

**М. В. ХОЛОДОВА, Е. Д. СЕМЕНЦОВА**

*Сибирский государственный институт искусств  
имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск, Россия  
ORCID: 0000-0003-1411-1986  
ORCID: 0000-0003-4473-3145*

**«“Пиром” я доволен, “Пир” – вышел!»: к 120-летию премьеры оперы Ц.А. Кюи**

В 1901 году, 11 ноября на сцене московского Нового театра с успехом прошла премьера оперы «Пир во время чумы» Ц.А. Кюи. Это произведение (как и многие другие опусы композитора) еще не получило всестороннее освещение в научной литературе, ряд аспектов требует тщательного изучения. В центре внимания статьи – реконструкция на основе разных источников и биографических фактов истории рождения «Пира во время чумы»: от замысла до воплощения творческой идеи, воссоздание историографии первых постановок оперы в музыкально-театральной практике начала XX века. В ходе исследования показано, что сочинение представляет собой яркую страницу в музыкальном наследии композитора, где наряду с новаторскими исканиями переплелись личностные переживания Ц.А. Кюи. Находившись более полувека в забвении, «Пир» в последние десятилетия возрождается на российских и зарубежных сценах, доказывая непреходящую актуальность «протеистических» идей пушкинского творения, талантливо воплощенных композитором в художественной концепции оперы. Результаты работы позволяют уточнить роль и место «Пира» в музыкальном театре Ц.А. Кюи, нуждающегося сегодня в объективной переоценке и углубленном изучении.

Ключевые слова: Ц.А. Кюи, А.С. Пушкин, трагедия «Пир во время чумы», русская камерная опера, оперный театр Ц.А. Кюи.

*Для цитирования / For citation:* Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «“Пиром” я доволен, “Пир” – вышел!»: к 120-летию премьеры оперы Ц.А. Кюи // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 39–48 DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.039-048

MARIA V. KHOLODOVA, EVGENIA D. SEMENTSOVA

*Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia*

ORCID: 0000-0003-1411-1986

ORCID: 0000-0003-4473-3145

**“Feast I am Pleased, Feast – Turned Out!”:  
to the 120th Anniversary of the Premiere  
of the Opera by C.A. Cui**

In 1901, on November 11, the premiere of the opera “A Feast in Time of the Plague” by C.A. Cui took place on the stage of the Moscow New Theater, which opened the “door” to the music stage with the final play from Alexander Pushkin’s Boldin cycle. This work (as many other opuses of the composer) has not yet received comprehensive coverage in the scientific literature, a number of aspects require careful study. The article focuses on the reconstruction based on various sources and biographical facts of the history of the birth of “The Feast”: from the concept to the embodiment of the creative idea, the reconstruction of the historiography of the first performances of the opera in the musical and theatrical practice of the early XX century.

The research shows that the composition is a bright page in the composer’s heritage, where, along with innovative searches, Cui’s personal experiences were melted. Having been in oblivion for more than half a century, “The Feast” has been reviving in recent decades on the Russian and foreign stages, proving the enduring relevance of the ideas of Pushkin’s creation, talentedly embodied by the composer in the artistic concept of the opera. The results of the work make it possible to clarify the role and place of “The Feast” in Cui’s musical theater, which today needs an objective reassessment and in-depth study.

**Keywords:** C.A. Cui, A.S. Pushkin, tragedy “Feast during the plague”, Russian chamber opera, C.A. Cui opera’s theater.

В ноябре 2021 года исполняется 120 лет со дня премьеры оперы Цезаря Антоновича Кюи «Пир во время чумы», ставшей первым музыкальным воплощением одноимённой пьесы Александра Сергеевича Пушкина из цикла «Маленькие трагедии»<sup>1</sup>. К сожалению, приходится констатировать тот факт, что до настоящего времени многие страницы творчества композитора, «одна из русских слав и один из крупнейших наших талантов» (В.В. Стасов) незаслуженно находятся на периферии профессионального внимания музыковедов. Целый ряд произведений Кюи ждёт своего исследователя. Это касается и оперы «Пир во время

чумы», которая ещё не получила всестороннее освещение в научной литературе за исключением очерков А.М. Цукера и А.Я. Селицкого, посвящённых аспектам музыкальной драматургии оперы [10; 13]<sup>2</sup>. Вместе с тем, сочинение Кюи – яркая, самобытная страница не только в театральном наследии композитора, но и в многоликой оперной «пушкиниане», раскрывающей грани эстетико-философских идей гениального русского писателя. В данной работе предпринята попытка ввести в научный обиход новые материалы и впервые реконструировать путь от замысла до реализации творческой идеи Кюи, дерзнувшем представить на музы-

кальной сцене «Пир во время чумы», а также воссоздать историографию первых постановок оперы в музыкально-театральной практике начала XX века.

Как известно, «Маленькие трагедии» (1830) занимают особое место в литературном наследии Пушкина. Учёные обобщают идею Болдинского цикла мифологемой «человек и судьба» (В.Г. Белинский, Г.П. Макогоненко и др.). А.Б. Криницын справедливо заключает, что основа цикла – «полемическое сопоставление жизненных установок двух антагонистов перед лицом смерти» [4, с. 66]. Кульминацией этой полемики является финальная пьеса «Пир во время чумы». Она стала своего рода «эстетическим манифестом» писателя (выражение Е.З. Тарланова), где танатологические<sup>3</sup> мотивы (пронизывающие все «маленькие трагедии») зазвучали наиболее явственно и зловеще, выражая отношение творца к вечной теме противостояния жизни и смерти.

Идея создания оперы «Пир во время чумы» вынашивалась Кюи более 40 лет. Анализируя причины его обращения к пушкинскому сюжету, обнаруживаем любопытный факт, бывший долгое время вне поля зрения учёных. А именно: мысль о создании «Пира» изначально принадлежит не Кюи<sup>4</sup>, а его товарищу и соратнику – В.А. Крылову<sup>5</sup>. В письме композитора к М.А. Балакиреву от 23 июня 1858 года находим тому подтверждение: «На днях Крылов сделал мне милейший сюрприз: поднес мне совершенно готовый “Пир во время чумы” – как драматическую сцену в I действии. Весьма музыкально, истинно хорошо и эффектно. Каково мое счастье: не покончил с одной оперой, а уже второе либретто готово в десять раз высшего достоинства!» [5, с. 48]<sup>6</sup>. Композитор не оставил комментариев относительно того, почему он не начал писать «Пир», дав столь восторженную характе-

ристику либретто. Обратимся к биографии музыканта для выявления возможных причин «отодвигания» сюжета.

В 1857 году Кюи знакомится в доме Даргомыжского со своей будущей женой – Мальвиной Рафаиловной Бамберг, которая брала у Александра Сергеевича уроки пения [7, с. 42]. Его пылкую влюбленность многие друзья-кучкисты не воспринимали всерьёз. Так, В.В. Стасов иронично общал Балакиреву, что «от Кюи я ничего другого не добился, кроме того, что в один месяц он написал 14 писем, из которых 7 – к Матильде<sup>7</sup> <...> Олюбовь! О Матильда!» [7, с. 42–43]. Несмотря на колкости товарищей, Кюи оказался настроен серьёзно, и уже 19 октября 1858 года молодые люди обвенчались. На наш взгляд, симптоматично, что счастливая пора влюблённости, построения планов на будущее – и глубоко трагические коллизии пушкинского творения, в центре которого осмысление темы жизни и смерти, оказались *несовместимы* в творческом сознании Кюи. А ведь если бы замысел осуществился в ближайшие годы после предложения Крыловым либретто, это могло бы принести композитору славу первооткрывателя Болдинского цикла на музыкальной сцене и, возможно, нового типа камерной оперы, опередив при этом Даргомыжского<sup>8</sup>.

Однако тот факт, что первенство в омузыкаливании «маленьких трагедий» Кюи «уступил» своему старшему товарищу и учителю имеет более глубокие обоснования, нежели чем обстоятельства личной жизни. Согласимся с А.М. Цукером, который отмечает следующее: «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» [13, с. 216]. В продолжение мысли исследо-

вателя подчеркнём, что у Кюи не просто не было «новаторской смелости». В отличие от Даргомыжского, имевшего, по словам самого Цезаря Антоновича, *«громкую подготовку для сознательного создания современной оперы-драмы»* [5, с. 147], Кюи, недавно вступивший на композиторское поприще, просто не обладал подобным профессиональным багажом. В то же время, среди других, весомых причин «непоявления» «Пира» имеют место идейно-эстетические установки кучкистов 1860 – начала 1870-х годов на «полнометражную» оперу. Потому-то следующим сочинением Кюи для музыкального театра стал «Вильям Ратклиф» (1868) – оперный «первенец» «Могучей кучки» (выражение Е. Гордеевой), где он «осуществил все требования, которые предъявлялись к оперному жанру в “балакиревском кружке”» [2, с. 85]: «“Ратклиф” не только Ваш, но и наш. Он выползал из Вашего художнического чрева на наших глазах <...> и ни разу не изменил нашим ожиданиям» (М.П. Мусоргский [7, с. 56]).

Вероятно, желание вплотную «подойти к Пушкину» у композитора усилилось в период завершения (совместно с Римским-Корсаковым) «Каменного гостя» (1870), которого он считал *«верхом совершенства»* [5, с. 205]. Но «Пир» из-под пера Кюи вновь не вышел. Лишь в начале XX века композитор окончательно возвращается к сюжету «маленькой трагедии»<sup>9</sup>, закончив оперу в летние месяцы 1900 года, о чём сообщает в письме от 9 августа М.М. Ипполитову-Иванову [5, с. 208]. За несколько лет до начала работы над «Пиром» появились Гимн Вальсингама (1892, опубликован в нотных приложениях к журналу «Артист») и песня Мери (1895)<sup>10</sup>, свидетельствующие о внутренних побуждениях Кюи осмыслить пушкинский текст, создать его музыкальное прочтение, что вскоре и осу-

ществилось. К тому времени композитор – уже признанный мастер, автор шести опер, которые обрели сценическую жизнь в России и за рубежом. Теперь «Пир» попал на «подготовленную почву», где Кюи органично встраивается в пространство смелых творческих исканий Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, связанных с камернизацией жанра, созданием нового типа «литературной» оперы.

Среди внехудожественных факторов, ставших, возможно, дополнительным стимулом для возвращения композитора к сюжету «Пира», назовём реальную эпидемию чумы, охватившую восточные страны (Китай, Япония, Индия и др.) в последние десятилетия XIX века и подобравшуюся к 1900-му году к Европе, о чём оповещали все газеты того времени [11, с. 9–27, 349–350]. Однако ключевой факт, объясняющий, на наш взгляд, актуализацию пушкинской трагедии в творческом сознании Кюи, вновь кроется в его биографии. В 1899 году в семье случилось большое несчастье – внезапно скончалась жена Мальвина, что стало для Кюи большим ударом: «Невозможность вернуть дорогое прошлое <...> свое бессилие перед неумолимым ликом смерти что-либо изменить или исправить – эти мысли мелькали в его сознании во время похоронного обряда» [7, с. 155]. Как не вспомнить душевную боль Председателя, главного героя пушкинского «Пира», который, потеряв любимую, охвачен *«отчаянием, воспоминаньем страшным <...> И ужасом той мертвой пустоты, которую в моем дому встречаю...»* [9, с. 7].

Из писем композитора можно узнать, что он счёл новый опус удачным, скромно отдавая «львиную» долю успеха литературному первоисточнику. *«„Пиром” я доволен, “Пир” – “вышел”, но нет ли в этом заслуги Пушкина в значительной*



степени?..» [5, с. 234]. Первое исполнение оперы состоялось 4 декабря 1900 года в доме Кюи. По воспоминаниям Г.Н. Тимофеева, присутствовавшего на этой аван-премьере, вокальные партии оперы пел сам Цезарь Антонович, на фортепиано аккомпанировала его дочь Лидия: «Музыка “Пира во время чумы”, – отмечал критик, – производит большое впечатление и, кроме того, чрезвычайно цельное: она написана на чудный текст Пушкина без всяких изменений» [7, с. 162–163].

Положительное решение о постановке оперы в Москве сообщила Кюи М.С. Керзина<sup>11</sup> (находясь в столице, она всегда слала ему свежие новости), о чём композитор упоминает в письме от 23 февраля 1901 года: «Очень вы меня порадовали сообщением насчет “Пира” и “Сына”<sup>12</sup>. Я об этом ничего не знал. Лишь бы это осуществилось: ведь на обещание и предположения дирекции слепо полагаться не следует» [5, с. 226]. Боязнь срыва постановки усугублялась небезосновательной тревогой композитора о том, что в один вечер планировалось представить публике две его оперы, слишком разные по жанру и музыкальному языку – искрометная «китайская» комедия в духе оперетт Ж. Оффенбаха и трагедия, затрагивающая краугольные вопросы человеческого бытия. «Начинаю опасаться, – сетует Кюи, – что контраст между “Пиром” и “Сыном” будет резкий: что тот, на кого “Пир” произведёт сильное впечатление, отвернется с презрением от “Сына”, а тот, кому “Сын” придется по душе, будет на “Пире” скучать» [5, с. 228].

Композитор, трепетно относясь к новой опере, старался знакомить с её страницами всех своих петербургских гостей «по случаю». Так, в книге Р. Ньюмарч<sup>13</sup> (не изданной на русском языке) находим любопытные сведения, содержащие одну из первых критических оценок сочинения:

*«Когда я была в России весной 1901 года, Кюи сыграл мне “драматические сцены” или одноактную оперу под названием “Пир во время чумы”. <...> Это небольшое произведение более точно построено по образцу “Каменного гостя” Даргомыжского, чем любая другая из его опер» [15, с. 277].*

В письме от 10 мая 1910 года Кюи сообщает Керзиной о том, что на днях у него был «директор театров кн. Волконский. Я ему, по его же желанию, показывал “Пир”. Прослушав его, он очень сдержанно выразился, что это интересно. Очень возможно, для того, чтобы не взять на себя обязательство его поставить...» [курсив автора. – 5, с. 239–240.]. Несмотря на столичные «закулисные» интриги, «Пир» всё же взялись репетировать. О творческом процессе Кюи, находившемся в Петербурге, известий из Москвы не приходило совсем. Лишь дирижер У.С. Авранек, готовивший спектакль, написал композитору в октябре: «... опера идёт 11-го» [5, с. 254].

Официальная премьера «Пира во время чумы» в постановке В.С. Тютюнника<sup>14</sup> состоялась 11 ноября 1901 года в сборном спектакле Большого театра на сцене Нового театра (см. фото № 1). Вместе с «Пиром» Кюи шли, как и планировалось, его же «Сын мандарина», а также «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова. Состав солистов «Пира» был подобран прекрасный<sup>15</sup>: Иван Гончаров (Председатель), Василий Севастьянов (Молодой человек), Серафима Сеницына (Мери), Мария Дейша-Сионицкая (Луиза). Партию Священника, к великому удовольствию Кюи, давно преклонявшегося перед «крупным талантом певца и актера», исполнил Фёдор Шаляпин [3, с. 354], который в тот вечер блистал в двух образах пушкинских «маленьких трагедий» (имеется в виду партия Сальери).



Фото № 1. Участники сборного спектакля, 1901 год

Счастлиное сочетание талантливых артистов с романтическим пафосом музыки Кюи обеспечили «Пир» определенный успех. Историк русской оперы В.Е. Чешин, вероятно, живой свидетель премьерного спектакля, сообщает, что «*композитору была сделана орация*» [14, с. 241]<sup>16</sup>. Спустя год, 7 ноября 1902 года, «Пир» был показан на сцене Императорского Большого театра, и вновь шёл в один вечер с «Моцартом и Сальери» Римского-Корсакова [14, с. 241]. В «Московских ведомостях» отмечалось, что «публика, узнав о присутствии композитора в театре, стала звать господина Кюи. Композитор обменялся приветствиями, и единодушные призывы превратились в бурную, бесконечную орацию» [6, с. 7]. 26 ноября спектакль повторили с тем же успехом, однако впоследствии «Пир» в репертуаре театра не закрепился. Свои переживания об этом Кюи изливает «милому сердцу другу» Керзиной: «*Из всех наших композиторов я самый непопулярный. В самом деле, в Москве на императорской [сцене] дали в свое время “Анджело”, “Пир”, “Сына” и бросили. <...> А ведь*

*осознаю, что мое дарование, хотя и другого рода, никак не слабее Направника, а быть может, и Корсакова*» [5, с. 372].

В «Северной столице» премьера «Пира» прошла лишь в 1915 году, 14 декабря. Постановку осуществил не так давно открытый Петроградский театр музыкальной драмы, где режиссёр И.М. Лапицкий объединил оперы Кюи и Даргомыжского в так называемый «Пушкинский спектакль» (дирижер М.А. Бихтер). На премьере собрался весь «музыкальный мир», в том числе и 80-летний Кюи. В отзывах отмечалось, что «Пир» имел меньший успех, нежели чем «Каменный гость». Вероятно, мнение было сформировано тем обстоятельством, что центральное внимание в постановке Лапицкий уделил опере Даргомыжского – именно к ней оказались устремлены новаторски-«самовластные» режиссерские решения, шедшие от переосмысления пушкинской драматургии [1, с. 101–102]. Скорее всего, «Пир» был взят к постановке из уважения прогрессивной молодежи к престарелому композитору, который, согласно завещанию «великого учителя правды



в музыке», дописывал «Каменного гостя» и был живым свидетелем его исторической премьеры в 1872 году. Хотя насколько актуален был пушкинский сюжет в свете происходящих в то время общественно-политических событий в мире! Так или иначе, после двух повторов в Петрограде 17 и 21 декабря 1915 года, опера Кюи надолго исчезла с театрального «горизонта».

Находившись 84 года в полном забвении, «Пир» в последние три десятилетия возрождается на российских и зарубежных музыкальных сценах<sup>17</sup>, побуждая исследовательский интерес для дальнейших поисков ответов на множество не-

решённых вопросов. Но главное в том, что будучи забытой почти на век, «Пир», появившись в оперном «пантеоне» Кюи как сочинение глубоко личностного характера, завершающее в русской опере «путь музыкального романтизма XIX века» [13, с. 237], находит сегодня своего режиссёра – и своего зрителя, заново открывающих философскую глубину пушкинского творения<sup>18</sup> в содружестве с талантливой музыкой яркого представителя «Новой русской школы», чье театральное наследие должно подвергнуться объективному пересмотру и комплексному изучению.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> На тот момент публике уже были представлены другие «маленькие трагедии»: «Каменный гость» А.С. Даргомыжского в 1872 году и «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова – в 1898. Музыкальное воплощение Болдинского цикла завершилось в 1906 году премьерой оперы С.В. Рахманинова «Скупой рыцарь».

<sup>2</sup> Из зарубежных работ, посвящённых оперному театру Ц.А. Кюи, назовём единственное исследование американского ученого Л. Неффа [Lyle K. Neff. *Story, Style and Structure in the Operas of César Cui*, 2002], где «Пиру» уделён небольшой раздел диссертации, содержащий ряд беглых критических замечаний относительно музыкального языка сочинения в контексте оперного творчества композитора в целом.

<sup>3</sup> Танатология (от греч. *θάνατος* – смерть) – учение о смерти в различных научных сферах.

<sup>4</sup> Впервые на это обратил внимание А.М. Цукер [13, с. 216], оставив факт без объяснений.

<sup>5</sup> Крылов Виктор Александрович – русский драматург, литературный критик. Младший товарищ и сокурсник Кюи по Петербургскому инженерному училищу. Автор

либретто таких его опер, как «Замок Нейгаузен», «Кавказский пленник», «Сын мандарина», «Вильям Ратклиф».

<sup>6</sup> Ко времени преподнесения «милейшего сюрприза», 23-летний Кюи в содружестве с Крыловым только что завершил свою первую оперу «Кавказский пленник» по поэме Пушкина.

<sup>7</sup> Стасов с юмором называл невесту Кюи не Мальвиной, а Матильдой – именем героини из популярной в то время оперы «Вильгельм Телль» Дж. Россини [7, с. 42–43].

<sup>8</sup> Как известно, Даргомыжский начал работу над оперой по пьесе Пушкина «Дон Гуан» в 1866 году.

<sup>9</sup> Отметим немаловажный факт, что с 1886 года «Пир во время чумы» Пушкина был под запретом цензуры, который сняли только в юбилейный 1899, после чего в Петербурге уже в апреле прошла серия спектаклей.

<sup>10</sup> Они были представлены публике 3 апреля 1899 года в Мариинском театре в качестве музыкальных вставных номеров, прозвучавших в процессе чтения трагедии Пушкина в рамках юбилейных мероприятий в честь поэта. Исполнители – Н.А. Фриде, И.В. Тартаков [14, с. 241].

<sup>11</sup> Керзина Мария Семёновна – талантливая пианистка, организатор в 1896 году «Кружка любителей русской музыки». Именно она в последние годы жизни Кюи горячо поддерживала своего «любимого композитора», включала его музыку в концерты кружка [7, с. 150–151].

<sup>12</sup> Имеется в виду комическая опера Кюи «Сын мандарина» (1859).

<sup>13</sup> Ньюмарч Роза – британский музыковед, работала над изучением русской музыкальной культуры, стремясь «найти новую, более подлинно “русскую” музыку, в произведениях композиторов национального направления, особенно “Кучки”» [8, с. 125].

<sup>14</sup> «Пир» стал дебютным спектаклем Василия Саввича Тютюнника, солиста Большого театра, выступившего здесь в качестве режиссера-постановщика.

<sup>15</sup> В марте 1901 года в гостях у Кюи был главный режиссер Большого театра А.И. Барцал, с которым «они вместе распределяли роли в “Сыне” и “Пире”» [5, с. 228]. Композитор не мог упустить такой «карт-бланш», а потому в постановке были задействованы ведущие артисты Большого.

<sup>16</sup> Исходя из «Хронографа» Ю. Котлярова о выступлениях Ф.И. Шаляпина, можно заключить, что «Пир» в Новом театре прошел в 1901 году трижды: 11, 18 и 25 ноября [3, с. 354].

<sup>17</sup> Возвращение оперы Кюи на сцену состоялось в 1999 году в рамках проекта «Оперная Пушкиниана» Пермского академического театра оперы и балета им. П.И. Чайковского (режиссер Г.Г. Исаакян). За рубежом «Пир» был впервые поставлен 14 октября 2009 года в Малом оперном театре Нью-Йорка. Оригинальную трактовку оперы предложил в 2018 году Башкирский театр оперы и балета, где режиссёр Р. Галеев «скрестил» оперу Кюи и «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова в едином сюжетно-сценическом пространстве. В условиях всемирной пандемии «Пир» Кюи симптоматично привлек внимание артистов и режиссеров. В 2020 году опера, помимо «домашних» онлайн-постановок, предстала в жанре screenlife: свои версии «Пира» предложили режиссёр Дм. Отяковский, компания «Opera AID» и бразильская труппа “Opera na pandemia” («Опера в пандемию»).

<sup>18</sup> Пушкинский сюжет, которому Кюи «открыл дверь» на музыкальную сцену, стал объектом внимания в XX–XXI вв. широкого круга отечественных композиторов. Представленный преимущественно камерной оперой, «Пир» находит воплощение и в рамках несценических жанров – симфонии, камерно-вокальных опусах (см. об этом: [12]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Биккулова Д.Р. Театр музыкальной драмы И.М. Лапицкого (1912–1919, Санкт-Петербург – Петроград): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2019. 193 с.
2. Гордеева Е.М. Композиторы «Могучей кучки». М.: Музыка, 1985. 449 с.
3. Котляров Ю.Ф. Хронограф жизни и творчества Ф.И. Шаляпина // Статьи и высказывания о Ф.И. Шаляпине. Т. 3. М.: Искусство, 1979. 392 с.
4. Криницын А.Б. О принципе построения системы персонажей «Маленьких трагедий» Пушкина // Пушкин и русская драматургия. М.: Диалог-МГУ, 2000. С. 66–80.
5. Кюи Ц.А. Избранные письма. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
6. Московские ведомости. 1902. 9 ноября. № 309.
7. Назаров А.Ф. Цезарь Анатольевич Кюи. М.: Музыка, 1989. 224 с.
8. Нилова В.И. Роза Ньюмарч – британский пропагандист музыки Сибелиуса // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 124–131.
9. Пушкин А.С. Пир во время чумы. СПб.: Лань, 2013. 8 с.



10. 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.
11. Супотницкий М.В., Супотницкая Н.С. Очерки истории чумы: в 2-х кн. Кн. 2. М.: Вузовская книга, 2006. 696 с.
12. Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «Пир во время чумы» А.С. Пушкина в отечественной музыке XX–XXI веков // Вестник музыкальной науки. Т. 8. № 1. 2020. С. 61–67.
13. Цукер А.М. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. 2-е изд. М.: Композитор, 2015. 280 с.
14. Чешихин В.Е. История русской оперы (с 1674 по 1903). СПб.: Изд-во П. Юргенсона, 1905. 640 с.
15. Newmarch R. The Russian Opera. London: Herbert Jenkins limited arundel place haymarket, 1914. 403 p.

*Об авторе:*

**Холодова Мария Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, г. Красноярск, Россия). **ORCID: 0000-0003-1411-1986**  
holodova-maria@mail.ru

**Семенцова Евгения Денисовна**, студентка 3 курса кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, (660049, г. Красноярск, Россия). **ORCID: 0000-0003-4473-3145**, jenrayarthur@mail.ru

## REFERENCES

1. Bikkulova D.R. *Teatr muzykal'noy dramy I.M. Lapitskogo (1912–1919, Sankt-Peterburg – Petrograd)* [Theater of Musical Drama by I.M. Lapitsky (1912–1919, St. Petersburg – Petrograd)]: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]: 17.00.01. Moscow, 2019. 193 p.
2. Gordeeva E.M. *Kompozitory «Moguchey kuchki»* [Composers of the Mighty Handful]. Moscow: Muzyka, 1985. 449 p.
3. Kotlyarov Yu.F. *Khronograf zhizni i tvorchestva F.I. Shalyapina* [Chronograph of the Life and Work of F.I. Shalyapin]. *Stat'i i vyskazyvaniya o F.I. Shalyapine. T. 3.* [Articles and Statements about F.I. Shalyapin. Book 3]. Moscow: Iskustvo, 1979. 392 p.
4. Krinitsyn A.B. O printsipe postroeniya sistemy personazhey «Malen'kikh tragediy» Pushkina [About the Principle of Constructing a System of Characters in Pushkin's "The Little Tragedies"]. *Pushkin i russkaya dramaturgiya* [Pushkin and Russian Drama]. Moscow: Dialog-MGU, 2000, pp. 66–80.
5. Kyui Ts.A. *Izbrannye pis'ma* [The Selected letters]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.
6. Moskovskie vedomosti [Moscow News]. 1902. November 9. № 309.
7. Nazarov A.F. Tsezar' Anatol'evich Kyui [César A. Cui]. Moscow: Muzyka, 1989. 224 p.
8. Nilova V.I. Roza N'yumarch – britanskiy propagandist muzyki Sibeliusa [Rosa Newmarch – a British Promoter of Sibelius' Music]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 4, pp. 124–131.
9. Pushkin A.S. *Pir vo vremya chumy* [The Feast in Time of Plague]. St. Petersburg: Lan', 2013. 8 p.

10. Selitskiy A.Ya. «Mezhdu mol'by svyatoy i tyazhkikh vozdykhaniy» (opera Ts. Kyui «Pir vo vremya chumy») [“Between the Prayers of a Saint and Heavy Sighs” (Opera by C. Cui “A Feast during the Plague”)]. *Kompozitory «vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom protsesse: sbornik statey* [Second-Tier Composers in the Historical and Cultural Process: Digest of Articles]. Editor-compiler by A.M. Zucker. Moscow: Kompozitor, 2010, pp. 171–188.
11. Supotnitskiy M.V., Supotnitskaya N.S. *Ocherki istorii chumy: v 2-kh knigakh. Kniga 2* [Essays on the History of the Plague: in 2 Books. Book 2]. Moscow: Vuzovskaya kniga, 2006. 696 p.
12. Kholodova M.V., Sementsova E.D. «Pir vo vremya chumy» A.S. Pushkina v otechestvennoy muzyke XX–XXI vekov [“The Feast in Time of Plague” by A.S. Pushkin in Russian Music of the XX–XXI Centuries]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Musical Science Bulletin]. V. 8. No. 1. 2020, pp. 61–67.
13. Tsuker A.M. *Dramaturgiya Pushkina v russkoy opernoy klassike* [Dramaturgy of Pushkin in Russian Opera Classics]. 2nd edition. Moscow: Kompozitor, 2015. 280 p.
14. Cheshikhin V.E. *Istoriya russkoy opery (s 1674 po 1903)* [History of Russian Opera (from 1674 to 1903)]. St. Petersburg: Izd-vo P. Yurgensona, 1905. 640 p.
15. Newmarch R. *The Russian Opera*. London: Herbert Jenkins limited arundel place haymarket, 1914. 403 p.

*About the author:*

**Maria V. Kholodova**, Ph.D. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Music History, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia). **ORCID: 0000-0003-1411-1986**, holodova-maria@mail.ru

**Evgenia D. Sementsova**, student of the 3rd year of the Department of music history, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia). **ORCID: 0000-0003-4473-3145**, jenrayarthur@mail.ru

