



***В. Р. Дулат-Алеев***

**Русский реализм, «фаустианский» романтизм  
и театр моралите в опере А. Н. Серова «Вражья сила»**

**Аннотация**

Последняя опера А. Н. Серова «Вражья сила» завершает период становления русской большой оперы, начало которому было положено оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя». Впервые в опере «Вражья сила» на сцене была показана масленица, которую композитор интерпретировал как символический образ. В статье рассмотрены особенности драматургии, музыкального языка и исторических постановок этой оперы, которые отразили разные художественные течения своего времени. Художественный синтез нескольких эстетико-философских направлений определил новаторское значение произведения Серова в истории русской оперы.

**Ключевые слова:** история русской оперы, Серов, Островский, религиозная тема в опере, романтизм, реализм, символические модели в театре, русские композиторы середины XIX века.

***V. R. Dulat-Aleev***

**Russian realism, “Faustian” romanticism and morality plays  
in the opera *Vrazhia Sila (The Power of the Fiend)* by A. Serov**

**Summary**

Operas of A. Serov were a continuation of M. Glinka’s way of the development of Russian great opera. After the biblical-symbolic opera *Judith* (1863) and the historical-symbolic opera *Rogneda* (1865), Serov became interested in the plot of the A. Ostrovsky’s drama *Live Not as You Would Like To* for his next opera. The composer changed ending leading it to a tragic denouement, a murder. The background for the drama was the profane rite of Maslenitsa. Serov relies on the interpretation of the rite by A. Grigoriev. Maslenitsa in the opera is interpreted as a symbolic image that awakens a dark, “Fiend’s” force, and is opposed to the values of Christian morality. The Serov’s last opera shows an interesting synthesis of Russian realistic art with the European romantic opera. This synthesis is presented through the symbolic embodiment of the national idea, which was very popular both in Russia and in the countries of Europe. The article shows that one of the ways of a symbolic embodiment of the plots was the use of elements of morality plays’ aesthetics.

**Keywords:** history of Russian opera, Serov, Ostrovsky, religious theme in opera, romanticism, realism, symbolic models in theater, Russian composers of the mid-XIX century.

Первой русской большой оперой была поставленная в 1836 году «Жизнь за царя». В XIX веке эта опера Глинки несколько раз издавалась с обозначением «Большая опера в четырех действиях» на титульном листе клавира<sup>1</sup>. Социальная значимость большой оперы в России середины XIX века была сформирована успешной репутацией французского театра “Grand Opera”, который ввел в европейскую музыкально-театральную моду оперу в стиле “grand spectacle”<sup>2</sup>. Эстафету от Глинки в области национальной большой оперы принял Серов<sup>3</sup>. В его творчестве этот жанр обрел новые горизонты, продемонстрировав образцы воплощения национальной идеи на основе библейского легендарно-символического сюжета в «Юдифи» (1863) и легендарно-исторического сюжета в «Рогнеде» (1865).

«Юдифь» и «Рогнеда» имели огромный сценический успех и шумную прессу, а «Рогнеда», к тому же, и очень положительную официальную реакцию. На волне успеха Серов был полон решимости продолжить свою миссию по созданию новых образцовых русских опер. Разумеется, он мыслил только в рамках «большой оперы», но повторяться не хотел, причем нежелание повторяться относилось не только к собственным операм, но и к операм Глинки. Известно, что композитор рассматривал для своей новой оперы несколько сюжетов («Тарас Бульба», «Гайдамаки», «Самозванец», «Марфа Посадница», «Савва Чалый»), однако не остановился ни на одном из них. В 1867 году в Петербурге состоялась премьера оперы В. Н. Кашперова «Гроза» по пьесе А. Н. Островского<sup>4</sup>, которая, видимо, оказала на Серова влияние. Он довольно критически отреагировал на русскую оперу «итальянской знаменитости», написав в рецензии, что Кашперов «фактуру и формулы Доницетти и его школы принимает за неизменные правила оперного стиля», к тому же он «приложил их к сюжету Островского, к драме русской, приволжской, где всякая строка текста, всякая

ситуация требовала форм русских, новых!». И добавляет, что «даже рабское подражание „Жизни за царя“ (во что ударился также г. Вильбоа<sup>5</sup>) тут бы не вывезло» [12. С. 194]. Именно в 1867 году Серов приступает к реализации замысла новой оперы по пьесе Островского.

Несколько лет назад, когда Серов был захвачен идеей «музыкальной драмы», его друг и единомышленник Аполлон Григорьев<sup>6</sup> предлагал композитору обратить внимание на пьесу Островского «Не так живи, как хочется». В литературно-критической статье, опубликованной в журнале «Эпоха», Григорьев писал о прекрасной возможности союза поэзии и музыки в этой пьесе. Как единственного русского композитора, способного к решению этой задачи, Григорьев называл Александра Николаевича: «Кого же нам и ставить блистательно, как не Островского или Серова» [Цит. по: 4. С. 260]. Главный интерес для музыкального решения, по Григорьеву, заключался в возможностях показа масленицы, на фоне которой развивается действие пьесы «Не так живи, как хочется»: «в драме, кроме ее осязаемых и видимых лиц, царит над всем лицо невидимое... загулявшая совсем масленица (как в «Бедность не порок» — светлая неделя, в «Грозе» — волжская ночь с гульбой...). Эта масленица — один из многих и притом наиболее уцелевший остаток нашего старого и доселе еще присущего нам язычества, пора полнейшей плотской разнузданности, хоронит божество мрака Зимы, и напоследок вволю бушуют ее темные служебные силы: хари (ряженные) бродят по улицам по ночам, нечистые силы... <...> Но с ударом нашего постного колокола к заутрене нечистые силы исчезают. Но до этой минуты темное божество с его темным весельем и диким разгулом — всевластно... Итак, царит масленица... она должна господствовать и на сцене. Вот тут бы удивительно могло помочь поэзии другое искусство — музыка. Да, я твердо убежден, что Серов, задумавший написать увертюру,

антракты и всю оркестровку песен для «Бедность не порок», напишет музыкальную поэму «Не так живи, как хочется» [4. С. 250—251].

Концепция новой оперы Серова, безусловно, выросла из трактовки Григорьева. Композитор увидел возможность придать музыкальными средствами масленице значение символического образа. В письме к Островскому Серов разъяснил свою цель: «Еще с покойным Аполлоном Григорьевым мы много толковали, что это отличный сюжет для русской народной оперы, где кроме действующих лиц пьесы будет еще одно, для «драмы» невозможное: это — «сама широкая масленица» [10. С. 102]. Серов обращается к Островскому с предложением написать либретто оперы. Композитор декларирует намерение найти новые формы русской оперной музыки и демонстрирует свою солидарность с идеями «почвенничества»: «Именно эту простоту сцены мы совершим с Вами великое дело! Победим многие предрассудки. Потому — подоспело время для чисто русской музыки, без подмеси западных влияний» [10. С. 107].

Островский согласился на совместную работу и даже готов был по предложению Серова изменить финал. Композитор настаивал на трагической развязке: главный герой должен был не одуматься под звуки церковного благовеста (как в пьесе), а совершить задуманное убийство своей жены. Однако, после года совместной работы сотрудничество Серова с Островским прервалось, и либретто заканчивали П. И. Калашников и Н. Ф. Жохов. Похожая судьба постигла и музыкальную партитуру: Серов скончался в 1871 году, практически закончив оперу, но не успев ее оркестровать и полностью доработать детали последнего пятого акта. Заканчивали работу над партитурой оперы жена композитора В. С. Серова и композитор Н. Ф. Соловьев<sup>7</sup>.

«Вражья сила», безусловно, стала новым словом в русском оперном искусстве. В первую очередь, благодаря ранее небывалому красочному и масштабному показу народных гуляний. Впервые на оперной сцене с большим размахом

отобразилась атмосфера («хронотоп» по Бахтину) русской ярмарки, русского «карнавального» гуляния. Для Серова это было осознанным художественным намерением. «Ярмарочное веселье для русской оперы будет новостью», — заявлял он, по своему обыкновению активно анонсируя свое новое произведение [1. С. 152]. Пятиактная форма большой оперы наполнилась балалаечными наигрышами, интонациями плясовых напевов и частушек, сентиментальными образами городских лирических песен. Этот пласт музыки ранее никогда не был в русской большой опере на первом плане.

Новизна «Вражьей силы» была замечена, но шумного всероссийского резонанса, аналогичного беспрецедентному успеху сценического проката предшествовавшей «Рогнеды», не было. Сложно сказать о причинах недостаточного внимания критики и публики к «Вражьей силе», вероятно они были связаны с переходным этапом в развитии русского искусства: уже не реализм, но еще не символизм рубежа XIX—XX веков; уже не раннеромантический язык Глинки и Даргомыжского, но еще не поэтизация архаики Римского-Корсакова и Стравинского. В области русского музыкального театра и всего музыкального искусства именно последняя опера Серова выступила вестником перемен и в целом ряде аспектов определила их направление.

Среди художественных направлений русского искусства середины XIX века особую роль играл русский реализм, ярко проявившийся и в живописи, и в литературе, и даже в музыке. Стремление к «правдивому» отображению жизни в искусстве разделяли многие русские композиторы той эпохи, приверженность к «поиску правды» в музыке Даргомыжского, Мусоргского хорошо известна. Многократно говорил о «правде выражения» и Серов. Реализм в музыке выразился в стремлении к новому типу мелодики, тесно связанному с особенностями русской речи; в различных формах конкретизации национальной природы инструментальной музыки (от цитирования народных мелодий до широкого использования принципа

программности); в сюжетах музыкально-театральных произведений, так или иначе отражающих жизнь народа. Это направление имеет довольно глубокие корни и было подготовлено предшествующими этапами развития русского «официального» музыкального театра. В частности, неоднократно выступавшая в качестве оперного либреттиста императрица Екатерина Вторая обращалась за сюжетами, как правило, «к фольклору и древнерусской истории, на основе которых... мыслила развитие отечественного театра» [11. С. 41]. Приверженность реализму была характерна в середине XIX века для представителей русского «почвенничества», к которому принадлежал, в частности, активный сторонник музыкального воплощения образа масленицы Аполлон Григорьев.

Реализм XIX века, помимо декларируемого правдивого отражения жизни, решал и вопрос воплощения национальных особенностей в искусстве. И в этом он сближался с европейским романтизмом, который тоже в немалой степени был ориентирован на выражение национальной специфики. В опере Серова эти два течения образовали достаточно интересный синтез, который открыл дорогу символическому прочтению архаичной обрядовости и историко-легендарных сюжетов (например, у Римско-Корсакова).

Зарубежная большая опера и во французском, и в немецком варианте была составной частью европейского романтического музыкального театра, объединившего в национально-характерном преломлении исторические сказочно-фантастические, легендарно-мифологические, лирико-драматические и даже мистико-психологические сюжеты. В оперу Серова романтизм пришел в его «фаустианском» варианте. Именно в этом направлении были предприняты все изменения сюжетов и трактовки персонажей относительно пьесы Островского.

«Фаустианские» веяния, во-многом формировавшие облик европейского романтизма в начале XIX века, достигли России в 1820-е годы. Стали появляться многочисленные пере-

воды «Фауста» Гёте (который, в России трактовался в качестве главного немецкого «Фауста»), как первой и второй частей трагедии целиком, так и в еще большем количестве отрывков из нее. Среди переводчиков были В. Жуковский, А. Грибоедов, Д. Веневитинов, Ф. Тютчев, А. Фет, Н. Огарёв, К. Аксаков и др. Русские авторы тоже внесли свой вклад в фаустиану, развывая те или иные мотивы сюжета: «Сцена из Фауста», «Фауст в аду» А. Пушкина; «Фауст» И. Тургенева; «Русские ночи» В. Одоевского; «Молотов» Н. Помяловского и др.<sup>8</sup>. Наконец, что было не менее важно, сформировались философские интерпретации фаустианской темы, которой отдали должное как западники, так и любомудры — В. Белинский, А. Герцен, И. Тургенев, Н. Чернышевский и др. Фаустианство оказало существенное влияние на романтическую оперу, безусловным знатоком которой был Серов.

Во «Вражьей силе» композитор значительно усиливает драматургическое значение «треугольника» образов, характерных для романтических сюжетов с фаустианским прототипом: главный герой (ищущий внутренней и внешней гармонии, человек с мятущейся душой, за которой ведут охоту «темные силы»); лирический женский образ (так или иначе связанный какими-то узлами с главным героем, как правило, устранимый «темными силами», становящийся жертвой); представитель «темных сил». Важнейшим из внесенных Серовым изменений в сюжет Островского стал новый финал. Просветленную развязку в пьесе Островского (чуть не утонув в проруби, главный герой Пётр духовно перерождается под звуки благовеста и дает обещание «жить по совести») Серов заменяет на трагическую: цель «темных сил» достигается, жена главного героя Даша гибнет от его руки, направляемой подстрекательством Ерёмки. За бытовой драмой явственно проступает фаустианская коллизия: «темные силы» выигрывают в борьбе за душу героя.

Таким образом, Ерёмка, являющийся в реалистическом измерении служкой на постоялом дворе, в романтическом измерении выступает

как представитель «темных сил», «сей российский Бертрам», как охарактеризовал его М. П. Мусоргский [9. С. 91]. Ерёмка в опере неизмеримо более значителен, по сравнению с пьесой, он сознательно демонизируется Серовым. В опере есть множество музыкальных и поэтических приемов как прямых (реплики «вот у нас Ерёмка душу проклинал», «много с ним нечистый начудил проказ», лейтмотивная связь с масленицей), так и косвенных (злоящие тексто-музыкальные трансформации народных песен «Я на камушке сижу, я топор в руках держу» и «Как пошел наш козел да во темный лес»), устанавливающих связь образа Ерёмки с «темными силами»<sup>9</sup>.

Соединение реализма и романтизма в опере дало интересный эффект символизации повседневности, нравственно-обобщенного показа бытовых поступков. Результатом этого синтеза стало проявление в опере признаков средневекового театра моралите, которые проявились не только в содержании, но и в форме спектакля. К таким признакам относятся: использование религиозных текстов или цитат из канонической церковной литературы, сочетание назидательной риторики и «высокого слога» с буффонадой и фарсом простонародного ярмарочного театра, ограничение экспозиции персонажа одним качеством<sup>10</sup>. Так герои оперы становятся носителями обобщенных образов: тоски (Даша), веселья (Груня), нравучения (Илья), прощения (Агафон), алчности и хитрости (Спиридоновна) и т. д. Говорить о сознательном обращении Серова к формам средневекового зрелища, конечно же, не следует. Но формы средневекового театра моралите сохранялись и в драмах нового времени, традиции этого искусства получили продолжение и в современной Серову литературе (в том числе, в присвоении персонажам показательных имен или фамилий, например, в русской литературе — Скотинин, Держиморда, Скалозуб, Простаков и др.). Сближает оперу с моралите и трактовка масленицы как «темной силы». Масленица показана в опере не только как фон, но и как благоприятствующая «вражьей силе»

атмосфера, «своего рода Walpurginacht<sup>11</sup> Фауста», как охарактеризовал масленицу в опере Серова А. Гозенпуд [3. С. 10]. Интересно, что проницательный исследователь в качестве недостатка оперы отметил «недостаточную индивидуализацию персонажей» [Там же]. И это действительно так, если смотреть с позиций эстетики реалистического или романтического искусства. Но с позиций моралите именно такими неиндивидуализированными и должны быть персонажи.

В результате «Вражья сила» Серова не получила широкого и долговременного признания, поскольку оказалась как бы между эпохами. Ее можно назвать первым шагом русского музыкального театра к смене художественной парадигмы реалистического и романтического XIX века на парадигму религиозно-мистического, историко-философского («историософического» по Бердяеву) и архаико-легендарного символизма рубежа XIX—XX веков. «Вражья сила» объединила разные течения, открыв путь к будущим художественным открытиям русского музыкального театра конца XIX — начала XX века. Начатый Серовым новый путь развития русской оперы привел не только к расцвету жанрово-бытовых сцен в «Борисе Годунове», «Чародейке», «Псковитянке», но и к полисемантической «Петрушке», и к символической мистериальности «Сказания о невидимом граде Китеже».

Множественность эстетических истоков «Вражьей силы» не могла не сказаться на результатах ее сценической жизни. Все постановки этой оперы были недолговечными. Премьерная постановка в Мариинском театре в 1871 году была слишком традиционной и не позволила отразить скрывающейся за народно-жанровым фасадом глубину религиозно-философской проблемы. Опера буквально «ожилла», когда была поставлена на сцене частной оперы Мамонтова с Фёдором Шаляпиным в роли Ерёмки. Проявившиеся в трактовке Шаляпина черты «русского Бертрама» способствовали более объемному восприятию произведения, неслучайно в 1902 году опера

с участием Шаляпина уже шла на сцене Большого театра в Москве. В 1920 году Шаляпин выступил уже в качестве постановщика этой оперы в Петрограде с декорациями Б. Кустодиева. А в 1947 году опера вновь предстала в своем исключительно жанрово-бытовом облике в постановке Б. Покровского на сцене Большого театра. Финальный акт оперы для этой постановки был переписан Б. Асафьевым, поскольку оперу было решено вернуть к первоначальному варианту окончания пьесы и даже сделать его более оптимистичным. Это была последняя постановка «Вражьей силы». Но у этой оперы есть все шансы вернуться в современный музыкальный театр.

### Примечания

- <sup>1</sup> Например: 1). Жизнь за царя. Большая опера в 4-х действиях. Музыка М. И. Глинки. «Новое тщательно пересмотренное дешевое издание». Для фортепиано в 4 руки. Изд-во «Юлий Генрих Циммерман», Б. г.; 2). Жизнь за царя. Большая опера в четырех действиях с эпилогом для пения с фортепиано. Текст барона Розена. Музыка М. И. Глинки. М.: А. Гутхейль, [1885].
- <sup>2</sup> Выражение “grand spectacle” (в пер. с фр. — «большое зрелище») часто встречается в русской музыкальной публицистике середины XIX века.
- <sup>3</sup> О большой русской опере см. подробнее: [5].
- <sup>4</sup> Кашперов Владимир Никитич (1827—1894) — русский композитор, педагог. Учился у З. Дена, общался и консультировался с М. И. Глинкой. Автор опер на итальянском языке: «Цыгане» (премьера в 1850 г. в Милане), «Мария Тюдор» (премьера в 1859 г. в Милане), «Риенци» (премьера в 1863 г. во Флоренции); опер на русском языке «Гроза» (премьера в 1867 г. в Петербурге и Москве), «Тарас Бульба» (премьера в 1893 г. в Москве). Профессор Московской консерватории, владелец частной музыкальной школы, автор «Певческих упражнений для начальных училищ» (1893). Премьера «Грозы» была критически воспринята композиторами «могучей кучки».

- <sup>5</sup> Вильбоа Константин Петрович (1817—1882) — русский композитор, дирижер. Общался с М. И. Глинкой, А. Н. Островским, В. П. Энгельгардтом. Автор оперы «Наташа, или Волжские разбойники» (премьера в 1863 г. в Москве, затем в Петербурге), незавершенных опер «Тарас Бульба» и «Цыганка», около 150 вокальных сочинений.
- <sup>6</sup> Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864) — литературный и театральный критик, поэт, писатель, один из идеологов «почвенничества».
- <sup>7</sup> Соловьёв Николай Феопемтович (1846—1916) — русский композитор, музыкальный критик, педагог. Профессор Санкт-Петербургской консерватории. Автор опер «Кузнец Вакула» (премьера в 1880 г. в Санкт-Петербурге), «Корделия» (ставилась под названием «Месь», премьера в 1885 г. в Санкт-Петербурге, затем в Москве, Киеве, Казани, Тифлисе, Праге); хоровых, камерно-вокальных (в том числе «Слово о полку Игореве» для голоса и фортепиано, 1873), фортепианных произведений. В 1873—1874 году был объявлен конкурс на создание оперы «Кузнец Вакула» на либретто Я. Полонского по повести Н. Гоголя «Ночь перед Рождеством», написанное в свое время для Серова. Жюри с участием Н. Римского-Корсакова и Э. Направника присудило первое место П. И. Чайковскому, а второе место занял Н. Ф. Соловьёв. Хор Соловьёва «Молитва о Руси» получил премию на конкурсе Русского музыкального общества в 1877 г.
- <sup>8</sup> Подробнее об этом см.: [7].
- <sup>9</sup> Подробный анализ драматургии, лейтмотивной системы и средств характеристики персонажей см.: [6].
- <sup>10</sup> Подробнее об особенностях формы, содержания, постановок моралите см.: [2; 8; 13].
- <sup>11</sup> В пер. с нем. «Вальпургиева ночь». — Примеч. автора.

## Список литературы

## References

1. *Абрамовский Г. К.* Оперное творчество А. Н. Серова. — СПб.: Канон, 1998. — 170 с. [*Abramovskij G. K.* Оперное tvorchestvo A.N. Serova. — Spb.: Kanon, 1998. — 170 s.]
2. *Гальперина Г. А.* Моралите // Популярная история театра [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/54460>. Дата обращения 12.09.2018 [*Gal'perina G. A.* Moralite // Populyarnaya istoriya teatra [Ehlektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <https://culture.wikireading.ru/54460>. Data obrashcheniya 12.09.2018].
3. *Гозенпуд А. А.* Избранные статьи. — Л.: Советский композитор, 1971. — 240 с. [*Gozenpud A. A.* Izbrannye stat'i. — L.: Sovetskij kompozitor, 1971. — 240 s.]
4. *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века: (1857—1872). — Л.: Музыка, 1973. — 336 с. [*Gozenpud A. A.* Russkij opernyj teatr XIX veka: (1857—1872). — L.: Muzyka, 1973. — 336 s.]
5. *Дулат-Алеев В. Р.* Большая русская опера 1830—1860-х годов в контексте патриотической темы и „европейского“ стиля // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2017. — № 4 (20). — С. 24—30 [*Dulat-Aleev V. R.* Bol'shaya russkaya opera 1830—1860-h godov v kontekste patrioticheskoy temy i "evropejskogo" stilya // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika. — 2017. — № 4 (20). — S. 24—30].
6. *Дулат-Алеев В. Р.* Опера А. Н. Серова «Вражья сила»: Лекция по курсу «Оперная драматургия» для студентов теоретико-композиторского факультета. — Казань: Казанская гос. консерватория, 2001. — 31 с. [*Dulat-Aleev V. R.* Opera A. N. Serova "Vrazh'ya sila": Lekciya po kursu "Opernaya dramaturgiya" dlya studentov teoretiko-kompozitorskogo fakul'teta. — Kazan': Kazanskaya gos. konservatoriya, 2001. — 31 s.]
7. *Ишимбаева Г. Г.* Фаустианская тема в немецкой лиературе: Дис. ... д-ра филологических наук. — М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1999. — 444 с. [*Ishimbaeva G. G.* Faustianskaya tema v nemeckoj lierature: Dis. ... d-ra filologicheskikh nauk. — M.: MGU im. M. V. Lomonosova, 1999. — 444 s.]
8. Моралите // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://bigenc.ru/theatre\\_and\\_cinema/text/2643224](https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2643224). Дата обращения: 12.09.2018 [Moralite // Bol'shaya rossijskaya ehnciklopediya. [Ehlektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: [https://bigenc.ru/theatre\\_and\\_cinema/text/2643224](https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2643224). Data obrashcheniya 12.09.2018].
9. *Мусоргский М. П.* Письма. — М.: Музыка, 1981. — 360 с. [*Musorgskij M. P.* Pis'ma. — M.: Muzyka, 1981. — 360 s.]
10. *Островский и русские композиторы: Письма / Под общ. ред. Е. М. Колосовой и Вл. Филиппова.* — М.-Л.: Искусство, 1937. — 250 с. [*Ostrovskij i russkie kompozitory: Pis'ma / Pod obshch. red. E. M. Kolosovoj i Vl. Filippova.* — M.-L.: Iskusstvo, 1937. — 250 s.]
11. *Семёнова Ю. С.* Некоторые особенности увертюры в музыкально-театральных спектаклях на либретто Екатерины II // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2017. — № 3 (19). — С. 39—56 [*Semenova Yu. S.* Nekotorye osobennosti uvertjur v muzykal'no-teatral'nyh spektaklyah na libretto Ekateriny II // Muzyka. iskusstvo, nauka, praktika. — 2017. — № 3 (19). — S. 39—56].
12. *Чешихин В. Е.* История русской оперы (с 1674 по 1903 г.). — СПб.: Изд-во П. Юргенсона, 1905. — 650 с. [*Cheshihin V. E.* Istoriya russkoj opery (s 1674 po 1903 g.). — SPb.: Izd-vo P. Yurgensona, 1905. — 650 s.]
13. *King P. M.* Morality plays // The Cambridge companion to Medieval English theatre. — Cambridge: Cambridge univetsity, 1994. — 235 p.