



«Русская вагнериана» в зеркале периодической печати первой трети XX в.: Марианна Черкасская (к 150-летию со дня рождения)

Шарма Елена Юрьевна¹, Бойко Галина Ростиславовна²

^{1,2} Институт современного искусства, Москва, Россия

¹ E-mail: el.sharma@yandex.ru,

¹ ORCID: 0000-0002-9296-811X

² E-mail: g.boiko@mail.ru,

² ORCID: 0009-0005-5397-4444

Аннотация. Среди русских оперных певцов, сопоставившихся с грандиозными творениями Р. Вагнера на рубеже XIX–XX вв., выделяется фигура Марианны Борисовны Черкасской (1876–1934)¹, примадонны Мариинского театра, получившей в данном амплуа европейскую известность. Обладая драматическим сопрано большого диапазона, артистка сумела овладеть соответствующим стилем исполнения, чем неизменно восхищала современников. Неслучайно, она считалась одной из лучших Брунгильд своего времени, что было признано большинством как русских, так и иностранных критиков. Подлинные документы эпохи наглядно демонстрируют уровень мастерства и значимость творчества М. Б. Черкасской для становления и развития «русской вагнерианы». Уже одного этого было бы достаточно, чтобы причислить ее к ведущим представителям музыкального академического искусства того времени. Однако художественный багаж артистки был намного разнообразнее и включал в себя ряд главных партий в известных операх отечественного и зарубежного репертуара. Так, еще одной знаменитой ролью Марианны Борисовны стала Феврония в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. В интерпретации певицы образ кроткой девы приобрел столь исключительную убедительность, что стал ассоциироваться у современников именно с ней. Таким образом, М. Б. Черкасская внесла важный вклад не только в становление и развитие «русской вагнерианы», но и отечественного оперного искусства в целом, поэтому значение ее творчества трудно переоценить.

Ключевые слова: М. Б. Черкасская, Вагнер, вагнеровский певец, «русская вагнериана», Брунгильда, Феврония, Мариинский театр.

Для цитирования: Шарма Е. Ю., Бойко Г. Р. «Русская вагнериана» в зеркале периодической печати первой трети XX в.: Марианна Черкасская (к 150-летию со дня рождения) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 63–71. <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.010>

Original article

“Russian Wagnerian” in the mirror of the periodical press of the first third of the 20th century: Marianna Cherkasskaya (on the 150th anniversary of her birth)

Sharma Elena Yu.¹, Boyko Galina R.²

^{1,2} Institute of Contemporary Art, Moscow, Russia

¹ E-mail: el.sharma@yandex.ru,

¹ ORCID: 0000-0002-9296-811X

² E-mail: g.boiko@mail.ru,

² ORCID: 0009-0005-5397-4444

Abstract. Among Russian opera singers who came into contact with the grandiose R. Wagner’s works at the turn of the

XIX–XX centuries, the figure of Marianna Borisovna Cherkasskaya (1876–1934), the prima donna of the Mariinsky Theater, who gained European fame in this role, stands out. Having a dramatic soprano voice with a wide range, the artist managed to master the appropriate style of performance, which her contemporaries always admired. It is no coincidence that she was considered one of the best Brunhilds of her time, which was recognized both by Russian and foreign critics. The original documents of the epoch clearly demonstrate the level of skill and the importance of Cherkasskaya’s work for the formation and development of the “Russian Wagnerian”. Only this fact would have been enough to rank her among the leading representatives of the musical academic art of that time. However, the artist’s repertoire was much more diverse and included a number of major roles in famous operas of the domestic and foreign composers. So, another famous role of Marianna Borisovna was Fevronia in the opera “The Tale of the Invisible City of Kitezh and the Virgin of Fevronia” by N. A. Rimsky-Korsakov. In the singer’s interpretation, the image of the meek maiden acquired such exceptional persuasiveness that it became associated with her among contemporaries. Thereby, M. B. Cherkasskaya made an important contribution not only to the formation and development of the “Russian Wagnerian”, but also to the national opera art as a whole, therefore, the importance of her work in this context cannot be overestimated.

Keywords: M. B. Cherkasskaya, Wagner, Wagnerian singer, “Russian Wagnerian”, Brunhilda, Fevronia, Mariinsky Theatre.

For citation: Sharma E. Y., Boyko G. R. “Russian Wagnerian” in the mirror of the periodical press of the first third of the 20th century: Marianna Cherkasskaya (on the 150th anniversary of her birth). *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 63–71 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.010>

Термин «вагнеровский певец» в первую очередь принято связывать с немецкоговорящими вокалистами, что совершенно естественно, поскольку и само понятие и соответствующая исполнительская традиция пришли в Россию из Германии. Напомним, что с появлением грандиозных творений Р. Вагнера состав оркестра не только расширился, существенно усилив свое звучание, но и сама оркестровая партия сделалась равноправной участницей весьма продолжительного (по сравнению с традиционными произведениями жанра) сценического действия. Конечно, подобные новшества отличались от тех произведений, к которым привыкли оперные исполнители, участвуя, например, в постановках итальянских композиторов. Тем более, что к ним предъявлялись совершенно иные требования, как по масштабу звучности голоса, так и по физической выносливости, психологической глубине образов, интенсивности эмоционального наполнения роли, ясности дикции и т. д.



Рис. 1. Сцена из оперы «Валькирия» Р. Вагнера в Мариинском театре. 1909²

Ill. 1. Scene from the opera "Die Walküre" by R. Wagner at the Mariinsky Theatre. 1909²

Отметим, что новаторское творчество великого немца не сразу прижилось на отечественных театральных подмостках. «Первой ласточкой» выступил «Лоэнгрин», который сначала долго «пробивался» на российскую сцену, а после постановки в Мариинском театре (1868) вызвал горячие дискуссии в среде музыкальной общественности. Тем не менее, именно эта опера открыла путь для других сочинений композитора на сцену главного театра Российской империи. За ней последовали «Тангейзер» (1874), «Риенци» (1879), «Тристан и Изольда» (1899), «Валькирия» (1900), «Зигфрид» (1902), «Гибель богов» (1903), «Золото Рейна» (1905), «Летучий голландец»³ (1911), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1914) и т.д., а Мариинка, в свою очередь, стала своеобразным средоточием так называемого «русского вагнерианства».



Рис. 2. Участницы постановки оперы «Валькирия» Р. Вагнера в Мариинском театре.

Слева направо: Е.В.Слатина (Герхильда), М.Б.Черкасская (Ортлинда), М.Е.Маркович (Зигруна), Ю.Н.Носилова⁴ (Гримгерда), А.К.Панина (Росвейса). 1909⁵

Ill. 2. Participants in the production of R. Wagner's opera "Die Walküre" at the Mariinsky Theatre. From left to right: E.V.Slatina (Gerhilde), M.B.Cherkasskaya (Ortland), M.E.Markovich (Sigrun), Yu.N.Nosilova³ (Grimgerda), and A.K.Panina (Rosweisse). 1909⁵

На этом фоне в театре выделился целый ряд певцов вагнеровского типа, среди которых на первое место современники ставили имена И.В.Ершо-

ва⁶ и М.Б.Черкасской⁷, чей вклад в популяризацию творчества Р.Вагнера в России трудно переоценить. Как утверждал в одной из своих статей А.В.Амфитеатров: «Подобно тому, как в Германии сказать „Изольда“, „Кундри“, „Брунгильда“, значит назвать имя „Маттерна“⁸, хотя в ныне живущих поколениях, едва ли кто уже и слышал эту великую соратницу Рихарда Вагнера. Для „русификации Вагнера“, которою так заслуженно прославилась петербургская Мариинская опера, ... М.Б.Черкасская сделала едва ли меньше, чем Маттерна⁹ — для истолкования вагнеровских героинь своим германским слушателям. Будучи весьма страстным вагнерианцем, я даже ставлю эту заслугу Черкасской на самый первый план ее деятельности. ... Я не слыхивал лучшей Изольды, хотя мне хорошо известны все звезды вагнерова неба и яркости большинства из них я рад отдать полнейшую справедливость. И недаром же именно Черкасскую избрал Артур Никиш¹⁰ как Брунгильду для „Гибели богов“ в Париже 1909 года» [2, с. 4].



Рис. 3. А.Фридрих-Матерна в роли Брунгильды в опере Р.Вагнера «Валькирия». Первая постановка тетралогии «Кольцо Нибелунга» в Байрейте. Германия. 1876¹¹

Ill. 3. A.Friedrich-Materna as Brünnhilde in R. Wagner's opera "Die Walküre". The first production of the "Der Ring des Nibelungen" tetralogy in Bayreuth, Germany. 1876¹¹

Подчеркнем, что Марианна Борисовна блистала в вагнеровских партиях не только в Петербурге и Париже. В том же 1909 г. она с огромным успехом выступила в аналогичном репертуаре в театре «Ла Скала», безоговорочно покорила публику ролью Брунгильды. Таким образом, европейское признание певица получила именно в данном амплуа.

Как справедливо отмечает С.А.Свириденко: «То, что сделано ею (Черкасской — Г.Б. и Е.Ш.) в „Валькирии“ и в „Зигфриде“ — более, чем достаточно, чтобы причислить ее к лучшим исполнительницам

Брунгильды не только в России, но и в Европе. ... Черкасская — европейская величина в искусстве. И если нельзя было считать ее в числе тех исключительных сил, которые, в первые годы постановки „Кольца Нибелунга“ имели господствующее влияние на решающий успех трилогии в русском исполнении — то потому, что в те годы еще лишь начинал развиваться этот чудесный, колоссальный талант, которым в настоящее время в праве гордиться петербургская сцена» [3, с. 184–185].



Рис. 4. М.Б.Черкасская в роли Брунгильды в опере Р.Вагнера «Гибель богов». 1915¹²
 Ill. 4. M.B.Cherkasskaya as Brünnhilde in R.Wagner's opera "Götterdämmerung" 1915¹²

Возвращаясь к образу Брунгильды, следует отметить, что, судя по имеющимся отзывам, данная роль, несомненно, была одним из выдающихся творческих достижений артистки, что подтверждается многочисленными свидетельствами современников.

К примеру, критик журнала «Рампа и жизнь» писал: «У Черкасской богатый, огромной силы голос, великолепно разработанный, редкое умение использовать голосовые данные, глубина исполнения, соединенная с какой-то чарующей простотой. Черкасская, по отзыву А. Никиша — одна из наилучших „Брунгильд“, и это вполне возможно. Своим красивым, мощным голосом и тонким, полным глубокого смысла исполнением, артистка способна захватить и увлечь не только рядового слушателя, но и любого пресытившегося, выдавшего виды музыканта» [5, с. 4].

И действительно, «Русская музыкальная газета», в связи с прошедшими операми «Валькирия» и «Зигфрид» (1909) с участием М. Б. Черкасской, сообщала: «Партию свою эта серьезная певица проводит очень музыкально, легко справляясь со всеми трудностями. Даже наиболее рискованные места вокального

текста звучат у нее точно, отчетливо. Труда, внимания и старания в отделку партии вложено, видимо, много. И результаты получились художественно-ценные. Не будучи выдающейся актрисой, г-жа Черкасская в сценической передаче роли очень сдержанна, и в этом сказался ее такт, спасающий роль от переигрываний, от подделки под пафос, от театральной фальши» [6, с. 332].

В свою очередь, та же С.А. Свириденко считала, что «ее (Черкасской — Е. III. и Г. Б.) сценическое творчество в этой роли (Брунгильды — Е. III. и Г. Б.) поражает своим совершенством, — в особенности в виду того, что и у нее имеются частные недочеты внешнего облика: недостаточно высокий для сцены рост и неблагоприятные, мало поддающиеся гриму черты лица¹³. Но волшебство мимики и жестов, и еще более могущественное волшебство дивного пения — уничтожает все, что есть несовершенного в лице и фигуре. ... Образ Брунгильды, каков он в „Валькирии“ и в „Зигфриде“ — олицетворяется Черкасской сильно, верно, глубоко и с интенсивнейшей жизненностью» [3, с. 185].



Рис. 5. М.Б.Черкасская в роли Брунгильды в опере Р.Вагнера «Валькирия». 1900–1906. Публикуется впервые¹⁴
 Ill. 5. M.B.Cherkasskaya as Brünnhilde in R.Wagner's opera "Die Walküre". 1900–1906. Published for the first time¹⁴

Напомним, что данная партия, принадлежащая к числу лучших творений композитора, является еще и одной из самых трудных с исполнительской точки зрения. Действительно, помимо соответствующих вокальных данных (объемный сильный голос с рабочим диапазоном *a–c³*), певица должна обладать виртуозным техническим мастерством, позволяющим не только продемонстрировать ровное звучание во всех регистрах, но и убедительно воплотить весь спектр вагнеровской динамики от мощного *forte*

в героических эпизодах до тончайшего *pianissimo* — в лирических¹⁵.

Отдельную сложность представляет так называемый боевой клич валькирии *Ho-jo-to-ho!*, реализованный маэстро в виде широких октавных скачков на *forte*, что, кстати, по свидетельству очевидцев, у М.Б. Черкасской выходило как бы «шутя».

Подчеркнем, что автор тетралогии меньше всего заботился об «удобстве» солистов¹⁶, потому что сфера интересов Р.Вагнера лежала совершенно в иной плоскости, связанной с масштабным обновлением музыкально-драматургической составляющей современного ему оперного театра. Соответственно, все вокальные партии, следуя логике развития определенной композитором, изобилуют целым рядом некомфортных для певческого голоса элементов. Это большое количество речитативных эпизодов, усложненный ритмический рисунок, интервальные скачки в быстром темпе, протяженные фразы в низкой или высокой тесситуре с неудобным выходом на крайние верхние ноты, продолжительные сцены, достигающие порой до сорока минут, мощный оркестр, с одной стороны провоцирующий форсированный звук, а, с другой, требующий соблюдения соразмерного динамического баланса со звучанием голосов.

Не менее важным аспектом в музыкальных драмах Вагнера служит крайняя психологическая насыщенность ролей, подчеркивающая сложность и противоречивость действующих лиц, когда музыка и текст в неразрывном взаимодействии служат выражению их глубоких внутренних переживаний. Кроме того, сцены с участием основных персонажей, как правило, сопровождаются протяженными вокально-симфоническими эпизодами, раскрывающими напряженное эмоциональное состояние героев, что влечет за собой необходимость «наполнения» указанных фрагментов адекватной актерской игрой. И в этом смысле, партия Брунгильды представляет существенные сложности, поскольку на протяжении тетралогии ее образ эволюционирует от гордой и своенравной девы-воительницы до земной женщины, готовой к искупительной жертве во имя истинной любви.

Поэтому, роль требует от певицы практически полной мобилизации всех имеющихся в ее распоряжении исполнительских ресурсов.

В то же время, проведенное исследование показало, что Марианна Борисовна в полной мере обладала необходимыми качествами и блестяще справлялась не только со всеми вокально-техническими трудностями, но и весьма убедительно трактовала партию прекрасной валькирии, точно следуя авторским указаниям.

По воспоминаниям современников, ее интерпретация отличалась ярким темпераментом, большой экспрессией, богатой нюансировкой, передававшей

малейшие оттенки душевных состояний героини с помощью соответствующей пластики, выразительной мимики и смены голосовых интонаций (где-то воинственных, где-то печальных, где-то смеющихся, где-то ликующих и т.д.), ее подход к роли был предельно детализирован. Это, в свою очередь, придавало образу Брунгильды правдивость и жизненную полноту, что находит подтверждение в подлинных документах эпохи.

«Высшие свои художественные достижения Черкасская обнаружила в вагнеровских операх. Начав с Ортлинды в „Валькирии“, Черкасская сменила ее на Зиглинду там же ... Через некоторое время Черкасская выступила в партии Брунгильды сперва в „Валькирии“, а потом и в остальных частях „Кольца Нибелунга“, причем **передавала эту труднейшую партию блестяще** (выделено нами — *Е.Ш. и Г.Б.*) в смысле звуковом и также хорошо в отношении полноты драматической выразительности», — утверждал Э.А. Старк [8, с. 52].

Немаловажным фактором, характеризующим сценическое мастерство М.Б.Черкасской, является ее понимание стилистических особенностей произведений Р.Вагнера, причем «на этом пути ей однажды удалось одержать блестящую победу ... в Миланском театре „Scala“, куда получить приглашение было очень трудно, а выступить с успехом, значило приобрести патент на звание европейской знаменитости. Было это в декабре 1909 г., как раз в открытие сезона. ... Голоса подобралась все хорошие, но пели Вагнера так, точно имели дело с Верди или Россини. И только Черкасская показала настоящую интерпретацию вагнеровского стиля. После этого за ней окончательно утвердилась репутация специально вагнеровской певицы, вполне оправданная той общей художественностью, которою было проникнуто исполнение ею каждой партии в этом репертуаре» [Там же, с. 52–53].

Подтверждение словам Э.А.Старка находим в газете «Новое время» за 1910 г.: «Г-жа Черкасская выступила в миланском „Скала“ с полным успехом в „Валькирии“. Вся миланская печать без исключения с большими похвалами отзывается о красивом голосе, хорошей школе, артистическом таланте, с которым г-жа Черкасская передает роль Брунгильды, гордой и страстной валькирии» [9, с. 6].

Неслучайно, Марианна Борисовна была приглашена в Германию к участию в постановке тетралогии, потому что по своему уровню намного превосходила тамошних артистов. Так, А.В.Амфитеатров вспоминал: «В 1914 году, М.Б. Черкасская заключила, было, контракт на весь цикл вагнеровских опер — в Берлине! Вспыхнувшая война помешала этой интересной „поездке в Тулу со своим самоваром“. Вокалистки тогдашней берлинской оперы мне очень памятли: были артистки почтенные и заслуженные и на Вагне-

ре, конечно, „собаку съели“. Как раз, превосходное исполнение „Валькирии“ осталось моим последним впечатлением от Берлинской оперы весною, почти накануне войны. Но ни Зиглинды — Черкасской, ни Зигмунда — Ершова, немецкие исполнители не достигали — и очень далеко!» [2, с. 4].

Неудивительно поэтому, что «дуэт Ершова и Черкасской был признан современниками одним из вершинных достижений в интерпретации музыкальной драмы на российской и мировой оперных сценах» [10, с. 76].

Таким образом, документальные источники наглядно демонстрируют уровень мастерства и значение творчества М.Б.Черкасской для становления и развития «русской вагнерианы», в которой певица добилась впечатляющих результатов, несмотря на то, что «внешние данные у нее были не блестящие» [8, с. 52]. Только одного этого было бы достаточно, чтобы причислить ее к значимым представителям музыкального академического искусства рубежа XIX–XX вв.



Рис. 6. Портрет М.Б.Черкасской. 1905–1914. Санкт-Петербург. Публикуется впервые¹⁷
Ill. 6. Portrait of M.B. Cherkasskaya. 1905–1914. Saint Petersburg. Published for the first time¹⁷

Однако, художественный багаж артистки был намного разнообразнее и включал в себя целый ряд главных партий в таких известных операх как «Аида» Дж. Верди (Аида), «Гугеноты» Дж. Мейербера (Валентина), «Фиделио» Л. ван Бетховена (Леонора¹⁸), «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама» и «Черевички» П.И. Чайковского (Татьяна, Мария, Лиза и Оксана), «Руслан и Людмила» М.И. Глинки (Горислава), «Демон» А.Г. Рубинштейна (Тамара), «Каменный гость» и «Русалка» А.С. Даргомыжский

(Донна Анна и Наташа), «Князь Игорь» А.П. Бородин (Ярославна), «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка» и «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова (Милитриса, Купава и Ольга), «Дубровский» Э.Ф. Направника (Маша) «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (Марина Мнишек), «Миранда» (Миранда) Н.П. Казанли и др.

Причем критики постоянно фиксировали творческий рост певицы, настолько была очевидна работа над воплощаемыми ею образами. И если в начале сценического пути рецензенты отмечали некоторую неуверенность и даже «беспомощность» артистки, то со временем ее мастерство заметно выросло, а сама она достигла высочайшего профессионализма в исполнительском искусстве.

Обратимся к свидетельству очевидцев. К примеру, Э.А. Старк вспоминал: «У нее (Черкасской — Е.Ш. и Г.Б.) было настоящее драматическое сопрано очень хорошего качества, большого диапазона отличавшееся полнотой звучания во всех регистрах, со свободными металлическими верхами, без всякой резкости, приятного тембра и очень хорошо обработанное. К этому присоединялись отличная музыкальность и выразительная фразировка. На всем исполнении лежала печать большой внутренней культуры. И, тем не менее, наблюдая ее первые выступления, очень трудно было сказать, во что развернется ее талант впоследствии, — настолько все исполнение было робко и неуверенно. Сценически Черкасская порою была прямо беспомощна» [8, с. 50].

Интересно, что Э.А. Старку буквально вторит «Русская музыкальная газета»: «Замечательный голос Черкасской, типичное драматическое сопрано, осуществляющее редкое соединение громадной мощи с подкупающей обаятельностью, долгое время определенно имел перевес в ее исполнении над сценической стороною. Известная замкнутость дарования, склонность играть „в себя“, а не „из себя“, больше переживая драму, чем воплощая ее, долгое время мешали артистке давать сильные и яркие сценические образы. Но в последние годы сценический дар Черкасской развился необыкновенно интенсивно и богато, и в целом ряде партий ее сценическая интерпретация не уступает вокальной. Были моменты, когда Дирекция, исключительно благодаря Черкасской, имела возможность ставить „Тристана и Изольду“ и другие вагнеровские драмы, так как никто кроме нее, не мог справиться удовлетворительным образом с соответствующими партиями» [12, с. 134].

Приведенные отзывы позволяют сделать вывод, что Марианна Борисовна целенаправленно повышала собственный уровень актерского мастерства, кстати, имея в «активе» такого именитого свекра, как О.О. Палечек, который вполне мог помогать

ей в работе над образами. Кроме того, известно, что многие партии она разучивала под руководством опытного дирижера Мариинского театра Д.И.Похитонова¹⁹, не только прекрасно знавшего оперный репертуар, но и обладавшего тонким музыкальным вкусом. Среди подготовленных ими ролей — уже упоминавшиеся Купава («Снегурочка»), Мария («Мазепа»), Маша («Дубровский»), Милитриса («Сказка о царе Салтане»), Наташа («Русалка»), Оксана («Черевички»), Ольга («Псковитянка»), Ярославна («Князь Игорь»), а также Криза («Нерон» А.Г.Рубинштейна) и Франческа («Франческа да Римини» Э.Ф.Направника).

Все это позволило С.Ю.Левику утверждать следующее: «Ответственным драматическим сопрано была Марианна Борисовна Черкасская. Великолепный, большой мощи голос позволял ей петь любую (сильную сопрановую партию плюс меццо-сопрановую Ортруду в „Лоэнгрине“). Большая музыкальность, прекрасная память, прекрасная манера пения, звонкие, как колокол, низы, отличная школа, приобретенная у Ферни-Джиральдони²⁰, достаточные актерские способности, наконец, „изюминка“ таланта во всем, что бы Черкасская ни делала, ... — все было талантливо, эмоционально, все оправдывало положение настоящей примадонны в Мариинском театре. Если бы не относительно рано испорченная небольшой полнотой фигура, можно было бы два с лишком десятка лет говорить и о внешне безупречном воплощении создаваемых певицей образов» [13, с. 345–346].

Еще одной значимой ролью Марианны Борисовны стала Феврония в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н.А.Римского-Корсакова (1907). Хотя в данном случае не обошлось без театральных интриг, когда премьерные спектакли спела «вездесущая» М.Н.Кузнецова-Бенуа²¹, которая была «необыкновенно завистливой к певицам, даже не ее амплуа²²» [11, с. 162], и с подачи которой, по словам того же Д.И.Похитонова, от М.Б.Черкасской скрыли начало репетиций указанной оперы. Поэтому ей пришлось практически тайно проработать эту роль даже не в театре, а дома у известной певицы М.А.Славиной²³ по режиссерскому сценарию, предоставленному лично Дмитрием Ильичем.

Однако, после того как исполнение партии главной героини все-таки было передано Марианне Борисовне, образ кроткой девицы приобрел настолько убедительную окраску, что стал ассоциироваться у современников именно с ней. Неудивительно поэтому, что впоследствии А.В.Амфитеатров прямо указывал, что «образ Февронии слился с именем Черкасской уже исторически. То есть: Черкасскую как Февронию, знают и не отделяют от Февронии даже люди, никогда ее Февронией не выдавшие и не слышавшие»²⁵ [2, с. 4].



Рис. 7. М.Б.Черкасская в роли Февронии в опере Н.А.Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». 1900-е²⁴
 Ill. 7. M.B.Cherkasskaya as Fevronia in N.A.Rimsky-Korsakov's opera "The Tale of the Invisible City of Kitezh and the Virgin of Fevronia". 1900s²⁴

Действительно, как вспоминал Д.И.Похитонов: «В вокальном отношении партия Февронии как нельзя лучше пришлась Черкасской по голосу, превосходно сливавшемуся с сочным звучанием музыки Римского-Корсакова. Как человек же, она отличалась исключительной добротой и мягкостью характера, что помогло ей создать образ девицы Февронии, трогательный своей искренностью, простотой и теплотой» [11 с. 165]. А газете «Петербургский листок» осталось лишь констатировать очевидный факт, что в указанной партии «пальма первенства принадлежала Черкасской» [14, с. 183].

В этой роли, певица однозначно превзошла М.Н.Кузнецову-Бенуа по всем параметрам²⁶, хотя Мария Николаевна и спела два премьерных спектакля, прежде чем отказалась от неподходящего для себя материала, тем самым войдя в историю, как первая исполнительница главной героини предпоследней оперы Н.А.Римского-Корсакова.

Известно, что указанная опера часто сопоставляется с творениями Р.Вагнера²⁷, причем подобные параллели обозначились довольно давно, еще в период ее первых постановок. Не останавливаясь подробно на причинах подобного сравнения, отметим, что данные произведения объединяет неспешность повествования. Партия Февронии очень объемна, а первая ария главной героини, открывающая «Сказание», по своей протяженности и вокально-техническим трудностям вызывает определенные ассоциации с Брунгильдой. И хотя эти образы различны, их, на наш взгляд, сближает тема всеобъемлющей возвышенной любви. Неудивительно, что эти две роли

стали определяющими в творческой судьбе М. Б. Черкасской, поскольку, судя по имеющимся отзывам, в полной мере отвечали ее внутренней сущности.

Вместе с тем, показательным является еще и тот факт, что именно Февронию (как одну из самых знаменитых своих ролей)²⁸ М. Б. Черкасская с огромным успехом исполнила 31 марта 1928 г. в связи с 25-летием творческой деятельности на сцене Латвийской оперы в Риге, где она обосновалась после 1917 г.

Кстати, после революции география ее выступлений значительно расширилась²⁹. Она выступала в Австрии, Аргентине, Бразилии, Венгрии, Греции, Египте, Индии, Китае, Латвии, Литве, Румынии, Сингапуре, США, Уругвае, Франции, Чехословакии, Эстонии и Японии, где ей сопутствовал неизменный успех. А в Афинах имел место еще один выдающийся триумф, но уже связанный с партией Аиды в одноименной опере Дж. Верди, которую артистка блестяще исполнила в «грандиозной» постановке под открытым небом в присутствии нескольких десятков тысяч зрителей.

Однако, все это произошло уже после того, как она приобрела европейскую известность в амплуа вагнеровской певицы, причем именно до революции, которая разделила ее творческий путь на два основных периода — до и постреволюционный (эмиграция). И если в первой половине жизни она находилась в непрерывном процессе развития и совершенствования исполнительских навыков, то во второй — на нее уже «работало» приобретенное имя.

Тем не менее, после 1917 г. Марианна Борисовна существенно расширила свой камерно-концертный репертуар, проводя многочисленные сольные программы и участвуя в различных сборных концертах. При этом доля оперных спектаклей в ее творческой карьере значительно уменьшилась, несмотря на то, что она продолжала периодически выступать на театральной сцене.

Подводя итог, подчеркнем, что М. Б. Черкасская внесла важный вклад как в становление и развитие «русской вагнерианы», так и оперного искусства первой трети XX в. в целом, что подтверждается обширным корпусом публикаций в периодической печати того времени. Хотя впоследствии ее имя оказалось практически забыто, скорее всего, из-за эмиграции и непримиримо-отрицательной позиции певицы по отношению к Октябрю. Между тем, значение ее творчества в контексте истории отечественного вокального академического исполнительства трудно переоценить. И в этом смысле, нельзя не согласиться со словами одного из критиков, утверждавшего, что «Черкасская, прежде всего, русская певица, носительница русского гения. Но удивительно ее проникновение Вагнером, эта блистательная победа над его трудностями, овладение не только чувственной красотой его музыки, но и всей ее идейной сущно-

стью и глубиной. И тут для нее открыла путь непостижимая глубина вагнеровского чувства, та любовь, чрез которую на Вагнера, по его собственным словам, сходил дух музыки» [16, с. 3].

Статья поступила в редакцию 03.12.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.

The article was submitted 03.12.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

¹ В некоторых источниках указан 1875 г. как дата рождения, что требует дополнительного изучения, а также, совершенно ошибочно — 1931 г. как дата смерти, что никак не подтверждается документально.

² Источник: [1, с. 119].

³ В Мариинском театре эта опера была поставлена под названием «Моряк-скиталец».

⁴ Здесь имеет место опечатка, т.к. согласно информации, содержащейся в Ежегоднике Императорских театров, одну из Валькирий в то время исполняла Ю. Н. Носилова, певица же по фамилии Наеллова в списках оперной труппы никогда не значилась.

⁵ Источник: Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры (далее — СПбГБУК) «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства».

⁶ Подробнее о нем см. *Спутница Е. С., Шарма Е. Ю.* В тени Шалапина: Иван Ершов // Художественное образование и наука. 2021. № 2 (27). С. 89–97.

⁷ М. Б. Черкасская принадлежала к известному княжескому роду, ведущему свое начало от кабардинских князей, а ее мужем был Николай Осипович Палечек (1878–1937) — крупный чиновник Министерства просвещения, сын известного певца чешского происхождения Осипа (Йозефа) Палечека, солиста и режиссера Мариинского театра, у которого, в свою очередь, Марианна Борисовна училась в оперном классе в Петербургской консерватории (1895–1900). Последний, кстати, помогал ей в работе над некоторыми партиями, в частности, Татьяны в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского, ставшей ее дебютом на Императорской сцене в 1900 г.

⁸ Здесь и далее орфография авторов в цитатах сохранена.

⁹ Амалия Матерна (Фридрих-Матерна, нем. Amalie Friedrich-Materna) (1844–1918) — знаменитая вагнеровская певица австрийского происхождения (драматическое сопрано).

¹⁰ Артур Никиш, венг. Artúr Nikisch (1885–1922) — известный немецкий дирижер австро-венгерского происхождения, один из основоположников современной школы дирижирования, прославился как выдающийся интерпретатор музыки эпохи романтизма, в т.ч. Р. Вагнера.

¹¹ Источник: Государственное автономное учреждение культуры Московской области «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского». Инв. № Ур-238.

¹² Источник: [4, с. 303].

¹³ Интересно, что Директор Императорских театров В. А. Теляковский даже записал однажды в своем дневнике по этому поводу: «Присутствовал в Мариинском театре на “Валькирии”. ... Черкасская пела хорошо, но какая она Брунгильда» [7, с. 444].

¹⁴ Источник: государственное бюджетное учреждение культуры «Литературно-художественный музей книги А. П. Чехова «Остров Сахалин».

¹⁵ Хотя здесь скорее приходится говорить о вагнеровском *piano*, которое, все-таки, отличается от других сочинений жанра.

¹⁶ Как известно, об этой его особенности в свое время упоминал еще П. И. Чайковский.

¹⁷ Источник: СПбГБУК «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства». Инв. № ФДО 231272.

¹⁸ В этой связи Д. И. Похитонов писал, что данная партия была «одним из крупных достижений артистки ... Здесь удача была во всем: и в вокале, и в игре» [11, с. 165].

¹⁹ Кстати, Дмитрий Ильич, вспоминал, что «занятия с нею доставляли большое удовольствие, хотя по натуре сво-

ей она была с лендой», что свидетельствует о волевом характере певицы, в определенном смысле преодолевавшей себя [Там же, с. 162].

²⁰ М. Б. Черкасская окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по классу К. Л. Ферни-Джиральдони, при этом уже во время учебы «ее голосом ... восхищалась вся Консерватория» [Там же].

²¹ Подробнее о ней см. *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. С. 280–290.

²² Как известно, М. Н. Кузнецова-Бенуа обладала лирико-колоратурным сопрано.

²³ Славина Мария Александровна (1858–1951) — русская оперная певица (меццо-сопрано) и педагог, солистка Его Императорского Величества (1902), примадонна Мариинского театра.

²⁴ Источник: СПбГБУК «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства». Инв. № ОФ 68144.

²⁵ Тем не менее, в наше время с образом Февронии ассоциируется все-таки М. Н. Кузнецова-Бенуа, интригами добившаяся своего формального первенства в этом вопросе.

²⁶ «Она и Ершов, в роли Гришки Кутерьмы, сделали для музыкального эпоса Римского-Корсакова, пожалуй, не меньше чем сам композитор», — утверждает все тот же А. В. Амфи-театров [2, с. 4].

²⁷ В частности, «Парсифаль».

²⁸ «Партия девы Февронии, которую исполнит юбилярша, заслуженно считается одной из лучших в ее репертуаре», — писал в этой связи один из рижских критиков [15, с. 8].

²⁹ Хотя до этого она также довольно много гастролировала как по России (Киев, Одесса, Майоренгоф, Москва, (Большой театр, 1915)), так и за рубежом. К примеру, помимо Италии, М. Б. Черкасская участвовала в «Русских сезонах» С. П. Дягилева (1907) и пела «Евгения Онегина» в Театре Сары Бернар (1911) в Париже, в Монте-Карло выступала в «Демоне» с М. Баттистини (1917) и т.д.

Список источников

1. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1900–1901. Издание Дирекции Императорских театров / под ред. Л. А. Гельмерсен. СПб.: Типография Императорских С.-Петербургских театров, 1901. 145 с.
2. *Амфитеатров А. В.* М. Б. Черкасская // Возрождение (Париж). 1928. № 1024. С. 4.
3. *Свириденко С. А.* Вагнеровские типы трилогии «Кольцо Нибелунга» и артисты петербургской оперы. СПб.: Тип. А. Бенке, 1908. 245 с.
4. Артистка Мариинского театра г-жа Черкасская («Гибель богов»). (К 15-летию сценической деятельности) [Портрет] // Театр и искусство. 1915. № 8. С. 303.
5. *Гунст Е.* В летних концертах. «Эрмитаж» // Рампа и жизнь. 1915. № 27. С. 3–4.
6. Хроника / С.-Петербург. Мариинский театр. CXVIII. Величественный сезон // Русская музыкальная газета. 1909. № 12. Стб. 331–334.
7. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров: 1909–1913. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр. 2016. 927 с.
8. *Старк Э. А. (Зигфрид)* Петербургская опера и ее мастера: 1890–1910. Л., М.: Искусство, 1940. 269 с.
9. Театр и музыка // Новое время. 1910. № 12148. С. 6.
10. *Малкиель М. Г.* Вагнер на сцене Мариинского театра — взгляд в историю // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 65–80.

11. Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л.: ВТО. Ленинградское отделение, 1949. 264 с.
12. Свириденко С. А. Русская опера в Мариинском театре за 25 лет. Очерк (Окончание) // Русская музыкальная газета. 1912. № 5. Стб. 121–137.
13. Левик С. Ю. Записки оперного певца. 2 изд. М.: Искусство, 1962. 713 с.
14. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л.: Музыка, 1975. 368 с.
15. Сегодня — юбилей М. Б. Черкасской // Слово (Рига). 1928. № 819. С. 8.
16. Пильский П. Романтика Марианны Черкасской (К ее юбилейному спектаклю 31-го марта) // Слово (Рига). 1928. № 86. С. 3.
10. Malkiel, M. G. (1997), “Wagner on the Stage of the Mariinsky Theatre: A Look at History”, *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], vol. 3, pp. 65–80.
11. Pokhitonov, D. I. (1949), *Iz proshlogo russkoy opery* [From the past of Russian opera], Leningrad, USSR.
12. Sviridenko, S. A. (1912), “Russian opera at the Mariinsky Theatre for 25 years. Essay (Ending)”, *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical newspaper], vol. 5, pp. 121–137.
13. Levik, S. Yu. (1962), *Zapiski opernogo pevca* [Notes of an opera singer], Moscow, USSR.
14. Gozenpud, A. A. (1975), *Russkiy operniy teatr mezhdu dvuh revolyuciy. 1905–1917* [Russian Opera House between two revolutions. 1905–1917], Leningrad, USSR.
15. Without an author (1928), “Today is the anniversary of M.B. Cherkasskaya”, *Slovo* [The Word], vol. 819, p. 8.
16. Pilsky, P. (1928), “The romance of Marianna Cherkasskaya (For her anniversary performance on March 31)”, *Slovo* [The Word], vol. 86, p. 3.

Информация об авторах

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

Бойко Г. Р. — доцент кафедры академического пения

Вклад авторов

Шарма Е. Ю. — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), сбор данных, написание, структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Бойко Г. Р. — участие в разработке концепции исследования, написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), сбор данных, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

References

1. Helmersen, L. A. (1901), *Ezhгодnik Imperatorskikh teatrov. Sezon 1900–1901. Izdanie Direkcii Imperatorskikh teatrov* [Yearbook of the Imperial Theaters. The 1900–1901 season. Edition of the Directorate of Imperial Theaters], St. Petersburg, Russia.
2. Amfiteatrov, A. V. (1928), “M. B. Cherkasskaya”, *Vozrozhdenie* [Renaissance], vol. 1024, p. 4.
3. Sviridenko, S. A. (1908), *Vagnerovskie tipy trilogii “Kol'co Nibelunga” i artisty peterburgskoy opery* [Wagner's types of the Ring of the Nibelung trilogy and the artists of the St. Petersburg Opera], St. Petersburg, Russia.
4. Without an author (1915), “An artist of the Mariinsky Theater, Ms. Cherkasskaya (‘The Death of the Gods’). (For the 15th anniversary of stage activity) (Portrait)”, *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art], vol. 8, p. 303.
5. Gunst, E. (1915), “In summer concerts. The Hermitage”, *Rampa i zhizn'* [Ramp and Life]. 1915. No 27. Pp. 3–4. (In Russian)
6. Without an author (1909), “The Chronicle. St. Petersburg. The Mariinsky Theatre. CXVIII. The Lenten season”, *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical newspaper], vol. 12, pp. 331–334.
7. Telyakovsky, V. A. (2016), *Dnevnik Direktora Imperatorskikh teatrov: 1909–1913* [Diaries of the Director of the Imperial Theaters: 1909–1913], St. Petersburg, Moscow, Russia.
8. Stark, E. A. (Siegfried) (1940), *Peterburgskaya opera i ee mastera: 1890–1910* [The St. Petersburg Opera and its masters: 1890–1910], Leningrad, Moscow, USSR.
9. Without an author (1910), “Theater and music”, *Novoe vremya* [A new time], vol. 12148, p. 6.

Information about the authors

Sharma E. Yu. — Ph.D. (History of Art), Professor at the Department of Academic Singing, Head of the Master's Degree “Vocal Art” Program

Boyko G. R. — Associate Professor at the Department of Academic Singing

Contribution of the authors

Sharma E. Yu. — development of the research concept (formation of an idea, development of the key points of the concept), collecting data, writing, structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

Boyko G. R. — participation in the development of the research concept, writing the text (drafting the manuscript, making comments on the intellectual content), collecting data, approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.