



З. Н. КНЯЗЬ

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com*

**Постановки оперы Камиля Сен-Санса «Генрих VIII»
на русской сцене конца XIX – начала XX века:
диалог культур Россия – Франция***

В данной статье на основе архивных материалов, музыкальной периодики и воспоминаний композитора рассматривается история постановки оперы Камиля Сен-Санса «Генрих VIII» в Большом театре (1897) и Опере И. С. Зимины (1911). На основе архивных материалов восстановлены детали постановки и восприятие оперы русской публикой. Конец XIX – начало XX века – эпоха тесного взаимопроникновения русского и французского оперных театров. С одной стороны, французская опера эпохи *fin de siècle* представляла собой объект пристального внимания русской публики, композиторов и музыкантов. С другой стороны, французские композиторы были заинтересованы в постановках в России и выступали с концертами в Москве и Петербурге с целью популяризации своих произведений. К числу композиторов-космополитов, несомненно, можно отнести Шарля Камиля Сен-Санса, посетившего в течение своего творческого пути более 20 стран. Знакомство московской публики с Сен-Сансом как оперным композитором состоялось в 1897 году вместе с премьерой оперы «Генрих VIII» на сцене Большого театра. История английского короля Генриха VIII заинтересовала ведущие оперные театры как в России, так и во Франции, и постановка живо освещалась в музыкальной периодике. Критические статьи и воспоминания композитора и его современников предоставляют уникальную возможность сравнить восприятие русским и французским зрителем истории английского короля Генриха VIII.

Ключевые слова: Камилль Сен-Санс, французская историческая опера, музыкальная критика, «Генрих VIII».

Для цитирования / For citation: Князь З. Н. Постановки оперы Камиля Сен-Санса «Генрих VIII» на русской сцене конца XIX – начала XX века: диалог культур Россия – Франция // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 156–165. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.156-165.

ZOYA N. KNYAZ

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com*

**Productions of Camille Saint-Saens' Opera "Henry VIII"
on the Russian Stage in the Late 19th and Early 20th Centuries:
A Dialogue of the Cultures of Russia and France**

On the basis of archival materials, musical periodicals and the composer's memoirs, this article examines the history of the production of Camille Saint-Saens' opera "Henry VIII" at the Bolshoi

* Исследование выполнено при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в соответствии с проектом № 18-312-00195.



Theater (1897) and the Zimin Opera (1911). On the basis of archival materials, the details of the production and the perception of the opera by Russian audiences are reconstituted. The late 19th and early 20th centuries constituted an epoch of close interpenetration of Russian and French opera theaters. On the one hand, French opera during the *fin de siècle* presented an object of steadfast attention of Russian audiences, composers and musicians. On the other hand, French composers were interested in productions of their operas in Russia and presented themselves in concerts in Moscow and St. Petersburg with the aim of popularizing their works. Among the cosmopolitan composers it is, undoubtedly, possible to list Charles Camille Saint-Saens, who during the course of his musical activities visited over 20 countries. The Moscow public's introduction to Saint-Saens as an opera composer took place in 1897 together with the premiere of his opera "Henry VIII" on the stage of the Bolshoi Theater. The story of English king Henry VIII aroused interest among the leading opera theaters, both in Russia and in France, and the production was vividly illuminated in the musical press. The critical articles of the composer and his contemporaries present the unique opportunity to compare the perception of the Russian and French audiences of the story of English king Henry VIII.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 18-312-00195 supported by the RFFI.

Keywords: Camille Saint-Saens, French historical opera, musical criticism, "Henry VIII."

Оперные театры во Франции и в России конца XIX и начала XX века оказали большое влияние на развитие жанра оперы. С одной стороны, большой интерес публики к жанру оперы побуждал директоров Гранд Опера и Большого театра каждый сезон обновлять репертуар новыми произведениями [6, р. 2], с другой стороны, конкуренция композиторов и стремление первым поставить свою оперу на лучших подмостках страны привели к появлению большого числа произведений и разнообразию авторских стилей. Стремительное развитие жанра оперы способствовало развитию диалога культур Россия – Франция. Французская опера эпохи *fin de siècle* представляла собой объект пристального внимания русской публики, композиторов и музыкантов. Французские композиторы также были заинтересованы в постановках в России и выступали с концертами в Москве и Петербурге с целью популяризации своих произведений. К числу композиторов-космополитов, несомненно, можно отнести Шарля Камиля

Сен-Санса, посетившего в течение своего творческого пути более 20 стран.

Творческий путь Сен-Санса к концу 1880-х годов насчитывал уже 6 опер, каждая из которых уже была поставлена на сцене. Ни одну из постановок нельзя было назвать провалом. Однако, только опера «Генрих VIII» (1883) шла на сцене Парижской Гранд Опера уже четвёртый сезон. Опера «Прозерпина» была поставлена в Опера-Комик, однако, вследствие отсутствия особого успеха у публики, быстро сошла со сцены. В то же время Парижской Гранд Опера требовался новый репертуар, поскольку оперы французских композиторов¹ не имели достаточного успеха у публики, чтобы возобновлять постановки каждый сезон.

Замысел создания оперы на сюжет об английском короле Генрихе VIII появился у Сен-Санса во время поездки в Мадрид в 1880 году благодаря встрече с либреттистом Леонсом Детруайя. Изначально Сен-Санс рассматривал возможность создания оперы на сюжет об актрисе российского придворного Императорского

театра, однако в силу близости фабулы к сюжетной канве «Самсона и Далилы» этот замысел не был осуществлён [4, р. 107]. В этот период композитор получает от директора французской Гранд Опера Эммануэля Вокорбея предложение написать балет. Сен-Санс отвергает это предложение, надеясь на постановку своей исторической оперы «Этьен Марсель» [2, с. 447]. К этому моменту Леонс Детруайя уже создал первый вариант наброска либретто «Генриха VIII», взяв в качестве модели пьесу испанского драматурга Педро Кальдерона де ла Барка «Английская схизма» (1627). Либретто было написано в сотрудничестве с поэтом парнасцем Арманом Сильвестром, либретто которого пользовались большим успехом у французских композиторов конца XIX века. Основной задачей Сильвестра являлось написание стихов по сюжетной канве, намеченной Детруайя. В 1878 году Детруайя предложил Шарлю Гуно своё либретто для создания оперы [4, р. 126]. Гуно принял предложение либреттиста и даже написал наброски нескольких сцен. Спустя два года, в 1880 году композитор прекращает работу над оперой на сюжет истории английского короля Генриха VIII и возвращает либретто Детруайя. Не теряя надежды увидеть своего Генриха на сцене Гранд Опера, Детруайя предложил либретто Сен-Сансу, который после долгих колебаний принял приглашение.

Либретто Детруайя включает четыре акта³. Действие происходит в Англии XVI века. Основными действующими лицами являются исторические персонажи³.

I акт показывает королевский дворец. В первой сцене происходит диалог герцога Норфолка и испанского посла дона Гомеса, служащий отправной точкой для дальнейшего развития сюжета оперы⁴. Дон Гомес сообщает герцогу Норфолку о своей встрече

с Анной Болейн во Франции. Он влюблён в Анну и считает, что она испытывает ответные чувства. Норфолк предупреждает дона Гомеса о том, что король также неравнодушен к Анне. В ответ дон Гомес вспоминает о любовном письме, полученном от Анны. В настоящий момент письмо отдано на сохранение королеве Екатерине Арагонской – покровительнице дона Гомеса. Входят обеспокоенные лорды, сообщающие о том, что король приговорил к смертной казни герцога Бекингема. Входят граф Суррей и король. Генрих VIII приветствует дона Гомеса в роли нового посла Испании. Король сообщает дону Гомесу о том, что ему известно: у него в Лондоне есть невеста, но не называет её имени. Дон Гомес уходит, король и граф Суррей остаются наедине. Король узнаёт у Суррея, что Папа Римский против развода, и сообщает Суррею о своих чувствах к Анне, остающихся без ответа. Входит королева Екатерина Арагонская. Происходит диалог между Генрихом VIII и королевой. Король сообщает о том, что новая придворная дама должна прибыть из Франции. Входит Суррей с Анной Болейн, их сопровождают герцог Норфолк и дон Гомес. Генрих VIII представляет Анну двору и объявляет её маркизой Пемброкской. За сценой движется процессия, ведущая герцога Бекингема на казнь. В то время, пока придворные собираются у окон, чтобы увидеть процессию, Генрих VIII и Анна остаются наедине. Анна мечтает о власти, но слова короля о том, что сейчас предатель будет казнён, заставляют её с тревогой думать и о своей судьбе.

II акт начинается сценой в Ричмонд Парке – любимом месте отдыха Тюдоров. Пажей, играющих в мяч, сменяет дон Гомес, разочарованный в чувствах Анны Болейн. Вслед за ним появляется Анна, сопровождаемая придворными дамами. Дон Гомес упрекает Анну в том, что она забыла о своих обещаниях. В ответ Анна говорит, что всё ещё любит его. Появляется король, дон Гомес торопливо уходит. Анна и король остаются наедине, и Генрих VIII признаётся Анне в любви. Анна отвергает его, не желая становиться его фа-



вориткой. В ответ Генрих VIII предлагает ей стать супругой. Он уходит, оставляя Анну, в мечтах о короне. Появляется королева. Екатерина предупреждает Анну о том, что её постигнет участь её сестры Маргариты. В ответ Анна заявляет о своих намерениях стать королевой. Входит Генрих VIII, удивлённый неожиданным появлением королевы. Екатерина Арагонская говорит Генриху VIII о том, что она здесь, чтобы сообщить своему королю о том, что она всё ещё королева. В ответ король говорит, что она будет королевой до решения синода. Герцог Норфолк возвещает о прибытии папского легата, который на следующий день должен сообщить решение Рима. Акт завершается балетом, состоящим из семи частей.

III акт состоит из двух картин. В первой картине показана встреча Генриха VIII с папским легатом. Легат пытается предупредить короля об опасности неповиновения воле Папы Римского. Однако король не намерен менять своё решение. Вторая картина показывает массовую сцену синода с хором. Судьи и лорды выносят положительное решение относительно вопроса о разводе и повторной женитьбе Генриха VIII. Королева излагает свою печальную судьбу. Судьи тронуты её словами, но король приходит в ярость. Дон Гомес пытается защитить королеву и угрожает войной с Испанией. Однако его слова производят обратный эффект. Лорды, уязвлённые угрозой иностранца, становятся на сторону короля. Появляется папский легат и объявляет решение Папы Римского: запрет на новый брак. Генрих VIII приказывает открыть двери, чтобы обратиться к народу. С помощью остроумной риторики он склоняет народ на свою сторону и объявляет себя главой церкви Англии.

IV акт также состоит из двух картин. Первая картина показывает покои Анны, где группы лордов и дам репетируют танец в честь короля. Герцоги Норфолк и Суррей тайно говорят о том, что король пребывает в недовольном настроении после женитьбы на Анне, а Екатерина Арагонская заключена в замок Кимбольт. Входит дон Гомес, при-

бывший для того, чтобы передать королю послание от Екатерины Арагонской. Из его беседы с Анной становится известно, что письмо, уличающее Анну в любви к дону Гомесу, находится у Екатерины Арагонской. Внезапно входит Генрих VIII. Дон Гомес передаёт ему послание Екатерины Арагонской, содержащее слова любви и верности королю. Король растроган, он решает отправиться в Кимбольт, чтобы увидеть королеву и узнать тайну Анны Болейн и дона Гомеса. Вторая картина показывает покои Екатерины Арагонской в замке Кимбольт. Она тоскует об Испании. В этот момент входит Анна Болейн и удивляет Екатерину тем, что просит у неё прощения. Анна признаётся, что блеск короны затмил ей разум. В ответ Екатерина сообщает, что тщеславие Анны разбило два сердца, подразумевая себя и дона Гомеса. Анна просит Екатерину вернуть своё письмо к дону Гомесу. Екатерина Арагонская готова отдать письмо, но только королю. Внезапно входят король и дон Гомес. Генрих VIII удивлён встречей с Анной. Его переполняет желание узнать от Екатерины тайну дона Гомеса и Анны. Лицемерно обращаясь со словами пламенной любви к Анне Болейн, он пытается разжечь в Екатерине Арагонской ревность, но та умирает со словами, обращёнными к дону Гомесу: «Простите ей, как я...». Оперу завершает фраза Генриха VIII, из которой следует, что он продолжает подозревать Анну, и в случае измены её постигнет судьба Бекингема.

Работа над оперой была завершена в мае 1882 года, и в сентябре того же года на сцене Гранд Опера начались репетиции «Генриха VIII». Премьера состоялась в 1883 году и имела большой успех у публики и музыкальной критики. Шарль Гуно, передавший Сен-Сансу либретто как эстафетную палочку, писал в эссе «Генрих VIII»: «Итак, мой дорогой Сен-Санс, твоё имя теперь связано с одной из опер, которая вошла в число самых уважаемых произведений французского искусства и нашей Национальной академии

музыки»⁵. Не обошли оперу стороной и критические статьи. Оперу «Генрих VIII» обвиняли в отсутствии психологической глубины персонажей, поверхностности созданных образов. Журналист Пьер Милль писал, что опера «Генрих VIII» – «образец того, как не следует преподносить историю в музыкальной форме»⁶. В качестве положительного примера исторической оперы Милль указывал на оперу «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Этот факт подтверждает то, что французская музыкальная критика была неплохо осведомлена об оперных произведениях русских композиторов. Каким же было представление русской публики и музыкальной критики об оперных произведениях французского музыкального театра в целом, и о творчестве Камиля Сен-Санса, в частности?

Признание Сен-Санса как композитора и исполнителя в России и Франции произошло почти одновременно, благодаря его активному участию в диалоге культур Россия – Франция. Композитор поддерживал связи с деятелями русской музыкальной культуры: выступал с концертами в России, был лично знаком с Антоном и Николаем Рубинштейнами, Петром Чайковским, Милием Балакиревым, Александром Бородиным, Николаем Римским-Корсаковым, Цезарем Кюи и другими русскими композиторами и музыкантами.

Первый визит Сен-Санса в Россию состоялся в конце ноября 1875 года по приглашению «Русского музыкального общества». Композитор выступал в Петербурге 15, 20 и 23 ноября как пианист и дирижёр. Выступление Сен-Санса нашло отклик в периодических изданиях. Петербургская газета «Музыкальный свет» в разделе «Петербургская музыкальная хроника» высоко оценила выступление Сен-Санса, отметив у композитора способности «к сочинению мелодичной,

сочной музыки с прекрасной тематической разработкой и оригинальной гармонировкой»⁷. После посещения Петербурга Сен-Санс продолжил свои русские гастроли в Москве, где состоялось его знакомство с Петром Ильичом Чайковским [5, р. 141]. Благодаря таланту музыкального фельетониста у Чайковского, мы можем узнать впечатления публики о московских концертах. Чайковский высоко ценил талант Сен-Санса и считал, что в «передовом кружке, состоящем из наиболее талантливых современных французских композиторов: Массне, Дюбуа, Паладилла, Бизе ... г. Сен-Санс занимает самое видное место, чем обязан соединению в себе замечательного композиторского дара с изящным виртуозным талантом и громадной музыкальной эрудицией» [3, р. 313]. В общей сложности Сен-Санс дал в Москве три концерта, состоявшиеся 28 ноября, 1 и 5 декабря.

Сен-Санс активно устанавливал контакты с русскими композиторами и музыкантами, о чём свидетельствует тот факт, что во многих концертах он выступал совместно со многими талантливыми русскими музыкантами конца XIX века. Чайковский в эссе, опубликованном в «Русских Ведомостях» в декабре 1875 года, вспоминал, что на квартетном вечере Русского музыкального общества Сен-Санс выступал вместе с Н. Г. Рубинштейном [там же, р. 317]. Французский композитор не упускал случая познакомиться с передовыми течениями российской музыки. Одним из первых среди французских композиторов он заинтересовался партитурой оперы Мусоргского «Борис Годунов», копию которой увёз в Париж [8, р. 142].

Первый визит в Россию не обошёлся и без комических эпизодов. Чайковский вспоминал, что он посетил вместе с Сен-Сансом постановку оперы «Фауст»



в Малом театре. Французский композитор был весьма удивлён тем, что всю публику кроме него и Чайковского составляли восемь актёров и сотрудников Малого театра.

Вернувшись во Францию, Сен-Санс продолжил вести переписку с русскими музыкантами, среди которых: Цезарь Кюи, Александр Глазунов, Антон Рубинштейн и Николай Рубинштейн, Пётр Чайковский. После тёплого приёма, оказанного русской публикой и музыкантами в 1875 году Сен-Санс не оставлял мысли о повторном посещении России. В письме к А. Рубинштейну (1882) он писал: «Мой дорогой Рубинштейн, у меня нет большего желания, чем вернуться в Петербург»⁸.

Желание Сен-Санса исполнилось в 1887 году, когда он второй раз отправился в Россию, сопровождаемый флейтистом Таффанелем, гобоистом Жилле и кларнетистом Тюрбаном – членами Оркестра концертного общества Парижской консерватории. Перед отъездом из Парижа Сен-Санс написал Каприччио на датские и русские народные темы (ор. 79) для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано. Это небольшое сочинение было посвящено российской императрице Марии Фёдоровне, жене императора Александра III, которая была дочерью датского короля.

Несмотря на большие приготовления к приезду мэтра французской музыкальной школы, которым к этому моменту уже являлся Камиль Сен-Санс, второй визит в Россию вероятно оставил в памяти композитора менее приятные воспоминания. Причиной этому послужило то, что большой концерт Сен-Санса, организованный Русским Императорским музыкальным обществом, было решено провести в Конно-Гвардейском манеже, который был мало приспособлен для выступления симфонического оркестра как по акустическим характеристикам зала, так и по внутреннему устройству. Газета

«Музыкальное обозрение» в 1887 году сообщала, что «концерт этот был праздником для глаз и терзанием для ушей»⁹. Несмотря на организационный провал первого концерта, русская музыкальная общественность высоко оценила и второй визит Сен-Санса в Россию. Цезарь Кюи писал в №18 «Музыкального обозрения» за 1887 год: «Как Брамса следует считать главою современной немецкой школы, так Сен-Санс, несомненно, глава современных французских композиторов, не потому, чтобы среди них он был самым талантливым, но потому, что он между ними самый сильный и самый остроумный музыкант».

Вероятно, связи, установленные Сен-Сансом во время первого и второго визита в Россию, а также пробудившийся интерес к его музыке у русской публики, способствовал тому, что в 1896–1897 году Большой театр принял решение произвести первую постановку оперы Сен-Санса на своей сцене. И среди десяти опер, написанных композитором к этому периоду, для постановки была выбрана именно опера «Генрих VIII». С одной стороны, такой выбор мог быть обусловлен большим успехом «Генриха VIII» на сцене парижской Гранд Опера. В самом деле, в тот период успех «Самсона и Далилы» ещё не успел затмить другие работы композитора. Напротив, Сен-Сансу с большим трудом удалось добиться постановки «Самсона и Далилы» на сцене Гранд Опера лишь спустя двадцать лет после того как была написана партитура (1892). Опера «Генрих VIII», напротив, была поставлена сразу после написания. Другим аргументом в пользу выбора «Генриха VIII» для постановки в Большом театре в 1897 году мог стать выбор оперного певца Богомира Корсова, поскольку первое представление оперы должно было быть дано

в его двадцатипятилетний бенефис.

Подготовка к постановке и премьера активно освещались в русской музыкальной периодике. Газета «Русские ведомости» в начале 1897 года сообщала, что на сцене Большого театра готовится к постановке опера в IV действиях Сен-Санса «Генрих VIII»¹⁰. Главные роли в опере были распределены между ведущими исполнителями труппы. Роль Генриха VIII исполнял Богомир Корсов, его жена Александра Крутикова исполняла партию Анны Болейн, партия Катерины Арагонской была назначена Марии Дейши-Сионицкой. Любопытно отметить, что до этого Корсов пел партию царя Бориса в постановке оперы «Борис Годунов», состоявшейся в Большом театре 1888 году. Вероятно, выбор Корсовым именно образа короля Генриха VIII для бенефисной постановки мог быть обусловлен музыкальной и психологической близостью этих двух персонажей. Перед премьерой оперы, которая была назначена на 28 января 1897 года, состоялась генеральная репетиция постановки. Газета «Русские ведомости» сообщала, что «опера тщательно разучена и роскошно поставлена с новыми костюмами и декорациями»¹¹.

Наконец, во вторник 28 января в бенефис Богомира Корсова состоялась премьера оперы «Генрих VIII» на сцене Большого театра. В разделе «Театр и музыка» газеты «Русские ведомости» о премьерном показе сообщалось, что «опера отлично спетирована и солисты употребляли все свои старания, чтобы представить интересное, но очень серьёзное произведение французского композитора в достойном виде»¹². Особое внимание в заметке уделялось поздравлению юбиляра Корсова, которому «поднесено было множество ценных подарков, большой серебряный венок (от оперных артистов) и не менее десяти лавровых венков» [там же].

Спустя неделю в «Русских ведомостях» в разделе «Театр и музыка» вышла большая заметка музыкального критика Николая Дмитриевича Кашкина, посвящённая постановке оперы. Постановка имела сдержанный приём у публики, причины которого, по мнению критика, кроются в «недостаточном понимании стиля произведения»¹³. С одной стороны, Кашкин признаёт, что «Сен-Санс в настоящее время, по нашему мнению, величайший мастер композиторской техники между всеми живущими». С другой стороны, он считает, что у композитора рассудочность преобладает над непосредственной силой творчества. По мнению Кашкина, это проявляется в том, что несмотря на то, что в «в композицию вложена масса ума и таланта», в ней иногда чувствуется «недостаток искренней силы выражения» [там же].

Интересно, что точка зрения Кашкина об отношении Сен-Санса к творчеству Вагнера совпадает с мнением самого композитора. Определяя своё отношение к Вагнеру, Сен-Санс писал, что его оперы «построены по одному методу, суть которого заключается в использовании приёмов Вагнера, которые близки моему духу, а также в сохранении многих особенностей моего видения и особенно – моего стиля – в той степени насколько это для меня возможно» [8, р. 278]. Почти повторяя слова композитора, Кашкин указывал, что «Сен-Санс – старый вагнерист, но не создавший себе кумира из великого реформатора оперы». При этом критик считает, что система лейтмотивов у Сен-Санса скорее передаёт «отдельные моменты в настроении действующих лиц», и сами лейтмотивы не выделены так явно, как у Вагнера. Несмотря на это, критик отдаёт должное мастерству вокальных исполнителей, подчёркивая, что «все французские оперы рассчитаны на

большое сценическое мастерство вокальных исполнителей, а «Генрих VIII» в особенности». Кашкин считает, что труппа Большого театра справилась со сложной задачей, поставленной композитором. В особенности Кашкин выделяет мастерство Богомира Корсова, подчёркивая, что баритон смог создать законченный образ, передающий характер Генриха дикцией, жестами и превосходным гримом.

Прогноз Кашкина оказался верным. Постановка «Генриха VIII» 1897 году в Большом театре была встречена публикой достаточно холодно и не смогла долго продержаться на сцене. Однако интерес к «Генриху VIII» в русских музыкальных театрах не угас. Спустя пятнадцать лет «Генрих VIII» был поставлен на сцене Оперы Зимина. Этот частный музыкальный театр был основан русским купцом Сергеем Ивановичем Зиминным в 1904 году. Зимин не ставил своей целью получение прибыли от спектаклей, он стремился к достижению высокого уровня постановок как в области музыкального искусства, так и в оформлении декораций [1, с. 25]. Стремясь достичь совершенства в исполнении музыкальных ролей, меценат привлекал к постановкам солистов Большого театра. Для того, чтобы выбирать репертуар, Зимин совершал поездки в Париж [там же, с. 28].

С 1907 году ведущим режиссёром Оперы Зимина становится Пётр Сергеевич Оленин. Оленин проявлял большое внимание к развитию новой театральной школы в Московском художественном театре. Режиссёр рассматривал задачу сближения приё-

мов в оперных и драматических спектаклях [там же, с. 176], интересовался опытами МХТ в области символизма.

Именно с использованием приёмов символизма и был поставлен «Генрих VIII» на сцене Оперы Зимина (17 сентября 1911). Элементы символизма использовались в оформлении спектакля. Например, дворец короля скрывается в зарослях высоких, почти сказочных деревьев (фото 1). Для постановки была собрана сильная труппа. Роль короля Генриха VIII исполнил баритон Николай Артемьевич Шевелёв, партию Екатерины Арагонской – сопрано Наталья Осиповна Степанова-Шевченко, партию Анны Болейн – меццо-сопрано Мария Дмитриевна Черненко, испанского посланника дона Гомеса де Ферия – тенор Владимир Робертович Пикок. Опера имела успех у публики и была представлена на сцене Лондонского театра «Ковент-Гарден» во время гастролей в 1911 году.

История постановки оперы «Генрих VIII» на сценах русских музыкальных театров позволяет проследить пути развития русского и французского оперных театров и их культурного диалога. На момент постановки оперы «Генрих VIII»

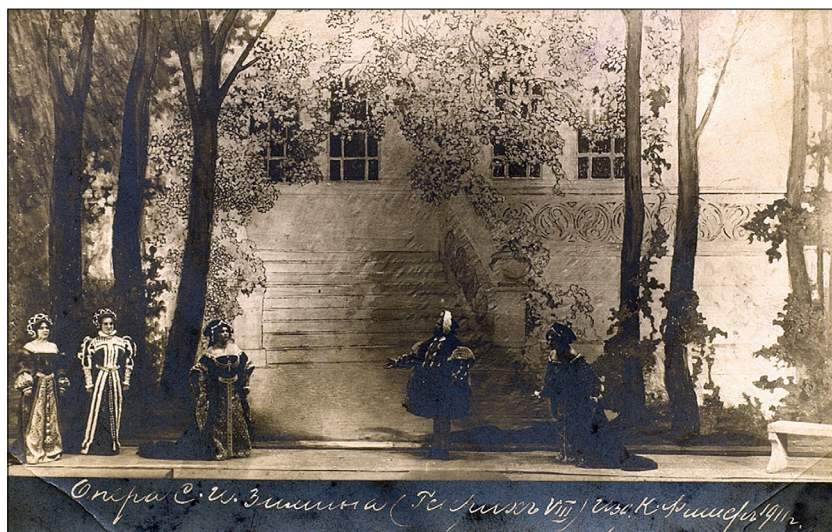


Фото 1. Сцена из постановки спектакля «Генрих VIII» в Оперы Зимина. Режиссёр П. С. Оленин, художник-декоратор И. С. Федотов. 1911¹⁴

на сцене Большого театра её можно было считать одним из наиболее успешных произведений передового французского композитора. Это показывает большое внимание русских музыкальных театров к французской оперной сцене, а также и внимание французских композиторов и

музыкальных критиков к русским операм. Большой интерес Сен-Санса к опере «Борис Годунов» Мусоргского и знакомство с её партитурой подтверждает тот факт, что российский музыкальный театр конца XIX века оказывал заметное влияние на развитие французской оперы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Сигурд» Рейера (1884), «Сид» Массне (1885) и «Патри» Паладиля (1886).

² Развёрнутое изложение содержания оперы публикуется по русскому изданию либретто: «Генрих VIII», опера в 4-х действиях, перевод в стихах П. Оленина-Волгара. М., 1911.

³ Генрих VIII (баритон); дон Гомес де Ферия (тенор) – испанский посол; кардинал Кампеджио (бас) – легат папы; граф Суррей (тенор); герцог Норфолк (бас); Екатерина Арагонская (сопрано); Анна Болейн (меццо-сопрано).

⁴ Композитор и либреттисты заимствовали идею диалога как завязки сюжетных линий из первого акта пьесы Шекспира «Генрих VIII». Однако, следуя своему видению, они исключают из числа действующих лиц на сцене герцога Бекингема, и диалог происходит между Норфолком и доном Гомесом.

⁵ Gounod Charles. Son opinion sur Henry VIII de Camille Saint-Saëns. La Nouvelle

Revue, 1883, p. 8. Здесь и далее перевод с французского автора статьи.

⁶ Mille Pierre. A propos de la reprise d'Henry VIII. Le Temps, 1903, p. 2.

⁷ Петербургская музыкальная хроника // Музыкальный свет. 15 ноября 1875.

⁸ К. Сен-Санс – А. Г. Рубинштейну в Петербург. Париж, 22 сентября/4 октября 1882 года // Архив Петербургской консерватории.

⁹ Музыкальное обозрение. 1887. № 27. С. 211.

¹⁰ Театр и музыка // Русские ведомости. 1897. № 10. С. 3.

¹¹ Театр и музыка // Русские ведомости. 1897. № 26. С. 2.

¹² Театр и музыка // Русские ведомости. 1897. № 29. С. 3.

¹³ Театр и музыка // Русские ведомости. 1897. № 38. С. 3.

¹⁴ Фотография из фонда: Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 970. Оп. 13. Ед. хр. 890. Л. 1.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева М. Н. Художники Оперы С. И. Зимина. К проблеме стилистического разнообразия декорационных решений: дис. канд. искусствоведения. М., 2012. 336 с.

2. Князь З. Н. Исторические оперы «Генрих VIII» и «Этьен Марсель» Камиля Сен-Санса: новый взгляд на основе литературного наследия композитора // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы междунар. науч. конф. / ред.-сост. И. П. Сусидко; РАМ имени Гнесиных. М., 2019. Т. 1. С. 443–450.

3. Чайковский П. И. Музыкальные фельетоны и заметки: 1868–1876. М.: ЛИБРОКОМ, 2016. 440 с.

4. Bonnerot J. C. Saint-Saëns (1835–1921): sa vie et son œuvre. Paris: A. Durand et fils, 1922. 241 p.



5. Harding J. *Saint-Saëns And His Circle*. London: Chapman & Hall, 1965. 255 p.
6. Huebner S. *French Opera at the Fin de siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. Oxford University Press, 2006. 526 p.
7. Macdonald H. *Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film*. Cambridge University Press, 2019. 432 p.
8. Saint-Saëns C. *Samson et Dalila: lettre de Saint-Saëns à un critique musical*, La Tribune de Genève, 1892 // *Camille Saint-Saëns: Écrits sur la musique et les musiciens, 1870–1921* / Ed. by Soret M.-G. Paris: Vrin, 2012, pp. 278–281.

Об авторе:

Князь Зоя Николаевна, соискатель кафедры аналитического музыкознания, Российская академии музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com



REFERENCES



1. Gordeeva M. N. *Khudozhniki Opery S. I. Zimina. K probleme stilisticheskogo raznoobraziya dekoratsionnykh resheniy: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Artists of S. I. Zimin's Opera. Concerning the Issue of Stylistic Diversity of Scenery Solutions: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2012. 336 p.
2. Knyaz' Z. N. *Istoricheskie opery «Genrikh VIII» i «Et'en Marsel'» Kamilya Sen-Sansa: novyy vzglyad na osnove literaturnogo naslediya kompozitora* [The Historical Operas “Henry VIII” and “Etienne Marcel” by Camille Saint-Saens: A New View of the Foundation of the Composer's Literary Heritage]. *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost': materialy mezhdunar. nauch. konf.* [Opera in the Musical Theater: History and Modernity: Proceedings of the International Scholarly Conference]. Ed. by I. P. Susidko; Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2019. Vol. 1, pp. 443–450.
3. Chaykovskiy P. I. *Muzykal'nye fel'etony i zametki: 1868–1876* [Tchaikovsky P. I. Musical Feuilletons and Notes: 1868–1876]. Moscow: LIBROKOM, 2016. 440 p.
4. Bonnerot J. C. *Saint-Saëns (1835–1921): sa vie et son œuvre*. Paris: A. Durand et fils, 1922. 241 p.
5. Harding J. *Saint-Saëns and His Circle*. London: Chapman & Hall, 1965. 255 p.
6. Huebner S. *French Opera at the Fin de siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style*. Oxford University Press, 2006. 526 p.
7. Macdonald H. *Saint-Saëns and the Stage: Operas, Plays, Pageants, a Ballet and a Film*. Cambridge University Press, 2019. 432 p.
8. Saint-Saëns C. *Samson et Dalila: lettre de Saint-Saëns à un critique musical*, La Tribune de Genève, 1892. *Camille Saint-Saëns: Écrits sur la musique et les musiciens, 1870–1921*. Ed. by Soret M.-G. Paris: Vrin, 2012, pp. 278–281.

About the author:

Zoya N. Knyaz, Post-graduate Student at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0001-6738-1539, art.vivus@gmail.com