

**О.С. МИХАЙЛОВА***Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Россия
ORCID: 0000-0001-5391-8032***Концептуально-драматургические принципы
в опере XIX века на библейский сюжет**

Статья посвящена изучению некоторых особенностей толкования библейской исторической концепции в романтической опере XIX века. Её концептуально-драматургическая матрица определяется как универсальная, поскольку действует не только в оперных произведениях с библейской тематикой, но и в музыкальных драмах, не связанных с воплощением событий Священного Писания, однако имеющих религиозный конфликт. Подобный тип оперной поэтики базируется на принципах библейского историзма, в основу которого положена идея Промысла Божьего. Определяющей в нём выступает религиозно-философская трагедия, возникающая из содержания Священного Писания и формирующая этапы всего драматургического процесса. Автором прослеживается генезис данного феномена и отмечается, что одной из первых драматургические принципы библейской истории воплотила итальянская опера XIX века. Этот процесс получил отражение в особом пространственно-временном континууме музыкальных драм, содержащем три времени: прошлое, связанное с нарушением Божьего Завета (завязка), настоящее, воплощающее идею наказания за преступление Божьих законов (развитие конфликта до кульминации и начало развязки), и будущее, знаменующее искупление грехов и спасение (развязка и катарсис).

Ключевые слова: библейский историзм, религиозно-философская трагедия, драматургия, опера на библейский сюжет, опера XIX века, Библия, концептуально-драматургические принципы, Священное Писание.

Для цитирования / For citation: Михайлова О.С. Концептуально-драматургические принципы в опере XIX века на библейский сюжет // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 17–25. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.3.017-025

OLESYA S. MIKHAYLOVA*Altai State University, Barnaul, Russia
ORCID: 0000-0001-5391-8032***Conceptual and Dramaturgical Principles
in the 19th Century Opera on a Biblical Subject**

The article is devoted to the study of some features of the interpretation of the biblical historical concept in the romantic opera of the 19th century. Its conceptual and dramatic matrix is defined as universal, since it operates not only in operatic works with biblical themes, but also in musical dramas that are not related to the embodiment of the events of Holy Scripture, but have a religious conflict. This type of opera poetics is based on the principles of biblical historicism, which is based

on the idea of Divine Providence. It is determined by the religious and philosophical tragedy, which arises from the content of the Holy Scripture and forms the stages of the entire dramatic process. The author traces the genesis of this phenomenon and notes that one of the first dramatic principles of biblical history was embodied by the Italian opera of the 19th century. This process was embodied in a special space-time continuum of musical dramas, containing three times: the past, associated with the violation of God's Covenant (starting point), the present, embodying the idea of punishment for the crime of God's laws (the development of the conflict to the climax and the beginning of the denouement), and the future, signifying the redemption of sins and salvation (denouement and catharsis).

Keywords: biblical historicism, religious and philosophical tragedy, dramaturgy, opera on biblical subject, the 19th century opera, Bible, conceptual and dramaturgical principles, Holy Scripture.

XIX век явился поистине эпохальным для оперы. Обилие типологических разновидностей, новаторские поиски в области проблематики, форм её воплощения, вопросы синтеза и реформирования стали основополагающими в глубинном обновлении данного музыкально-театрального жанра. Особое место в ряду этих новаций занимают оперы – религиозно-философские трагедии, возникшие на основе библейского повествования.

Сочинения Дж. Россини («Кир в Вавилоне, или падение Валтасара», «Моисей в Египте»), Г. Доницетти («Потоп»), Дж. Верди («Навуходоносор»), Э. Мегюля («Иосиф в Египте»), Дж. Мейербера («Клятва Иеффая»), К. Сен-Санса («Самсон и Далила»), А. Серова («Юдифь»), А. Рубинштейна («Маккавеи», «Моисей», «Вавилонская башня», «Суламифь»), несомненно, принадлежат к числу золотых страниц в истории художественного осмысления ветхозаветных событий. Однако на сегодняшний день они остаются наименее изученными в музыкальной науке. Между тем эти произведения характеризуются не только иным воплощением библейского сюжета по сравнению с XVIII веком, но и особыми свойствами, сложившимися на основе определённых принципов Священного Писания. К последним, в частности, относится

цикличность, лежащая в основе библейского историзма и присущая практически всему ветхозаветному повествованию. Его драматургическая суть отражена в вечной теме духовной борьбы полярных начал: Добра и зла, Света и тьмы, Жизни и смерти, – раскрываемой через выбор человека. Таковой эта идея противостояния предстает как в первом конфликтном событии Книги Бытия (выбор Адама и Евы), так и во всех последующих (Всемирный потоп, гибель Содомы и Гоморры, разрушение двух Иерусалимских храмов...), составляющих своеобразные циклы катастроф, в основу которых положен принцип нарушения нравственных законов Божьего Завета. Данный тип драматургического процесса представляется универсальным, поскольку его можно рассматривать не только в опере на библейскую тематику, но и в музыкальных драмах с религиозным конфликтом, не связанных с событиями Ветхого и Нового Заветов.

Поскольку концептуально-драматургические особенности оперы на ветхозаветный сюжет определяются принципами религиозно-философской драмы, целесообразно рассмотреть генезис этого явления.

XIX столетие, учитывая масштабный интерес к Священному Писанию, в известном смысле можно определить как «библейский Ренессанс». Подобная тен-



денция во многом была обусловлена развитием науки, которая, в стремлении воссоздать события глубокой древности, погрузилась в пристальное изучение археологии и географии стран ветхозаветного мира. В то же время в культурном пространстве романтизма уже имелись традиции художественного осмысления библейских событий, накопленные предшествующими периодами, а научные исследования К. Рича, Ж.-Ф. Шампольона, Э. Робинсона, П.-Э. Ботта, Э. де Сарзека, Дж. Смита и других [8, с. 20–21] стали новым импульсом для развития данного процесса.

Подтверждение сказанному можно обнаружить во всех сферах научной и художественной мысли. Так, особое место вопросы духовного характера занимали в нравственно-философских и эстетических исканиях романтиков. В трудах выдающихся философов XIX века: Ф. Шлегеля, Ф. Шлейермахера, Г. Гегеля, И. Фихте, П. Галуппи, А. Розмини, В. Дюбуа, Мен де Бирана, В. Соловьёва, Н. Фёдорова и других красной нитью проходит тема религиозного мировосприятия. Будучи «в самой сути своей генетически связан с религией» [1, с. 85], романтизм утверждает её как неотъемлемую составляющую творческой деятельности человека. Именно поэтому философское толкование религиозной доктрины находит естественное продолжение в западноевропейской и отечественной литературе – в произведениях Ф. фон Гарденберга (Новалиса), В. Гюго, Ф. Шатобриана, А. де Виньи, О. де Бальзака, Дж. Байрона, В.А. Жуковского, Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.С. Пушкина.

Важнейшей тенденцией рассматриваемого периода явилось обращение к темам и проблемам Средних веков. Их новаторское осмысление в XIX столетии способствовало, по замечанию Е. Панковой, формированию особой *романтической модели*

Средневековья, которая стала «концептом, обусловившим всю духовную жизнь общества» [4, с. 189]. Эстетике романтизма были близки идеи ушедшей «тёмной» и «мрачной» эпохи, связанные с мистикой в жизни человека, смешением границ двух полярных миров – сакрального и профанного, вмешательством Высших сил в судьбу человека и мира. Ярчайшим результатом диалога двух отдалённых во времени культур является феномен фаустианства.

Как известно, трагедия И.В. Гёте «Фауст» стала знаковой для всего XIX столетия, а её последующие воплощения в различных жанрах искусства сформировали особое художественное явление. В контексте сказанного весьма показателен факт трактовки Гёте средневековой легенды о чернокнижнике сквозь глубину ветхозаветной Книги об Иове, олицетворяющем в первой части Священного Писания страдания всего человечества. Более того, из ветхозаветной коллизии вырастает и тема борьбы за душу человека как концепция конфликтного спора Бога и сатаны, впоследствии ставшая монотемой романтического двоемирия личности.

Следует отметить, что между романтической и средневековой эпохами существует не только тематическая, но и жанровая преемственность. Для воспроизведения культовой тематики авторы обращаются к традиционным жанрам литературы и искусства. Таково, в частности, стремление романтиков возродить жанр мистерии – религиозной драмы-представления, получившей распространение в средневековом церковном обиходе. Среди наиболее ярких примеров в истории западноевропейской и отечественной драматургии отметим мистерии «Каин» (1821), «Небо и земля» (1822) Дж. Байрона, «Дочь Иеффая» (1822), «Моисей» (1822), «Потоп» (1823) А. де Виньи, «Последний день» (1834), «Жизнь и смерть» (1834)

А.В. Тимофеева, «Рука всевышнего отечество спасла» (1834) Н.В. Кукольника. Жанр мистерии, как известно, ярко представлен и в музыкальном искусстве – в творчестве Р. Вагнера, Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина.

Мистерия стала одной из важнейших предшественниц оперы на ветхозаветный сюжет, поскольку привнесла в неё ряд своих характерных особенностей. Это, с одной стороны, акцентирование в поэтике музыкальной драмы ключевых понятий Священного Писания – таких, как праведность, грешность, покаяние, сострадание; с другой – воссоздание библейского содержания через соответствующие формы (молитвенные эпизоды), образы и символы.

В «ветхозаветной опере» нашли отражение и иные жанры религиозного театра – литургическая и полулитургическая драмы, миракль, моралите, ренессансные священные драмы, в которых объединяющим фактором выступает идея проповедования вероучения и всеилия Бога. Особое значение среди названных жанров имеет миракль, в котором ключевая роль отводилась идее чуда – Божественного вмешательства в земные события. Данная идея, по замечанию М. Сабининой, была свойственна опере практически с самого её появления, когда «в определённые моменты оперного действия “вертикаль вечности” пересекала “горизонталь жизни”, намекая на загадочные, невидимые планы человеческой жизни» [6, с. 17].

Уже на раннем этапе развития священного представления (*sacra rappresentazione*) в нём наметились принципы оперного жанра с его активным сценическим (внешним) действием и значимой ролью музыкальной драматургии. Священные драмы получили распространение в Италии начиная с XIV века. Это были театральные постановки, основанные на событиях Ветхого и Нового Заветов, а также

житиях святых. В отличие от подобных произведений в Испании и Франции как указанного периода, так и последующих трёх столетий, «сакральное представление Италии является исключительным, потому что в его исполнении большое место занимает музыка» [10, с. 27]. Данный факт во многом обусловил некоторую путаницу, возникшую с их жанровым обозначением, которое, очевидно, избиралось исходя из места их исполнения. Г. Смитер указывает, что в XVII веке священным представлением зачастую называли ораторию. Последняя также именовалась кантатой, *componimento sacro* (священное сочинение), *drama sacrum* (драма священная), и *drama tragicum* (драма-трагедия) [Там же, с. 293]. Указанные жанры во многом стали основой для возникновения в XVIII столетии оперно-ораториальных произведений на библейскую тематику. Среди них – оратории «Моисей, бог фараона» (1714), «Торжествующая Юдифь» (1716), «Поклонение волхвов» (1716) А. Вивальди, близкие по стилю к его операм, а также ряд священных драм малоизвестных на сегодняшний день композиторов: «Иеффай в Масфе» Луиджи Семпличи (1776), «Дочь Иеффая» Франческо Ипполито Бартелемона (1785), «Смерть Авеля» Томмазо Джордани (1785).

Среди жанров, в той или иной мере получивших воплощение в драматургии «ветхозаветной оперы» XIX века, особая роль принадлежит оратории, в свою очередь, во многом унаследовавшей традиции средневековой мессы с её тематическими формулами религиозного мира (например, «Dies irae», «Tuba mirum»). Рассматривая влияние григорианской мессы на ораторию XVIII столетия, Г.Э. Смитер отмечает: «Основные элементы оратории присутствуют в мессе, особенно в распеваемых евангельских отрывках и воспроизведе-



нии Тайной вечери. Самым важным предшественником оратории в мессе является музыкальная декламация евангельского рассказа о Страстях во время Страстной недели. Средневековое богослужение также включало в себя расширенные повествования, называемые *historiae*, которые являются предшественниками оратории; как и чтение Страстей в Мессе, они были несценическими, как и оратории в эпоху барокко» [10, с. 19]. Однако даже при отсутствии сценического действия барочная «библейская оратория» содержит принципы театрализации, связывающие её с будущими романтическими операми на сюжеты Священного Писания. Наиболее показательным в этом плане творчеством Г.Ф. Генделя, отличавшегося театральным мышлением: композитор «мыслил объёмными образами, как настоящий драматург и режиссёр, умевший одновременно видеть сюжет и изнутри, глазами своих героев, и извне, со стороны зрительного зала» [2, с. 139]. Именно поэтому оратории Генделя насыщены яркими изобразительными номерами (например, Египетские казни в «Израиле в Египте», сцена разрушения храма в «Самсоне»), а в партитурах не только его театральных произведений, но и ораторий есть подробные авторские описания декораций и сценических эффектов.

В целом же названные мистериально-театральные и ораториальные жанры с характерным для них обращением к ключевой проблеме библейского повествования – духовному миру человека в его соотношении с религиозными канонами – стали фундаментом для поэтики оперы на ветхозаветный сюжет в XIX веке.

Для понимания сути религиозной концепции следует обратиться к концептуально-драматургическим истокам религиозно-философской трагедии, которые заложены в *первом конфликтном собы-*

тии Книги Бытия – грехопадении Адама и Евы. Это событие отразило глобальную тему, лежащую в основе библейской истории, – Преступления и Наказания. Её драматургическая логика, как отмечают Н.Г. Невская и И.К. Дёмина, складывается из следующих этапов: «гармония Сотворения (Бог – человек) – Завет (Договор-Предостережение) – экспозиция; искушение – грех (нарушение Божьего Завета, а вместе с ним и нравственного закона) – завязка конфликта; искупление – (трагический исход человеческой жизни) – развязка; вечное покаяние человечества за грех прародителей – катарсис» [3, с. 41].

Данное толкование первой конфликтной фабулы Священного Писания практически содержит все этапы драматургического процесса религиозно-философской трагедии. Она, как уже сказано, составляет суть *исторических циклов-катастроф*, раскрываемых в Библии от Книги Бытия и до Апокалипсиса.

Одной из первых концепцию библейского историзма и её основные драматургические принципы воплотила итальянская опера XIX века. Это отразилось в её особом пространственно-временном континууме, который содержит три времени: *прошлое* (нарушение Завета – *завязка*), *настоящее* (Божья кара – *развитие конфликта до кульминации и начало развязки*) и *будущее* (искупление и спасение – *развязка и катарсис*). Следует отметить, что итальянские «ветхозаветные оперы» начинаются с развития уже существующего религиозного конфликта, то есть этапы экспозиции и завязки как бы вынесены за пределы сценического действия.

Яркий пример – опера Г. Доницетти «Всемирный потоп», повествующая о трагической гибели человечества (Быт. 6:5–9:29). Согласно Священному Писанию, причины масштабного наводнения заключаются в нравственном падении челове-

ства: «И увидел Господь Бог, что велико развращение людей на земле и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время. <...> И сказал Господь: “Истреблю с лица земли людей, которых Я сотворил; от человека до скотов, и гадов, и птиц небесных истреблю, ибо Я раскаялся, что создал их”» (Быт. 6:5–7).

Данная предыстория авторами опускается: оперное действие открывается сценой сбора семьи Ноя на ковчег. Указанный эпизод является экспозицией в общей драматургии произведения, однако с точки зрения религиозно-исторической драмы он представляет собой этап развития уже существующего конфликта. Таким образом, *прошлое* заключает в себе источник-причину *настоящего*, раскрывающегося в противостоянии греха и Праведности. Эта коллизия реализуется в опере через соответствующий образный ряд, включающий праведников (Ной и его семья) и грешников (представители некоторых народов, населяющих землю). Развязка конфликта происходит в последней сцене III действия, когда начинается Потоп. Финальный этап знаменует наступление *будущего*, связанного с полным уничтожением прошлого и началом новой эпохи в истории человечества.

Подобным образом выстраивается и драматургия опер «Кир в Вавилоне, или падение Валтасара», «Моисей в Египте», «Моисей и Фараон, или переход через Красное море» Дж. Россини, «Навуходоносор» Дж. Верди.

Вместе с тем, сохраняя ключевую образно-тематическую мифологему, «библейская опера» XIX века отражает одну из главных эстетических установок эпохи, связанную с лиризацией сюжетной линии и расширением событийно-ситуационной основы через введение в драматическое действие лирических персонажей и личностных драм. Истоки этой тенденции также коренятся в первом библей-

ском конфликтном событии, которое, по замечанию Н.Г. Невской и И.К. Дёминой, закладывает и фундамент жанра *лирической трагедии*, поскольку «конфликт Бога и дьявола раскрывается через судьбы людей, сделавших свой выбор» [3, с. 41.]. Данная концепция становится основополагающей для жанра христианской романтической драмы, принципы которой проявляются, в том числе, в операх на ветхозаветную тематику.

Ярчайшим примером романтической личностной драмы предстаёт библейская история Навуходоносора (Дан. 5:22–34), воссозданная в одноимённой опере Дж. Верди. Судьба вавилонского царя показана как трагедия личности, преступившей законы Божьего мироздания. Несмотря на романтизацию образа Навуходоносора, процесс развития его драмы даётся композитором в опоре на содержание Священного Писания и определяется следующими этапами: воин-победитель, избранник Всевышнего – экспозиция; язычник, провозгласивший себя Богом, – завязка; безумец – кульминация и начало развязки; покаявшийся царь, обретший веру в истинного Бога, – развязка. Таким образом, в опере раскрывается духовная драма исторической личности, в которой объединяются черты ветхозаветной и христианской романтической драмы.

Проделанный краткий анализ образцов итальянской оперы позволяет говорить о воплощении религиозно-философской трагедии в двух разновидностях музыкальной драмы XIX века – исторической и лирической. В отличие от опер на библейский сюжет, которые напрямую содержат религиозную концепцию, в этих произведениях таковая присутствует во «внутренней фабуле» и влияет на развитие сюжета: причинно-следственная логика драматургического процесса детермини-



руется конфликтом, изначально имеющим библейскую природу. В этом случае тема Преступления и Наказания, спроецирована ли она на историю народа или отдельной личности, раскрывается с точки зрения религиозного содержания.

Так, например, религиозно-историческая концепция показательна для русских опер XIX века, опирающихся в своих основах на библейский историзм. Ярким примером сказанного являются произведения, в которых получила воплощение *идея триединства Бог – Царь – Отечество*, возникшая в Книгах Царств и ставшая фундаментальной в образовании государственности на протяжении тысячелетий. Как и в ветхозаветной истории, судьба держав в них определяется Божьим Промыслом: «соблюдение Завета ведёт к общенародному и индивидуальному успеху и благоденствию, нарушение – к бедствиям страны, народа и отдельных лиц» [9, с. 356]. Иными словами, *Праведность* становится гарантом единства народа и устойчивости государства, в то время как *греховность* влечёт за собой так называемые смутные времена с трагическими событиями и разладом внутри страны. Показательны в этом плане две русские оперы – «Жизнь за царя» М.И. Глинки и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского.

Музыкальная драма Глинки стала отражением гармоничной модели триединства Бог – Царь – Отечество, что было созвучно идеологической доктрине России второй четверти XIX века, основанной на религиозных ценностях. Как отмечает М. Сидорова, в пространстве оперы идея триединства «репрезентируется не только последовательно-“горизонтально” (через событийный ряд и высказывания персонажей), но и концентрированно-“вертикально”, через образ Святой Руси» [7, с. 58] – социально и духовно целостного государства, в котором единственной движущей

силой народа являлись «вера в Русского Бога, верность к престолу Русских Царей и любовь к своей земле Русской» [цит. по: 5, с. 21–22].

Разрушение модели триединства запечатлено в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, которая начинается уже в фазе Наказания за Преступление. Судьба царя-детоубийцы Ирода (Борис Годунов), лжепомазанника Божьего, узурпировавшего трон путём преступления, влечёт смутные времена для его народа, о чём и повествует страшное пророчество в плаче Юродивого («Скоро враг придёт и настанет тьма. Темень тёмная, непроглядная. Горе, горе Руси!»). Аналогичные примеры, когда народ разделяет судьбу своего правителя, можно обнаружить и в Библии (упоминавшиеся ранее Египетские казни, разрушение Первого и Второго храмов, падение Вавилона и др.). Все эти события являются результатом нарушения нравственно-этических законов – Договора Бога с людьми.

Тема Преступления и Наказания, как ключевая фабула внешнесценического действия, получает отражение и во внутридуховном дуализме личности, двомирии которой определяется религиозной антитезой – борьбой «дьявольского и Божественного <...>, “зверя” и “Бога”, “зла” и “добра”» [цит. по: 3, с. 41]. Подобная двуплановость показательна, например, для столь разных лирических музыкальных трагедий, как «Риголетто» Дж. Верди и «Пиковая дама» П.И. Чайковского.

Характеризуя своего героя, В. Гюго (автор драмы «Король забавляется», положенной в основу оперы Верди) подчёркивает амбивалентную натуру шута Риголетто – злобного паяца, взрастившего в грехе своего господина, но при этом праведного отца, воспитавшего в добродетели дочь. Двомирие игрока Германа в опере

П. Чайковского практически содержит фабулу продажи души, которой противостоит образ спасительной любви. Как и в «Риголетто», важнейшими в «Пиковой даме» предстают категории порока и добродетели, которые обобщены в символике трагически роковой неизбежности (Кара Небес) за содеянное. Таким образом, тема Преступления и Наказания в названных операх раскрывается в русле библейской религиозно-морализующей концепции. Её завершение в катарсических «кодах» опер определено темой покаяния и всепрощения (лирический дуэт Джильды и Риголетто в драме Верди, церковное молитвенное песнопение и апофеозное утверждение темы любви в «Пиковой даме» Чайковского).

Подводя итоги вышеизложенному, отметим, что концептуально-драматургические принципы религиозно-философской трагедии, заложенной в первом конфликт-

ном событии Библии, получают широкое воплощение в опере XIX столетия. Они проявляются не только в сочинениях, возникших на основе ветхозаветных событий. Поскольку библейский историзм с фундаментальной концепцией Божьего плана и его разрушения носит универсальный характер, данные принципы присутствуют в оперных произведениях, не связанных со священной историей, но имеющих во «внутренней» фабуле религиозный конфликт. Это исторические и лирические драмы, оперы-мистерии, раскрывающие судьбы народов и отдельных личностей сквозь глубинные идеи Священного Писания.

Благодарность: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 22-28-00551 «Библейский историзм в западноевропейской и русской опере XIX века».

ЛИТЕРАТУРА

1. Канунова Ф.З., Айзикова И.А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е годы). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 304 с.
2. Кириллина Л.В. Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: Московская консерватория, 2019. 388 с.
3. Невская Н.Г., Дёмина И.К. Трагедия Гёте «Фауст» в творчестве композиторов-романтиков. Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2014. 184 с.
4. Панкова Е.А. Романтическая модель средневековья (к постановке проблемы) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2011, № 1. С. 186–192.
5. Песков А.М. «Русская идея» и «русская душа». Очерки русской историософии. М.: ОГИ, 2007. 104 с.
6. Сабинина М.Д. Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе. М.: Советский композитор, 1981. С. 70–100.
7. Сидорова М.А. Сакральная тематика оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки и её идейно-художественные функции // Художественное образование и наука. 2021, № 2(27). С. 55–60.
8. Снигирёв Р. Библейская археология. М.: Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2007. 576 с.
9. Тантлевский И.Р. История Израиля и Иудеи до разрушения Первого Храма. СПб.: С.-Петербург. ун-т, 2005. 402 с.
10. Smither H.E. A history of the oratorio. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris (A History of the Oratorio, 1). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012. 507 p.

Об авторе:

Михайлова Олеся Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусств, Алтайский государственный университет (656049, г. Барнаул, Россия), **ORCID: 0000-0001-5391-8032**, argentum-ol@mail.ru.

REFERENCES

1. Kanunova F.Z., Ayzikova I.A. *Nravstvenno-esteticheskie iskaniya russkogo romantizma i religiya (1820–1840-e gody)* [Moral and Aesthetic Quest of Russian Romanticism and Religion (1820–1840s)]. Novosibirsk: Sibirskiy khronograf, 2001. 304 p.
2. Kirillina L.V. *Teatral'noe prizvanie Georga Fridrikha Gendelya* [Georg Friedrich Handel's Theatrical Vocation]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2019. 388 p.
3. Nevskaya N.G., Demina I.K. *Tragediya Gete «Faust» v tvorchestve kompozitorov-romantikov* [Goethe's tragedy "Faust" in the Work of Romantic Composers]. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S.V. Rakhmaninova, 2014. 184 p.
4. Pankova E.A. Romanticheskaya model' srednevekov'ya (k postanovke problemy) [Romantic Model of the Middle Ages (to the Formulation of the Problem)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literature* [Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature]. 2011, No. 1, pp. 186–192.
5. Peskov A.M. «Russkaya ideya» i «russkaya dusha». *Ocherki russkoj istoriosofii* [Russian Russian Idea and the Russian Soul. Essays of Russian Historiosophy]. Moscow: OGI, 2007. 104 p.
6. Sabinina M.D. Zametki ob opere [Notes on the opera]. *Sovetskaya muzyka na sovremennom etape* [Soviet Music at the Present Stage]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1981, pp. 70–100.
7. Sidorova M.A. Sakral'naya tematika opery «zhizn' za carya» M.I. Glinki i ee idejno-hudozhestvennyye funkicii [Sacred themes of the opera "Life for the Tsar" by M.I. Glinka and Its Ideological and Artistic Functions]. *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2021, No. 2(27), pp. 55–60.
8. Snigirev R. *Bibleyskaya arkheologiya* [Biblical Archeology]. Moscow: Moskovskoe podvor'e Svyato-Troitskoy Sergievoy Lavry, 2007. 576 p.
9. Tantlevskiy I.R. *Istoriya Izrailya i Iudei do razrusheniya Pervogo Khrama* [History of Israel and Judah Before the Destruction of the First Temple]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy universitet, 2005. 402 p.
10. Smither H.E. *A history of the oratorio*. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris (A History of the Oratorio, 1). Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2012. 507 p.

About the authors:

Olesya S. Mikhaylova, PhD (Art), Associate Professor at the Arts Department, Altai State University, (656049, Barnaul, Russia), **ORCID: 0000-0001-5391-8032**, argentum-ol@mail.ru.

