

© Семенцова, Е.Д., 2026

УДК 782

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-38-48

ПОЭТИКА А.С. ПУШКИНА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОЧТЕНИИ Ц.А. КЮИ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»)

Е.Д. Семенцова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена проблеме органичного переноса поэтических принципов А.С. Пушкина в оперный жанр на материале малоисследованного сочинения Ц.А. Кюи – одноактной оперы «Пир во время чумы». Актуальность работы связана с возобновившимся интересом к этому произведению в современном культурном пространстве, а также с необходимостью системного осмысления музыкальной пушкинианы композиторов «Могучей кучки» в контексте разных стратегий обращения к литературному первоисточнику. Цель исследования – выявить способы трансформации ключевых свойств пушкинского текста (универсализм, контрастность, лаконизм, речевая индивидуализация, имманентная музыкальность) в систему музыкальной выразительности. Методология опирается на комплексный драматургический и интонационно-тематический анализ с привлечением историко-культурного контекста, а также на сравнение жанровых моделей вокальных номеров. В результате показано, что Кюи достигает смысловой емкости через жанровое столкновение элегического и демонического начал, а также через комментирующую функцию оркестра, создающего эмоциональный подтекст и восполняющего «скрытые» сюжетные линии. Выводы свидетельствуют: опера представляет собой убедительное музыкальное прочтение пушкинского универсализма, а обращение к экзистенциальным оппозициям жизни и смерти обеспечивает ей созвучность современной художественной парадигме, расширяя представление о вкладе Кюи в оперную пушкиниану.

Ключевые слова: Ц.А. Кюи, А.С. Пушкин, музыкальная пушкиниана, опера, музыкальная поэтика, «Пир во время чумы»

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Семенцова Е.Д. Поэтика А.С. Пушкина в музыкальном прочтении Ц.А. Кюи (на примере оперы «Пир во время чумы») // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 38–48. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-38-48.

A. PUSHKIN'S POETICS IN C. CUI'S MUSICAL INTERPRETATION (ON THE EXAMPLE OF THE OPERA "A FEAST IN TIME OF PLAGUE")

E.D. Sementsova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article addresses the problem of the organic transfer of A. Pushkin's poetic principles into the operatic genre, focusing on a little-studied work by C. Cui – the one-act opera "A Feast in Time of Plague". The relevance of the study stems from the renewed interest in this composition in today's cultural landscape, as well as from the need for a systematic examination of the musical Pushkiniana created by the composers of the Mighty Handful, viewed through the prism of various strategies for approaching a literary original. The aim is to identify

the ways in which the key properties of Pushkin's text (universalism, contrast, concision, speech individualisation, and inherent musicality) are transformed into a system of musical expression. The methodology combines a comprehensive dramaturgical and intonational-thematic analysis with historical and cultural contextualisation, alongside a comparison of genre models in the vocal numbers. The results show that Cui achieves semantic density through the genre collision of elegiac and demonic elements, and through the orchestra's commenting role, which generates emotional subtext and fills in the "hidden" plot lines. The findings indicate that the opera constitutes a convincing musical reading of Pushkin's universalism, while its engagement with existential oppositions of life and death ensures its resonance with the contemporary artistic paradigm, thereby broadening our understanding of Cui's contribution to operatic Pushkiniana.

Keywords: C. Cui, A. Pushkin, musical Pushkiniana, opera, musical poetics, "A Feast in Time of Plague"

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Sementsova, E.D. (2026), "A. Pushkin's poetics in C. Cui's musical interpretation (on the example of the opera «A Feast in Time of Plague»)", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 38–48. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-38-48.

Творческое наследие А.С. Пушкина, интерпретированное в музыкальных образах, сформировало фундаментальный пласт отечественного искусства, так называемую «музыкальную пушкиниану». Внутри этого феномена центральное место занимает оперный жанр, обеспечивший сценическое воплощение широкому спектру первоисточников – сказок, поэм, романа в стихах, драматических произведений, многие из которых инициировали рождение новых жанровых разновидностей оперы (в частности, камерной оперы и народно-исторической музыкальной драмы) и новых приемов вокального письма (Цукер А., 2015, с. 15–16). Очевидно, что пушкинское слово в опере не сводится к простому озвучиванию: оно обретает сценическую динамику, становясь структурообразующим началом сценического времени, музыкальной формы и драматургического конфликта. Именно оперный жанр с особой силой выявляет неотъемлемые свойства пушкинских текстов, среди которых – в связи с самым глубоким обсуждением пушкинских опер Ц.А. Кюи – нам особенно важно назвать следующие.

Во-первых, это отмеченный многими авторами *энциклопедизм* и *протеизм*¹ русского классика. Ф.М. Достоевский видел в пушкинской «всемирной отзывчивости» не просто личное свойство гения («всечеловека», по мысли писателя), но

выражение самой сути русского национального характера. Сравнивая Пушкина с величайшими фигурами европейской литературы – У. Шекспиром, Сервантесом, Ф. Шиллером, – Достоевский находил у них все, кроме именно этой способности (1880, с. 17). Н.А. Бердяев называл универсализм Пушкина «наиболее изумительной чертой», определившей характер целого века (2008, с. 53). Универсальность пушкинского гения остается феноменом, не поддающимся исчерпывающему объяснению. При неповторимости художественного облика Пушкина его творчество вобрало основные темы, мотивы и жанровые формы европейской и мировой литературы, осуществляя их перенос на русскую почву. Но дело не только в широте охвата: он обладал редчайшей способностью проникаться духом чужих культур, чутко воспроизводя их национальный колорит.

Во-вторых, назовем *поэтику контрастов и оппозиций*, реализующуюся на всех уровнях (тематическом, стилистическом, композиционном). Ю.В. Шинкаренко, определяя контраст как один из стилиобразующих приемов Пушкина, связывает его с высочайшей экспрессивностью поэтического языка (2006, с. 3). В.В. Виноградов уточняет природу этого контраста: он чужд романтической метафорической пестроте, внешние эффекты приглушены, смысл прорастает из глубины (1934,

с. 204). Именно такое – сущностное, а не поверхностное – противостояние смыслов составляет каркас художественного мира поэта. Оно разворачивается в целый веер оппозиций: бытие – небытие, глобальная история – участь «маленького человека», страсть – смирение, честность – предательство, молодость – старость, темная душа – светлая природа. Смещение идиом различных стилей позволяет сочетать просторечие и вульгаризмы «низкого» штиля с архаизмами и славянизмами «высокого», визуальные, эмоциональные антитезы, наличие героев-антиподов, сопоставление разных пространств (замкнутых интерьеров и бесконечных просторов) – все призвано живописать гармонию мира в балансе оппозиций.

В-третьих, важно указать на *смысловую и драматургическую плотность* текста (стремительно развивающиеся события, многое остается «за рамками» действия), которые сопровождаются экономией средств (так называемый «лаконизм Пушкина») (Цукер А., 2022, с. 100). Исследователи фиксируют у Пушкина принципиальный прием «обрыва текста» и феномен «скрытого сюжета» (Заславский О., 2022, с. 227): повествование намеренно прервано, некоторые элементы не даны напрямую, но могут быть реконструированы, и при этом произведение остается сюжетно завершенным.

В-четвертых, говоря о предрасположенности пушкинской драматургии к оперному воплощению, сделаем акцент на *речевой индивидуализации персонажей*: Пушкин закладывает в диалоги и монологи своих героев лексическую и интонационную характерность, которая становится своеобразным «ключом» для музыкальной декламации. Композиторы, работавшие с пушкинскими текстами, неизменно отталкивались от индивидуальных интонационных черт, служивших для них верным ориентиром и одновременно

богатым источником для поисков музыкально-речевой выразительности, будь то лапидарно-величавая манера Годунова или нервная, сбивчивая речь Юродивого, пространные, философски нагруженные монологи Сальери или короткие, эмоционально импульсивные реплики Моцарта (Цукер А., 2015, с. 26–30).

В-пятых, не обойдем фактор *внутреннего симфонизма* пушкинской драматургии, который действует, наряду с другими принципами организации целого (условно: лейтмотивное развитие, полифония пластов, драматургия контрастов). Симфонизм пушкинских текстов проявляется в глубинной взаимосвязи явлений и процессов, в детерминированности индивидуального, личного общественным и историческим, в сквозном развитии конфликтных начал, воплощении диалектики жизненных процессов. Именно такая всеобщая взаимосвязь и взаимообусловленность пронизывает «маленькие трагедии» Пушкина, где через весь цикл проходят общие мотивы (пир, смерть, творчество), а внутри каждой пьесы разворачивается напряженное, процессуальное взаимодействие контрастных образно-смысловых сфер. Этот «потенциальный симфонизм» давал композиторам мощный импульс для построения целостной, динамичной музыкальной драматургии, в которой словесная ткань обретала второе, интонационное дыхание (Цукер А., 2015, с. 37–47).

Наконец, укажем на такое имманентное качество пушкинских текстов, как *музыкальность*. О родстве пушкинского слова и музыки говорили еще современники поэта (Иезуитова Р., 1967, с. 114). В 1856 г. А.Н. Серов назвал поэта «неисчерпаемым родником для русских музыкантов» (1856, с. 471), а П.И. Чайковский в 1877 г. отмечал, что в пушкинском стихе есть «что-то проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка» (1934, с. 26). В XX в. Б.В. Асафьев развил эту

мысль, указав, что музыкальность Пушкина – это не просто благозвучие, а динамика образа, интонационная логика и ритмическая структура, близкие к законам музыкальной формы (1949, с. 7). Вместе с жанровой гибкостью, смешением стилей языка и семантической прозрачностью все названные свойства образуют художественную систему, составляющие которой словно предназначены для оперного воплощения. Высокая степень мелодичности и ритмической завершенности пушкинских текстов подтверждается тем, что все шесть драматических произведений поэта («Борис Годунов», пьесы «Маленьких трагедий», «Русалка»), послуживших основой для опер, были адаптированы композиторами без привлечения профессиональных либреттистов и с максимальным сохранением поэтического текста в его первоизданной полноте.

Таким образом, Пушкин предстает как Мастер, чья поэтика, с одной стороны, содержит мощный потенциал для реализации многих своих продуктивных качеств, с другой – открывает широкие возможности для творческого переосмысления, формируя основу для установления глубинных связей между литературой и музыкальным театром. Все это превращает пушкинский текст в устойчивый фундамент музыкально-сценического целого.

Переходя к пушкиниане Кюи напомним, что с точки зрения принципов работы над оперным либретто в русской опере сформировались два подхода к текстам Пушкина. Один из них ярко представлен такими сочинениями, как «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского и др. – так называемые «либреттные» оперы (Тарнопольский В., 2019, с. 56). В них первоисточник подвергался значительным преобразованиям: корректировалась фабула, трансформировался сюжет, менялась образная структура. В то же время именно пушкинские творения стали источником «литератур-

ной»² оперы, где либретто представляет собой неизменный текст оригинала (с минимальным вмешательством) и «сохранением его языковой, семантической и эстетической структуры» (цит. по: (Тарнопольский В., 2019, с. 57)).

Цезарь Антонович Кюи, обращаясь к наследию Пушкина, применял различные стратегии его воплощения. Его три оперы на пушкинские тексты – «Кавказский пленник» (1858), «Пир во время чумы» (1900) и «Капитанская дочка» (1909) – занимают особое место среди четырнадцати сценических сочинений композитора. Эти произведения объединяет не только общий литературный первоисточник, но и ряд сквозных музыкально-драматургических принципов. При этом их либреттная основа демонстрирует спектр возможных отношений между композитором и литературным первоисточником, существующих в рамках русской оперной традиции конца XIX – начала XX в.³ Если «Пленник» писался на либретто В.А. Крылова, а «Пир» – практически на неизменный авторский текст, то для последней оперы Кюи создавал либретто самостоятельно.

Наиболее концентрированное и яркое выражение эти принципы получили в опере «Пир во время чумы», исследование которой позволяет выявить тесную связь композиторского метода Кюи с пушкинским текстом.

Историческая судьба оперы Кюи явила удивительный пример связи времен. В 1816 г. в Эдинбурге вышла драматическая поэма на английском языке шотландского автора Джона Вильсона «Город Чумы», посвященная лондонской чуме 1655 г. В 1830 г. в Болдино Пушкина настигает первая в истории России эпидемия холеры. Находясь в вынужденной изоляции, А.С. Пушкин знакомится с текстом, что побуждает его к созданию вольного перевода 13-й главы поэмы, ставшим самостоятельным и глубоко русским про-

изведением, чье название превратилось в крылатую фразу, философскую формулу. 6 ноября пьеса «Пир во время чумы» была закончена, в 1832 г. – опубликована.

В 1858 г. Ц.А. Кюи получил от своего друга и драматурга Виктора Александровича Крылова «милейший сюрприз» – либретто одноактной оперы по пьесе Пушкина. В силу различных причин композитор к написанию музыки не приступил, вернувшись к ней почти 40 лет спустя. Опера была окончена летом 1900 г., когда к Европе подбиралась эпидемия чумы, охватившая восточные страны в последние десятилетия XIX в.

Несмотря на повестку, буквально задевающую «нерв времени», композитор идет не за внешним сюжетом, а за внутренней философской проблемой – противостоянием человека небытию. Именно здесь унаследованный от Пушкина глубокий контраст, пронизывающий саму структуру произведения, достигает апогея, становясь не просто эффектным приемом, а подлинной формообразующей основой, организующей всю музыкальную ткань оперы. Основные антитезы пьесы – Жизнь и Смерть, вакхическое веселье и траурная обреченность, страстный вызов и смиренная молитва – обретают у Кюи конкретное музыкальное воплощение.

Композитор выстраивает оперу на непрерывном столкновении этих полярных состояний, где хору пирующих противопоставлены одинокие голоса мятущегося Председателя, скорбящей Мери и Священника, чье появление олицетворяет не столько грозную силу, сколько неумолимый голос нравственного закона и памяти, перед которым меркнут бравада и отчаяние. Благодаря этому рождается то самое «неразрывное трагическое единство», в котором гимн Чуме и песня Мери, ужас и упоение гибелью существуют только друг через друга, создавая сплетение противоречий, где смерть обретает голос,

а жизнь перед лицом небытия звучит с предельной остротой.

Следуя общему для своих опер принципу контрастного сопоставления, Кюи превращает две ключевые песни трагедии – скорбный плач Мери и гимн Чуме Вальсингама – в центральные номера, музыкальные символы полюсов человеческого духа. При этом композитор тонко воспроизводит заложенную Пушкиным речевую индивидуализацию: прерывистая, избегающая широких скачков мелодика Мери противостоит афористичной, ораторски приподнятой вокальной линии Вальсингама, что переводит лексическую характерность пушкинских героев непосредственно в музыкальный план.

Песня Мери становится воплощением смирения, светлой памяти и тихой печали. Композитор прибегает к удивительно гибкому жанровому решению, используя (как дань первоисточнику – пьесе Вильсона) отдельные «штрихи» шотландского фольклора: катренную строфику (четверостишия идут одно за другим без припевов в балладной традиции), *pizz.* струнных – связь с арфовой традицией, ладовую переменность с опорой на соль фригийский. Эти элементы задают балладный тон, однако почти сразу Кюи наполняет мелодию глубоко русской интонационной семантикой (пример 1). Здесь слышны интонации городского романса и протяжной песни-плача: достаточно указать на поступенные нисходящие мотивы в объеме терции и кварты, опевание устоев, характерную подголосочность и вариантность гармонизации.

Размеренный ритм отсылает к жанровому прообразу траурного шествия, однако в моменты воспоминаний о былом неожиданно пробивается мажор (*Es-dur*), создающий щемящий контраст между ушедшим светом и окружающим ужасом. Композитор использует гибкое тональное развитие, включающее элементы

хроматизации: в мелодике – обостренные вводнотоновые тяготения, отклонения в параллельный лад и тональности субдоминантовой сферы; в гармонии – эллиптические обороты, наложения разрешения доминантового аккорда в тонику на начало следующего построения. Кюи избегает механической повторности куплета: каждое проведение строфы варьируется, следуя за психологическим подтекстом воспоминания.

Полной противоположностью выступает гимн Вальсингама, воплощающий гордыню, вызов и «упоение в бою» перед лицом смерти. Торжественный жанр гимна обретает здесь демонические черты: энергичный, «тяжело-звонкий» маршевый ритм (пунктирные фигуры, акценты на слабых долях) и мощная вакхическая аккордика (полнозвучие медных духовых, резкие гармонические сдвиги) создают образ торжества смерти и одновременно – безумного противостояния ей.

Мажорная тональность (F-dur) здесь воспринимается не как свет, а как вызов року (пример 2).

Композитор выстраивает гимн на оstinатном маршевом ритме с характерной пунктирной фигурой, которая роднит этот номер с лейтмотивом рока из оркестрового вступления. Однако, если там, в проведении лейтмотива в c-moll, пунктирный ритм олицетворял неумолимую поступь смерти, то здесь, в мажоре, он приобретает оттенок бравады, отчаянной решимости. Мелодическая линия гимна соткана из квартовых и квинтовых возгласов, восходящих фанфарных оборотов, которые, с одной стороны, наделены героической семантикой, а с другой – благодаря резким хроматическим сдвигам и энгармоническим модуляциям (например, внезапное отклонение в Des-dur на словах «бессмертья, может быть, залог») создают ощущение зыбкости, надлома, скрытого трагизма.

Пример 1. Ц. Кюи. «Пир во время чумы», Песня Мери

8 Andantino $\text{♩} = 88$ *p semplice, ma espressivo*

Мери

Бы-ло вре-мя, про-цвѣ-та-ла Въ ми-рь на-ша сто-ро-на:

Andantino $\text{♩} = 88$ *p*

М.

— Въ вос-кре-се - ні - е бы-ва-ла Цер-ковь Бо-жі - я пол-на;

Пример 2. Ц. Кюи. «Пир во время чумы», Гимн Вальсингама

Allegretto $\text{♩} = 120$

Председатель f

Ког-да мо-гу - ча-я зи-ма,

Allegretto $\text{♩} = 120$

p

mf

П. Как доб-рый вождь, ве-деть са-ма На насъ кос-ма - ты-я дру-жи - ны

П. Сво-ихъ мо-ро-зовъ и снъ-говъ, На встръ - чу ей тре-щать ка-ми - ны,

ff

П. И ве-сель зим-ний жаръ_ пи-ровъ.

f

Важно отметить, что гимн – не спонтанная импровизация, а заранее сочиненный «номер», который Вальсингам исполняет по просьбе пирующих. Эта «сочиненность» (сам герой признается: «Я написал его прошедшей ночью...») роднит его с пушкинским Моцартом и одновременно указывает на глубоко личный, выстраданный характер высказывания. Гимн становится попыткой эстетического и нравственного самооправдания перед лицом катастрофы, попыткой, которая, как показывает дальнейшее развитие оперы, не приносит герою желанного успокоения. Столкновение на близком расстоянии этих двух жанровых сфер – элегического плача и демонического гимна-марша – в пространстве одноактной оперы и обнажает тот самый пушкинский структурный контраст.

Принцип камерно-психологического фокуса и лаконизма, последовательно реализуемый Кюи, в «Пире» выражается в отказе от монументальных массовых сцен и концентрированности действия. Композитор следует за поэтом в самом отборе материала: за рамками сценического действия остается история чумы, гибель близких, прошлое героев. Кюи не иллюстрирует эти события напрямую, но передает их психологическое последствие через гибкую систему речитативов и ариозных высказываний. То, что у Пушкина существует как «скрытый сюжет», реконструируемый читателем, у Кюи становится эмоциональным подтекстом музыкальной ткани.

Особую роль в раскрытии этого подтекста играет оркестр, выполняющий функцию чуткого комментатора. Именно оркестр «дорисовывает» то, что остается «за рамками» сцены: чувство надвигающейся пустоты, леденящий ужас, «скачка» смерти, приближающейся к пирующим. В оркестровых голосах угадывается и стук колес телеги, уносящей тела, – та звуковая деталь, которая не произносит-

ся вслух, но формирует трагический фон всего действия. Кюи вводит развернутый симфонический эпизод траурного марша (похоронное шествие), основанный на остиноматном чередовании аккордов I и VI ступеней (a-moll), с характерным для траурных маршей ритмом и мелодическими оборотами, отсылающими к традиции Л. ван Бетховена и Ф. Шопена. Этот марш, длящийся 42 такта, становится не просто иллюстрацией ремарки «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею», но важнейшей смысловой кульминацией, выражающей скорбь и сострадание – чувства, которых лишены сами пирующие (пример 3).

Кроме того, в оркестре периодически проводится лейтмотив рока (чумы) – пунктирная тема в унисон медных на фоне тремоло струнных, символизирующая неотвратимость гибели. Этот лейтмотив обрамляет оперу, звучит в моменты наивысшего напряжения (обморок Луизы, финал) и создает ощущение замкнутого круга, из которого нет выхода (Селицкий А., 2010, с. 178–179). Благодаря такому подходу внешне камерное, почти статичное действо обретает внутреннюю событийную насыщенность, что является убедительным музыкальным эквивалентом пушкинского принципа «экономии средств».

И в завершение. Быть может, Кюи не предложил столь ярко оригинального решения, как это удалось Мусоргскому (реализовавшему в «Борисе Годунове» уникальную модель социально-психологической драмы), Чайковскому (с его лирико-психологическим «Онегиным»), Римскому-Корсакову (в сказочно-фантастических операх «Сказка о Царе Салтане» и «Золотой Петушок»). Однако историческая роль Кюи очевидна: он не только первым открыл для оперного жанра прежде в него не вовлекавшихся «Кавказского пленника», «Пир во время чумы» и «Капитанскую дочку», но и приблизил, по сути, к максимально органичному

Пример 3. Ц. Кюи. «Пир во время чумы», Марш funebre

Tempo di marcia funebre $\text{♩} = 88$



воплощению пушкинской поэтики, универсального, емкого его языка. Способный к систематизации аналитический ум Кюи позволил ему выстроить в операх стройную драматургию, где каждый элемент музыкальной ткани семантически нагружен и подчинен единой концепции.

Анализ «Пира во время чумы» подтверждает, что ключевые свойства пушкинской поэтики – структурный контраст, драматургическая плотность и лаконизм, речевая индивидуализация, внутренний симфонизм и имманентная музыкальность – получили в этой опере последовательное и убедительное воплощение. Таким образом, именно «Пир», сфокусировавший в себе универсальные принципы пушкинского языка, дает возможность увидеть творческий метод Кюи как их наиболее органичное претворение в сфере музыкального театра.

К слову, история подтвердила, что пушкинский универсализм позволил Кюи создать музыку, пронизанную отзвуками вечных тем, находящих живой отклик у слушателя вне зависимости от времени и обстоятельств. Забытый почти на сотню лет в условиях недавней всемирной пандемии «Пир» симптоматично привлек внимание артистов и режиссеров. В 2020 г. опера Ц.А. Кюи, помимо «домашних» онлайн-постановок, предстала в жанре screenlife: свои версии предложили режиссер Дмитрий Отяковский, компания «Opera AID» и бразильская труппа «Опера в пандемию». Это позволило произведению зазвучать с новой остротой в XXI в., доказав, что подлинное искусство всегда современно, когда речь идет о жизни, смерти и достоинстве человека перед лицом испытаний.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин, отсылающий к древнегреческому богу Протею, обладающему даром пророчества и способностью менять облик, восходит к критике XIX в. (П.И. Шаликов, П.А. Вяземский, В.Г. Белинский, П.В. Анненков, Н.В. Гоголь). Подробнее об этом: (Кулагин А., 2015).

² Это понятие впервые было предложено в 1914 г. немецким музыковедом и композитором Э. Истелем в работе «Либретто» (Istel E., 1914).

³ Отметим, что Ц.А. Кюи сыграл ключевую роль в завершении оперы «Каменный гость» А.С. Даргомыжского, который, умирая, завещал ее окончание своим друзьям по «Могучей кучке». Кюи написал недостающие фрагменты музыки (включая конец одной из картин)

и подготовил полный клавиш оперы. При этом он, совместно с Н.А. Римским-Корсаковым (который занимался оркестровкой), стремился сохранить неизменный пушкинский текст и музыкальный стиль Даргомыжского. Благодаря этой работе опера была впервые поставлена в Мариинском театре в 1872 г., войдя в историю как уникальный образец речитативной мелодекламационной оперы. По мысли А.М. Цукера, «скорее всего без опыта Даргомыжского, его “Каменного гостя” “Пир” Кюи не мог появиться на свет. Слишком новым и необычным был пушкинский сюжет, требовавший от композитора, к нему обратившегося, большой новаторской смелости» (2015, с. 216).

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Пушкин в русской музыке // Советская музыка. 1949. Вып. 6. С. 7–13.

Бердяев Н. Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 320 с.

Виноградов В. О стиле Пушкина // Александр Пушкин. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 135–214.

Достоевский Ф.М. Дневник писателя. Год III. СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1880. 44 с.

Заславский О.Б. Поэтика Пушкина. Опыт структурного анализа. М.: Флинта, 2022. 564 с.

Иезуитова Р.В. Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л.: Наука, 1967. С. 113–139.

Кулагин А.В. Пушкинский протеизм как историко-литературная проблема // Кулагин А.В. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. ст. Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2015. С. 4–11.

Селицкий А.Я. «Между мольбы святой и тяжких вздыханий» (опера Ц. Кюи «Пир во время чумы») // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: Сб. ст. / ред.-сост. А.М. Цукер. М.: Композитор, 2010. С. 171–188.

Серов А.Н. Русалка, опера А.С. Даргомыжского // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 26. С. 469–476.

REFERENCES

Asaf'yev, B.V. (1949), "Pushkin in Russian Music", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 6, pp. 7–13. (in Russ.)

Berdyayev, N. (2008), *Russkaya ideya* [The Russian Idea], Azbuka-klassika, Saint Petersburg, 320 p. (in Russ.)

Chaykovskii, P.I. (1934), *Perepiska s N.F. fon Mekk. I: 1876–1878* [Correspondence with N.F. von Meck. I: 1876–1878], Academia, Moscow, Leningrad, 642 p. (in Russ.)

Dostoyevskii, F.M. (1880), *Dnevnik pisatelya. 1880. God III* [A Writer's Diary. 1880. Year III], Tipografiya brat'ev Panteleevykh, Saint Petersburg, 44 p. (in Russ.)

Istel, E. (1914), *Das Libretto* [The libretto], Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig, 240 S. (in Germ.)

Iyezuitova, R.V. (1967), "The Evolution of Pushkin's Image in 19th-Century Russian Poetry", *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: studies and materials], vol. 5, Nauka, Leningrad, pp. 113–139. (in Russ.)

Kulagin, A.V. (2015), "Pushkin's Proteism as a historical and literary problem", *Pushkin: Istochniki. Traditsii. Poetika* [Pushkin: Sources. Traditions. Poetics], Moskovskii gosudarstvennyi oblastnoi sotsial'no-gumanitarnyi institut, Kolomna, pp. 4–11. (in Russ.)

Selitskiy, A.Ya. (2010), "«Between Holy Prayer and Heavy Sighs» (C. Cui's Opera «A Feast in Time of Plague»)", *Kompozitory "vtorogo ryada"*

Тарнопольский В.В. Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // Опера в музыкальном театре: История и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.; ред.-сост. И.П. Сусидко. Рос. акад. музыки. Т. 2. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 55–63.

Цукер А.М. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. 2-е изд. М.: Композитор, 2015. 280 с.

Цукер А.М. Об «оперности» драматургии Пушкина // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 46. С. 97–107.

Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. I: 1876–1878. М.; Л.: Academia, 1934. 642 с.

Шинкаренко Ю.В. Прием контраста и система разноуровневых языковых средств его выражения в поэмах А.С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2006. 24 с.

Istel E. Das Libretto. Berlin-Leipzig: Schuster & Löffler, 1914. 240 S.

v istoriko-kul'turnom protsesse [“Second-rank” composers in the historical and cultural process], in Tsuker, A.M. (ed.), *Kompozitor*, Moscow, pp. 171–188. (in Russ.)

Serov, A.N. (1856), “*Rusalka*, an opera by A.S. Dargomyzhsky”, *Muzykal'nyi i teatral'nyi vestnik* [Musical and theatrical bulletin], no. 26, pp. 469–476. (in Russ.)

Shinkarenko, Yu.V. (2006), *Priyem kontrasta i sistema raznourovnevnykh yazykovykh sredstv yego vyrazheniya v poemakh A.S. Pushkina* [the device of contrast and the system of multilevel linguistic means of its expression in A.S. Pushkin's narrative poems], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 24 p. (in Russ.)

Tarnopol'skii, V.V. (2019), “What after Dahlhaus? From literary opera to new music theatre”, *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in musical theatre: history and modernity], in Susidko, I.P. (ed.), vol. 2, RAM imeni Gnesinykh, Moscow, pp. 55–63. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2015), *Dramaturgiya Pushkina v russkoi opernoi klassike* [Pushkin's dramaturgy in Russian opera classics], 2nd ed., *Kompozitor*, Moscow, 280 p. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2022), “On the «operatic nature» of Pushkin's dramaturgy”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 46, pp. 97–107. (in Russ.)

Vinogradov, V. (1934), “On Pushkin's style”, *Aleksandr Pushkin* [Alexander Pushkin], *Zhurnal'no-gazetnoye ob'yedineniye*, Moscow, pp. 135–214. (in Russ.)

Zaslavskii, O.B. (2022), *Poetika Pushkina. Opyt strukturnogo analiza* [Pushkin's poetics. An essay in structural analysis], Flinta, Moscow, 564 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Семенцова Евгения Денисовна, аспирант кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: jenrayarthur@mail.ru

Author Information

Evgeniya D. Sementsova, postgraduate of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: jenrayarthur@mail.ru

Поступила в редакцию 14.04.2026

После доработки 27.07.2026

Принята к публикации 07.08.2026

Received 14.04.2026

Revised 27.07.2026

Accepted for publication 07.08.2026