



**М.В. ХОЛОДОВА, Е.Д. СЕМЕНЦОВА**

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

**Опера «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи и роман А.С. Пушкина  
(опыт сравнительного анализа либретто  
и литературного первоисточника)**

Данная статья входит в круг исследований, посвящённых проблеме художественной интерпретации литературного первоисточника в музыкально-сценическом произведении. Изучение текста либретто даёт уникальную возможность проникнуть в творческую лабораторию композитора, полнее осмыслить его концепцию. Опера «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи, созданная в 1909 году, представляет собой самобытное явление в отечественном музыкальном театре начала XX в. Однако до настоящего времени сочинение выдающегося представителя Новой русской школы (как и его оперное наследие в целом) ещё не получило развёрнутого осмысления в музыкознании. В работе впервые представлен сравнительный анализ либретто «Капитанской дочки» и её литературного первоисточника. Рассмотрены основные приёмы работы композитора с текстом романа, к которым относятся лексическая и синтаксическая трансформация, купирование, миграция, сочинение. Выявлено достаточно бережное отношение Ц.А. Кюи к первоисточнику, воплощающееся в сохранении драматургических линий и коллизий, несмотря на многочисленные вмешательства в оригинал, включающие сокращение, дополнение, смещение смысловых акцентов. Как показало исследование, композитором в результате была создана оригинальная художественная интерпретация, ставшая первым опытом воплощения романа А.С. Пушкина на музыкальной сцене.

Ключевые слова: опера «Капитанская дочка», Ц.А. Кюи, А.С. Пушкин, либретто, драматургия.

*Для цитирования / For citation:* Холодова М.В., Семенцова Е.Д. Опера «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи и роман А.С. Пушкина (опыт сравнительного анализа либретто и литературного первоисточника) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 116–125. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.2.116-125. EDN: ХНТОЕС

MARIA V. KHOLODOVA, EVGENIA D. SEMENSOVA

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

*ORCID: 0000-0003-1411-1986*

*ORCID: 0000-0003-4473-3145*

## **The Opera “The Captain’s Daughter” by C.A. Cui and the Novel by A.S. Pushkin (Experience of the Libretto and Literary Source Comparative Analysis)**

This article is part of a range of topical studies that are devoted to various issues of artistic interpretation of the literary source in a musical and scene piece. Multifold exploration of the libretto text gives a unique opportunity to penetrate into the composer’s creative laboratory, to comprehend his concept. The opera “The Captain’s Daughter” by C.A. Cui, composed in 1909 is an original phenomenon in the domestic theater of the early XX century. However, up to date, the composition of an outstanding representative of the New Russian School (as well as his musical and theatrical heritage as a whole) has not received a detailed understanding in musicology yet. The paper first presents a comparative analysis of the libretto of the opera “The Captain’s Daughter” and its literary source. The article considers main techniques of the composer’s work with the text of the Pushkin novel, which include lexical and syntactic transformation, stopping, migration, composing. A rather careful attitude of C.A. Cui to the primary source was revealed that is embodied in preserving the main dramaturgical lines and collisions, despite numerous interventions in the literary original, including reduction, addition, displacement of semantic accents.

As the study showed, as a result, the composer created an original artistic interpretation that became the first experience of embodying the historical novel by A.S. Pushkin on the musical stage.

Keywords: the opera “The Captain’s Daughter”, C.A. Cui, A.S. Pushkin, libretto, dramaturgy.

Личность и творчество маститого представителя Новой русской школы Цезаря Антоновича Кюи представляет большой интерес для современного исследователя, обращающегося к осмыслению художественных процессов, происходящих в музыкально-театральной жизни России рубежа XIX–XX вв. Будучи широко известным и исполняемым автором, Ц.А. Кюи оказался практически забыт после ухода из жизни в 1918 г. Его богатое наследие в сфере музыкального театра до сих пор остаётся малоизученным явлением, несмотря на то, что в последние десятилетия произведения композитора начинают постепенно привлекать внимание отечественных учёных [1; 5; 6; 10; 12–15].

Особое место в творчестве Ц.А. Кюи занимает опера «Капитанская дочка» по одноимённому историческому роману А.С. Пушкина, ставшая его «лебединой песней» для большой сцены. Художественная интерпретация композитором литературного первоисточника видится интересной исследовательской задачей. В центре внимания авторов статьи – выявление ключевых принципов работы Ц.А. Кюи в процессе трансформации литературного текста в оперное либретто.

Как известно, музыкальная пушкиниана начинает формироваться ещё при жизни русского гения, преимущественно в рамках камерно-вокальных жанров и драматического театра. Однако уже со второй

половины XIX в. его сочинения активно завоёвывают подмостки и театра музыкального. Существенный вклад в этом направлении сделан Ц.А. Кюи, который пишет «Кавказского пленника», «Пир во время чумы» и «Капитанскую дочку», первым открывая дверь трём шедеврам писателя на оперную сцену.

Самые ранние упоминания композитора о романе как потенциальном сюжете для произведения относятся к 1903 г.: «... Перечитываю чуть ли не в десятый раз “Капитанскую дочку”. Что это за гениальная вещь и как перед нею блёкнут разные многогоречивые “Каренины”, “Войны и миры”, “Преступления и наказания” <...> Что за язык, какая простота, ясность, правда выражения!» [4, с. 325]. Многоплановость, образная и жанровая полисемантическая романа, связанного с исторической темой, несколько раз отодвигали реализацию идеи (подробнее об этом см.: [13]). Только в 1907 г. Ц.А. Кюи вплотную приступает к сочинению «Дочки», выступив автором либретто. Перед ним стояла сложная задача сжатия романа при сохранении смысловой идеи, основных драматургических линий и «первозданных» достоинств оригинала.

Все исследователи солидарны в том, что пушкинское слово оказало масштабное влияние на принцип работы с оперным либретто. Можно говорить о формировании двух ракурсов подхода к его текстам. Один из них ярко представлен сочинениями «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова и др. – так называемые «либреттные» оперы [11, с. 56], в которых первоисточник подвергался значительным преобразованиям: корректировалась фабула, трансформировался сюжет,

изменялась образная структура, смещались драматургические акценты. В то же время именно пушкинские творения стали источником «литературной» оперы, где либретто представляет собой неизменный текст (с минимальным вмешательством). Подобная тенденция к «литературизации» текстологической основы музыкально-сценического произведения – отклик на процессы в отечественном музыкальном театре рубежа XIX – начала XX в., связанные с укреплением позиций либретто как жанра.

Тщательная работа Ц.А. Кюи явила в итоге интересный образец синтеза «литературной» и «либреттной» опер. Представим сравнительный анализ текста либретто «Капитанской дочки» и первоисточника с разных позиций<sup>1</sup>. Для начала сопоставим объём: 14 глав романа «уложены» Ц.А. Кюи в четырёхактную композицию сквозного типа, с внутренним делением на картины (Таблица 1).

Из таблицы видно, что четыре пушкинские главы и послесловие опущены автором полностью, остальные же подверглись значительным купюрам. Хронотоп существенно сужается: если у писателя жизнь Петра Гринёва охвачена целиком, то Ц.А. Кюи ограничивает действие 1775 годом (так указано в клавише), в рамках которого происходят события, связанные с восстанием пугачёвцев и переплетённые с биографией главного героя.

В связи с изъятием и редуцированием глав, обусловленными стремлением композитора к концентрации оперного действия, закономерно произошло и сокращение объёмного списка второстепенных действующих лиц пушкинского сочинения при сохранении главной образной структуры. В центре и оперы, и романа –

<sup>1</sup> При анализе текста либретто задействована терминология, представленная в работах А.В. Переваловой [8], И.Л. Пивоваровой [9], Т.П. Дудиной [3].



Таблица 1.

Глава I «Сержант гвардии»	<b>Действие I</b> Картина I
Глава II «Вожатый»	Картина II
Глава III «Крепость»	<b>Действие II</b>
Глава IV «Поединок»	Картина III
Глава V «Любовь»	Картина IV
Глава VI «Пугачёвщина»	
Глава VII «Приступ»	<b>Действие III</b>
Глава VIII «Незванный гость»	Картина V
Глава IX «Разлука»	
Глава X «Осада города»	<b>Нет в опере</b>
Глава XI «Мятежная слобода»	
Глава XII «Сирота»	<b>Действие IV</b> Картина VI
Глава XIII «Арест»	<b>Нет в опере</b>
Глава XIV «Суд»	Картина VII Картина VIII
[послесловие]	<b>Нет в опере</b>

Пётр Гринёв, к которому стягиваются все нити повествования. Ц.А. Кюи оставляет и две основные драматургические линии. Первая, *социально-историческая* – Гринёв и Пугачёв, где раскрывается взаимодействие представителей «разных миров» через сюжетные коллизии: случайная встреча героев (спасение от бурана), наступление Пугачёва на Белогорскую крепость и помилование Гринёва, спасение невесты из плена Швабрина. Вторая, *лирическая*, линия развёртывает историю романтических отношений главных героев. Любовный треугольник Пётр – Маша – Швабрин порождает конфликт между офицерами, который усугубляется предательством Швабрина по отношению к жителям Белогорской крепости в целом и Гринёву в частности. Любовная линия кульминирует в момент спасения Маши, а разрешается – в освобождении Петра из-под ареста, когда девушка едет на аудиенцию к Екатерине II и та решает «соединить сердца влюблённых».

Скрупулёзное отношение Ц.А. Кюи к литературному первоисточнику проявляется на разных уровнях. В качестве основных приёмов работы композитора с пушкинским текстом можно назвать лек-

сическую и синтаксическую трансформации, купирование, миграцию, сочинение. Рассмотрим это подробнее.

*Лексическая трансформация* проявляется на уровне перестановки, замены / изменения, повторе междометий, слов, фраз, обусловленных спецификой оперного либретто. В целях ритмизации речи героев Ц.А. Кюи нередко меняет форму слова или замещает его синонимом, некоторые поправки связаны с процессом изменения русского литературного языка. Также он вносит корректировки в синтаксическое строение предложений (*синтаксическая трансформация*). Это продиктовано, с одной стороны, желанием сформировать текст для естественного музыкального интонирования. С другой – вносимые изменения связаны с авторским видением смысловых акцентов: с помощью смены пунктуационных знаков (преобразования повествовательных, вопросительных предложений в восклицательные и т. д.) композитор выделяет центральные синтагмы, повышая уровень экспрессии произносимого слова.

Выполняя установку «спрессовывания» текста первоисточника, Ц.А. Кюи

существенно сокращает действие пропуском (*купированием*) ряда сюжетных поворотов даже тех глав, которые включены в либретто. Подобный метод работы обусловлен необходимостью преодоления дробности повествования, динамизации сценического действия, диктуемой законами жанра. Так, в оперу не вошёл материал следующих эпизодов романа: рассказ биографии Петра, сцена в трактире, сцена метели, во время которой героя спасает Пугачёв, приезд Петра к оренбургскому генералу и в саму крепость, сцена дуэли Гринёва со Швабриным, письмо Савельича, разговор Мироновых о Пугачёве, сцена пытки «башкирца», сцены суда над Петром, казнь Пугачёва.

Несмотря на достаточно свободное обращение с сюжетосложением и временными рамками, драматургические узлы повествования Ц.А. Кюи в целом сохранены. Ярким примером может служить дуэль Петра со Швабриным (3-я к.), важная для развития лирической линии. Так как ранение Гринёва становится импульсом к осознанию Машей её чувств, в которых она признаётся у постели героя, композитор не мог позволить себе отказаться от данного события, хотя и предельно редуцированного в рамках сценического времени. В романе от вызова до поединка проходит несколько дней. В опере дуэль вынесена за рамки сценического действия (о ней сообщается), а события, связанные с ней, укладываются в пять минут (буквально).

Перестановка в либретто текстовых блоков (*миграция*) – от отдельных слов, фраз до крупных фрагментов – определяется разными задачами. Миграция предложений (реплик) встречается довольно часто. Так, вручение письма Гринёвым-старшим сыну («*Вот тебе письмо к твоему начальнику, старинному товарищу и другу. Ты едешь в Оренбург и там поступишь в его распо-*

*ряжение*») в опере сдвинуто в сцену прощания (финал 1-й картины) – письмо становится символом отеческого напутствия Петруше, отправляющегося на службу.

Ещё один показательный пример. В романе Пугачёв сообщает о назначении Швабрина новым комендантом Белогорской крепости в Главе IX «Разлука»: «*Вот вам, детишки, новый командир...*»). В опере эта сценическая ситуация происходит раньше, в 5-й картине (соотносится с Главой VII), сразу после казни старших Мироновых и поручика Жаркова. Тем самым композитор, желая усилить драматургическую роль образа Швабрина, с помощью текстового «переброса» заостряет отрицательные черты героя. Он показан гнусным предателем, который не сомневался в выборе стороны, хотя буквально несколько часов назад стоял плечом к плечу с казнёнными в обороне.

Образцом миграции целой сцены служит «вещий» сон Петра, который он видит, пока едет в кибитке до умёта (Глава II). Это самое сильное нарушение пушкинской фабулы, сделанное Ц.А. Кюи из режиссёрских соображений. В романе Гринёв видит «жуткий» сон после встречи с Вожатым, пока едет в кибитке до постоялого двора (Глава II). Так как сцена метели в опере отсутствует, эпизод сна, важный для «вводной» характеристики образа Пугачёва и развития сюжетно-драматургической линии, связанной с Петром и предводителем бунтовщиков, переносится в сцену в казачьем умёте (2-я картина). В символике «пророческого» сна, где Пугачёв выступает в роли «посаждённого отца», в искажённом ракурсе прочерчивается причинно-следственная связь явлений, которая будет раскрыта в дальнейшем, – а потому композитору было важно сохранить этот фрагмент романа в сюжетосложении.



Специфическим видом миграции в опере является передача реплик от одного персонажа другому. Так, фразу жены коменданта Белогорской крепости Василисы Егоровны, подводющую итог совещанию – «*Видали и башкирцев и киргизцев: авось и от Пугачёва отсидимся!*» – Ц.А. Кюи перепоручает Миронову. Вероятно, он хотел усилить трагичность дальнейших событий – ведь Ивана Кузьмича казнят по приказу Пугачёва сразу после взятия крепости. Приведём ещё примеры, демонстрирующие стремление композитора к драматургической целостности при существенных купюрах. Эпизод прочтения Петром письма, в котором Гринёв-старший запрещает женитьбу, композитор вкладывает в уста Маши (картина 4). Подобным же образом Ц.А. Кюи обращается с текстом письма героини Петру из опущенной Главы X («Осада города»). Его содержание имеет важнейшее значение для развития лирической линии, поэтому текст мигрирует в 6-ю картину и становится основой монолога девушки, находящейся в заточении у Швабрина.

Либретто «Капитанской дочки» демонстрирует множественные примеры перевода текста романа в диалогическую форму. Напомним, что форма изложения у А.С. Пушкина – это мемуары, которые закономерно выдвинули на первый план рассказчика, то есть повествовательную речь от первого лица. В то же время литературоведы особо подчёркивают мастерство писателя в использовании приёма «не собственно прямой» речи, благодаря которому языковая манера героев сочинения не унифицируется. Напротив, «повествовательная речь, – справедливо заключает В.В. Виноградов, – впитывает в себя речевые стили персонажей, присущие им приёмы выражения и осмысления жизненных событий» [2, с. 585].

Анализируя текст либретто, видим, что в ряде случаев для создания прямой речи героев Ц.А. Кюи старается не нарушать контраст персонажей на уровне лексики и нередко использует элементы или фрагменты романа в аутентичном или незначительно изменённом виде. Особо выделим такой приём работы, как *сочинение* (до-сочинение / пересочинение). Чаще всего это требуется для логического продвижения событийного ряда оперы (создание необходимых сюжетных скреп между купюрованными эпизодами романа), а также углубления образных характеристик персонажей, эмоционального усиления сценических ситуаций.

Во всех подобных случаях композитор старается следовать заданной писателем языковой модели, свойственной его персонажам, и правильно считывать заложенные в тексте их психоэмоциональные черты. Показательным примером может служить опозитивированная ария-монолог Петра «*Поеду я домой, умолю отца...*» из 4-й картины оперы (после прочтения письма), текст которой вырастает буквально из одного пушкинского предложения. Тем самым автор добивается необходимой психологизации образа главного героя, раскрывает всю гамму чувств, обуревающих влюблённого юношу.

В целом необходимо отметить, что тексты всех масштабных сцен главных героев, раскрывающих развитие лирической линии оперы (4 и 6-я картины), написаны композитором самостоятельно в опоре на сюжетные положения романа. Особо в этом плане выделяется диалогическая сцена Швабрина и Маши (6-я к.), где он признаётся в своих чувствах («*Любил я женщину <...>, но так, как вас теперь люблю, с такой кипучей страстью, я не любил ни одной!*»), угрожает, умоляет свою пленницу согласиться выйти за

него замуж. Тем самым композитор, выстраивая в драматургии оперы традиционный любовный треугольник, выпукло раскрывает едва намеченный писателем (XIV глава «Суд») сюжетный мотив о чувствах Швабрина («...имя Марьи Ивановны не было произнесено гнусным злодеем, оттого ли, <...> что в сердце его таилась искра того же чувства, которое и меня заставляло молчать»).

Согласно сюжетосложению пушкинского романа и следуя оперной традиции, Ц.А. Кюи посчитал целесообразным включение хора – прислуга Гринёвых, солдаты-инвалиды и другие жители Белогорской крепости, повстанцы Пугачёва, придворные Екатерины II. В основном хоровые реплики сочинены композитором. Их функция заключается в «продвижении» сюжета, комментировании сценической ситуации, реакции на происходящие события.

Отдельно нужно отметить использование в либретто оперы «чужого слова». Так, в эпизоде «пророческого» сна Петра в казачьем умёте для реалистичности сценической ситуации (прощание с умирающим) композитор обращается к ситуативному каноническому тексту (православный отходной канон), но не цитируя его полностью, а в большей степени свободно переизлагая. Его исполняет за сценой хор *a cappella* («Каплям подобно дождевым»), усиливая inferнально-зловещую атмосферу происходящего действия.

В финале (8-я картина) композитор включает в текст либретто поэму Г.Р. Державина «Фелица» (хор придворных), что также связано с событийным рядом: именно Екатерина II объявляет собравшимся во дворце о подавлении восстания, казни Пугачёва и о восстановлении справедливости (прощает Петра и благословляет молодых). В результате краткая, полукамерная сцена романа разрослась

у Ц.А. Кюи до грандиозного апофеоза-восхваления государыни. На наш взгляд, необходимость столь яркого финала с использованием текста Г.Р. Державина, с одной стороны, продиктована стремлением к эффекту исторической достоверности. С другой – обусловлена желанием усилить торжествующе-счастливую («чудесную») развязку оперы, где одновременно получают логическое завершение сюжетно-драматургические линии: смутьян Пугачёв казнён, главный герой спасён от ареста, влюблённые соединились.

Как показал сравнительный анализ, Ц.А. Кюи проделал невероятно скрупулёзную работу по сжатию романа в текст либретто, филигранному монтажу купированных эпизодов в слитные сцены. Несмотря на его пиетет к первоисточнику, при сохранении главных художественных свойств оригинала в либретто внесены многочисленные корректировки и изменения. Это связано как со спецификой оперного жанра, так и авторским видением.

Согласно типологии видов либретто, предложенной Т.П. Дудиной [3], литературный текст оперы «Капитанская дочка» вбирает в себя признаки трёх разновидностей: «композиторского», «интерпретационного» и «воспроизводящего», демонстрируя индивидуальность решения Ц.А. Кюи. В результате в либретто активизировались жанрово-смысловые «вибрации» пушкинского текста, отмечаемые литературоведами. Так, например, Д.П. Якубович обнаруживает в образной структуре и сюжетно-композиционных особенностях «Капитанской дочки», атрибутируемой как исторический роман, большое воздействие романов В. Скотта, вбирающих признаки разбойничьего и авантюрного (приключенческого) жанров: антагонист главного героя – смутьян Пугачёв, повествование выстраивается как



«лабиринт» удивительных приключений Гринёва, насыщенных неожиданными и «странными» событиями, острозюжетными поворотами, интригами, приводящими к счастливому финалу (см. об этом: [16]). И.В. Марусова, проведя подробный сопоставительный анализ текста романа А.С. Пушкина со структурой волшебной сказки, выявляет все её основные элементы, а также фольклорные «модели» главных героев (см. об этом: [7]).

На наш взгляд, в сюжетно-композиционной логике либретто оперы ярко высветилась стратегия авантюрно-приключенческих романов, влияние сказочной логики «чудесного» и, в меньшей степени, – хроникальность, социально-историческая па-

норама. Очевидно, что композитор «прочитал» «Капитанскую дочку» в лирико-романтическом ключе. Не претендуя на конкуренцию с признанными русскими шедеврами в жанре исторической оперы (сочинения М.П. Мусоргского, А.П. Бородина), он развёртывает перед слушателем захватывающую историю большой любви и «чудесного» спасения на фоне народного бунта и надвигающейся гибели [13, с. 72]. Жанровое определение «Капитанской дочки» Ц.А. Кюи как *лирической оперы в историческом «интерьере»* представляется, по нашему мнению, наиболее точным, отражающим творческое кредо композитора, заявленного с первых его шагов на профессиональном поприще.

## 🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Булычева А.В. «Вот наконец пробита брешь в стене, воздвигнутой равнодушием либо враждебностью»: опера Цезаря Кюи «Кавказский пленник» глазами бельгийской музыкальной критики // *Современные проблемы музыкознания*. 2018. № 2. С. 67–112.
2. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959. 656 с.
3. Дудина Т.П. Драматургия русского оперного либретто: теоретико-терминологическая ситуация // *ФИЛОЛОГОС*. 2012. № 1 (12). С. 27–36.
4. Кюи Ц.А. Избранные письма / сост., авт. вступ. статьи и примеч. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
5. Лаврикова Ю.Н. Хоровое творчество Цезаря Кюи: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. 242 с.
6. Лапина М.Е. Колыбельная внуку: тема детства в творчестве композитора Цезаря Кюи. Казань: Бук, 2020. 58 с.
7. Марусова И.В. Структура волшебной сказки в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» // *Концепт: научно-методический электронный журнал*. Т. 20. 2014. С. 2566–2570.
8. Перевалова А.В. Традиции жанра маски в английском музыкально-драматическом театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира): дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Новосибирск, 2013. 263 с.
9. Пивоварова И.Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Магнитогорск, 2002. 265 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. Тарнопольский В.В. Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // *Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. Т. 2 / ред. сост. И.П. Сусидко*. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 55–63.

12. Холодова М.В., Ершов С.С. Детские оперы Ц.А. Кюи: история создания и сценическая судьба // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022, № 2. С. 25–36.

13. Холодов М.В., Семенцова Е.Д. «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи (из истории создания и постановок оперы) // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4. С. 65–74.

14. Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «“Пиром” я доволен, “Пир” – вышел!»: к 120-летию премьеры оперы Ц.А. Кюи // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 2. С. 39–48.

15. Цукер А.М. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. 2-е изд. М.: Композитор, 2015. 279 с.

16. Якубович Д.П. «Капитанская дочка» и романы Вальтер Скотта // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР; Ин-т литературы. М.; Л.: АН СССР, 1939. С. 165–197.

*Об авторах:*

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

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

## REFERENCES

1. Bulycheva A.V. «Vot nakonets probita bresh' v stene, vozdvignutoy ravnodushiem libo vrazhdebnost'yu»: opera Tsezarya Kyui «Kavkazskiy plennik» glazami bel'giyskoy muzykal'noy kritiki [“Finally, a Breach Has Been Made in the Wall Erected by Indifference or Hostility”: Caesar Cui’s opera “The Caucasian Prisoner” through the eyes of Belgian music critics]. *Sovremennye problemy muzykoznaneya* [Modern Problems of Musicology]. 2018, No. 2, pp. 67–112.

2. Vinogradov V.V. *O yazyke khudozhestvennoy literatury* [About the Language of Fiction]. Moscow, 1959. 656 p.

3. Dudina T.P. Dramaturgiya russkogo opernogo libretto: teoretiko-terminologicheskaya situatsiya [Dramaturgy of Russian Opera Libretto: theoretical and terminological situation]. *FILOLOGOS* [PHILOLOGOS]. 2012, No. 1 (12), pp. 27–36.

4. Kyui Ts.A. *Izbrannye pis'ma* [The Selected letters]. Compiled by I.L. Gusin, author of the introductory article and notes. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.

5. Lavrikova Yu.N. *Khorovoe tvorchestvo Tsezarya Kyui: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Choral Creativity of Caesar Cui: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2020. 242 p.

6. Lapina M.E. *Kolybel'naya vnuku: tema detstva v tvorchestve kompozitora Tsezarya Kyui* [Lullaby to a Grandson: The Theme of Childhood in the Works of Composer Caesar Cui]. Kazan: Buk, 2020. 58 p.

7. Marusova I.V. *Struktura volshebnoy skazki v romane A.S. Pushkina «Kapitanskaya dochka»* [The Structure of a Fairy Tale in the Novel by A.S. Pushkin “Captain’s Daughter”]. *Kontsept: nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal. Tom 20* [Concept: Scientific and methodological electronic journal. Vol. 20]. 2014, pp. 2566–2570.

8. Perevalova A.V. *Traditsii zhanra maski v angliyskom muzykal'no-dramaticheskom teatre vtoroy poloviny XVII veka (na materiale proizvedeniy po p'esam Uil'yama Shekspira): dissertatsiya ...*



*kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Traditions of the Mask Genre in the English Musical Drama Theater of the Second Half of the XVII Century (based on works based on the plays of William Shakespeare): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Novosibirsk, 2013. 263 p.

9. Pivovarova I.L. *Libretto otechestvennoy opery: aspekty interpretatsii literaturnogo pervoistochnika: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Libretto of the Russian Opera: aspects of interpretation of the literary source: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Magnitogorsk, 2002. 265 p.

10. Selitskiy A.Ya. «Mezhdu mol'by svyatoy i tyazhkih vozdykhaniy» (opera Ts. Kyui «Pir vo vremya chumy») [“Between the Prayers of the Saint and the Heavy Sighs” (opera by C. Cui “Feast during the plague”)]. *Kompozitory «vtorogo ryada» v istoriko-kul'turnom protsesse* [Composers of the “Second Row” in the Historical and Cultural Process: collection of articles]. Edited by A.M. Zucker. Moscow: Kompozitor, 2010, pp. 171–188.

11. Tarnopol'skiy V.V. Chto posle Dal'khauza? Ot literaturnoy opery k novomu muzykal'nomu teatru [What's After Dahlhaus? From literary opera to a new musical theater]. *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, 11–15 noyabrya 2019 goda. Tom 2* [Opera in a Musical Theater: History and Modernity. Proceedings of the International Scientific Conference, 11–15 November 2019. Volume 2]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2019, pp. 55–63.

12. Kholodova M.V., Ershov S.S. Detskie opery Ts.A. Kyui: istoriya sozdaniya i stsenicheskaya sud'ba [Children's Operas by C.A. Cui: History of Creation and Stage Destiny]. *ARTE: Elektronnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo* [ARTE: electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Khvorostovsky]. 2022, No. 2, pp. 25–36.

13. Kholodova M.V., Sementsova E.D. «Kapitanskaya dochka» Ts.A. Kyui (iz istorii sozdaniya i postanovok opery) [“The Captain's Daughter” by C.A. Cui (from the history of the creation and productions of the opera)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 4, pp. 65–74.

14. Kholodova M.V., Sementsova E.D. «"Pir" ya dovolen, "Pir" – vyshel!»: k 120-letiyu prem'ery opery Ts.A. Kyui [“I am Satisfied with *Pir*, *Pir* is Out!”: to the 120th Anniversary of C.A. Cui's opera premiere]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 2, pp. 39–48.

15. Tsuker A.M. *Dramaturgiya Pushkina v russkoy opernoy klassike* [Pushkin's Dramaturgy in Russian Opera Classics]. Moscow: Kompozitor, 2015. 279 p.

16. Yakubovich D.P. «Kapitanskaya dochka» i romany Val'ter Skotta [“Captain's Daughter” and Walter Scott Novels]. *Pushkin: Vremennik Pushkinskoy komissii* [Pushkin: Provisional of the Pushkin Commission]. USSR Academy of Sciences; Institute of Literature. Moscow; Leningrad: Akademiya nauk SSSR, 1939, pp. 165–197.

#### *About the authors:*

**Maria V. Kholodova**, PhD (Arts), Associate Professor, Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1411-1986**, holodova-maria@mail.ru

**Eugenia D. Sementsova**, student of Music History, Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4473-3145**, jenrayarthur@mail.ru