, no. 19. P. 300. (In Russian)
4. Mrs. Kuznetsova-Benois in the Ballet *Joseph the Beautiful* (to the Russian Season in Paris). *Teatr i iskusstvo [Theatre and Art]*. 1914, no. 21. P. 468. (In Russian)
5. Mrs. Kuznetsova-Benois, an Artist of the Mariinsky Opera (to the tour at London Covent Garden Theatre). *Rampa i akter [Ramp and Actor]*. 1909, no. 24. P. 388. (In Russian)
6. Glezerov S. E. Zakat blistatel'nogo Peterburga. Byt i nrawy Severnoi stolitsy Serebryanogo veka [Fall of the Brilliant Petersburg. The Life and Customs of the Northern Capital of the Silver Age]. Moscow, 2021. 663 p. (In Russian)
7. Gozenpud A. A. Russkii opernyi teatr mezhdru dvukh revolyutsii. 1905–1917 [Russian Opera Theatre Between Two Revolutions. 1905–1917]. Leningrad, 1975. 368 p. (In Russian)
8. Dneprov M. I. Polveka v operette [Half a Century in Operetta]. Moscow, 1961. 169 p. (In Russian)
9. Dobovol'skaya G. N. Mikhail Fokin. Russkii period [Mikhail Fokin. The Russian Period]. Saint Petersburg, 2004. 496 p. (In Russian)
10. Spanish Dances by M. N. Kuznetsova. Zimin's Opera. *Teatr [The Theatre]*. 1916, no. 1929. P. 17. (In Russian)
11. Kolomiytsov V. P. Musical Life. *Studiya [Studio]*. 1912, no. 14. P. 10–13. (In Russian)
12. Kolosov N. M. N. Kuznetsova in Spanish Dancing. *Teatr i zhizn' [Theatre and Life]*. Berlin, 1922, no. 8. P. 9. (In Russian)
13. Krechetov P. I. M. N. Kuznetsova i Lina Cavalieri [M. N. Kuznetsova and Lina Cavalieri]. Saint Petersburg, 1910. 27 p. (In Russian)
14. Kuznetsova-Massenet M. N. About *Eugene Onegin*. From the Artist's Memories. *Russkaya mysl' [Russian Thought]*. Paris, 1953, no. 534. P. 5. (In Russian)
15. Levik S. Yu. Zapiski opernogo pevtsa [Notes of an Opera Singer]. Moscow, 1962. 713 p. (In Russian)

16. Levik S. Yu. Chetvert' veka v opere [A Quarter of a Century in Opera]. Moscow, 1970. 536 p. (In Russian)
17. M. N. Kuznetsova-Benois in *Thaïs*. Lyubimov's Drawing (to the tour at the Narodny Dom Opera). *Teatr i iskusstvo* [Theatre and Art]. 1916, no. 40. Cover. (In Russian)
18. Ossovsky A. V. Music-Critical Articles (1894–1912). Leningrad, 1971. 373 p. (In Russian)
19. Pokhitonov D. I. Iz proshlogo russkoi opery [From the Past of Russian Opera]. Leningrad, 1949. 264 p. (In Russian)
20. Pruzhansky A. M. Otechestvennye pevtsy [Russian Singers. 1750–1917. Dictionary : in 2 vol.]. Vol. 1. Moscow, 1991. 423 p. (In Russian)
21. Rudnitsky K. L. Rezhisser Meyerhold [Meyerhold, the Director]. Moscow, 1969. 527 p. (In Russian)
22. Russkoe zarubezh'e. Zolotaya kniga emigratsii. Pervaya tret' XX veka. [Russian Abroad. The Golden Book of Emigration. The first third of the XXth century. Encyclopedic Biographical Dictionary]. Moscow, 1997. 742 p. (In Russian)
23. Stark E. A. (Zigfrid) Peterburgskaya opera i ee mastera. 1890–1910 [Saint Petersburg Opera and Its Masters. 1890–1910]. Leningrad; Moscow, 1940. 269 p. (In Russian)
24. Tikhonova N. A. Devushka v sinem [The Girl in Blue]. Moscow, 1992. 366 p. (In Russian)
25. Paris Applauds New Strauss Work. *The New York Times*. 1914, vol. 63, no. 20565. P. 7. (In English)

Информация об авторах:

Шарма Е. Ю. — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры академического пения, руководитель магистерской программы «Вокальное искусство».

Сёмущкина О. В. — доцент кафедры академического пения.

Information about the authors:

Sharma E. Yu. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Academic Singing, Head of the Master's Degree "Vocal Art".

Syomushkina O. V. — Associate Professor at the Department of Academic Singing.

Вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 24 апреля 2025 года; одобрена после рецензирования 21 мая 2025 года; принята к публикации 23 мая 2025 года.

The article was submitted April 24, 2025; approved after reviewing May 21, 2025; accepted for publication May 23, 2025.