

Н.Н.Вихрова

ОПЕРНОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В.Ф.ОДОЕВСКОГО И А.П.ГРИГОРЬЕВА

В статье говорится, что основанием для сближения музыкально-критических воззрений В.Одоевского и А.П.Григорьева является общая неоромантическая платформа, возникшая как продукт осмысления на русской почве философии искусства Шеллинга и Гегеля. Романтическое начало в этом случае имело не столько стилевое, сколько смысловое наполнение и с течением времени приобретало расширительное значение. В статье прослеживаются точки совпадения и расхождения позиций в отношении оперного искусства в музыкальной критике В.Ф.Одоевского и А.П.Григорьева. В связи с этим привлекаются сведения о личных взаимоотношениях обоих критиков, анализируются их оценочные суждения по поводу оперного творчества Д.Мейербера, М.Глинки, Р.Вагнера, А.Н.Серова, и др., а также в целом о сущности зарубежной оперы и степени органичности оперного искусства для русской художественной ментальности.

Ключевые слова: романтизм, оперное искусство, В.Ф.Одоевский, А.П.Григорьев, Р.Вагнер, Д.Мейербер, М.И.Глинка, А.Н.Серов, эстетические воззрения

Личное знакомство кн. В.Ф.Одоевского с А.П.Григорьевым зафиксировано в его дневнике под 14 декабря 1860 года: «Приходил ко мне литератор (не знаю, что он писал) Аполлон Александрович Григорьев, но в такой бедности, что страшно смотреть. На беду у меня всего до первого числа было 30 рублей; я отдал ему половину, а уже как обернусь в эти две недели — не знаю, тем более, что разные господа меня терзают» [1, с. 119]. К этой записи было вклеено письмо А.П.Григорьева, помеченное этим же днем, в котором он высказывает свое уважительное отношение к князю как к литератору «пушкинской эпохи» и одновременно подчеркивает свою идейно-стилевую близость и этой «эпохе» и непосредственно таланту В.Одоевского: «Князь Владимир Федорович! Вы — один из немногих уцелевших литераторов Пушкинской эпохи, и этого для меня, человека, по убеждениям своим и взгляду на общественное развитие и искусство гораздо более принадлежащего к Пушкинской эпохе, чем к современной, — достаточно, чтобы я обратился к Вам с просьбой о приеме и покровительстве. Смею надеяться, что имя мое не вовсе Вам неизвестно. О том, что я в нескольких критических статьях моих выражал мое искреннее уважение и жаркое сочувствие к Вашему глубокому и уединенно стоящему таланту, — распространяться я не считаю нужным. Ни Ваша личность, ни Ваш талант не нуждаются в каждениях» [1, с. 268]. Действительно, например, еще в 1853 г. А.П.Григорьев аналогично вводил его в ряд тех «благородных деятелей на поприще науки и искусства, которые принадлежали к пушкинскому кругу, каковы Вяземский, Дмитриев, Глинка, Плетнев, Одоевский, покойный Языков, Хомяков, Шевырев, Киреевский и некоторые другие, которые доселе еще со славою подвизаются на благородном поприще» («Библиотека для чтения. № 1. Январь» // Москвитянин. 1853. № 3. С. 123-124) [2, с. 360]. Судя по дальнейшим пометкам в дневнике (от 15, 16, 18, 27, 28 декабря), Одоевский весьма активно помог коллеге-литератору: привлек П.А.Плетнева и М.М.Достоевского, обращался к В.Черкасскому и Ю.Самарину. Как известно, в результате А.П.Григорьев уехал работать учителем в Оренбург. Больше упоминаний о Григорьеве, как и о его публикациях, хотя бы в «Якоре», где в концентрированном виде сосредоточились статьи Григорьева о музыкальной жизни, в дневнике В.Ф.Одоевского не содержится. Вместе с тем в начале 1860-х гг. Одоевский и Григорьев много общаются с общим знакомым А.Н.Серовым, высоко оценивая его оперу «Юдифь», увлекаются Вагнером, размышляют о судьбе русского театра. Поскольку музыкальное искусство относится к области общих интересов В.Одоевского и А.П.Григорьева, есть основания сравнить их эстетические воззрения и представления о музыкальной критике.

Когда Григорьев писал Одоевскому, что он «по взглядам на искусство» ближе к представителям Пушкинской эпохи, видимо, он намекал о своей приверженности романтическому направлению. Любопытно, что именно в 1860-е годы у Григорьева появляются статьи, опубликованные во «Времени» и «Якоре», подписанные псевдонимом «Ненужный человек» (всего 9 публикаций), в которых он объясняет идеологему своей «ненужности» тем, что его эстетические убеждения, сформировавшиеся «под влиянием Жуковского, под влиянием Пушкина, под влиянием даже жадно усвоившего, или лучше сказать хватавшего на лету образование Полевого и, наконец, под влиянием серьезных мыслителей, каковы были Надеждин, Киреевский и другие литераторы в Москве, Одоевский в Петербурге» [3], — оказываются чуждыми в пору идеологической борьбы пореформенного времени. По мысли Григорьева, гениальное творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя и истины, рожденные в философских спорах Хомякова, Чаадаева, Белинского, были продуктом естественного, органичного возрастания национального самосознания из почвы освоенной общеевропейской культуры, поскольку «то движение законно и верно, в котором сохраняется закон солидарности, последовательности, преемственности идей» [3]. Революционное же размежевание на лагерь с той или иной узкой идеологией не способствует естественному развитию национальной культуры. Именно поэтому «ненужный человек» не относит себя ни к какой партии: «Я, например, твой покорнейший слуга, ненужный человек, — представляю

для самого себя любопытный психический феномен... В то время, как всякий стоит под каким-нибудь знаменем, я решительно ни под одну статью не могу» [4, с. 344]. В этом же плане о своей «ненужности» Ап. Григорьев пишет Н.Н. Страхову из Оренбурга 18 июня 1861 г: «Может быть, ты один, — узнавши меня в последнее время достаточно, понимаешь, что причины более глубокие, чем личные невзгоды и разочарование, заставили меня осудить себя на добровольную ссылку, что главная вина, *causa causalis* (лат. причина причин, главная причина — Н.В.) моего решения была — сознание своей *ненужности*. В сознании этом много, коли ты хочешь, и гордости. Я дошел до глубокого презрения к литературе *Прогресса*. Да иначе и быть не могло. Искатель абсолютного, — я столь же мало понимаю рабство перед минутой, рабство демагогическое, как рабство перед деспотами. Лучше я буду киргизов обучать русской грамоте — чем *обязательно* писать в такой литературе, в которой нельзя подать смело руку хоть бы даже Аскоченскому в том, в чем он прав, и смело же спорить — хоть бы даже с Герценом, в чем он не прав. Цинизм мысли, право, дошел уже до крайних пределов. Слова человека очень честного и хорошего, каков М. Достоевский: “*Какие же глубокие мыслители Киреевский, Хомяков, о. Феодор?*” — для человека *действительно* мыслящего — термометр довольно ужасающий» [2, с. 250]. Возможно, острое нежелание предаваться «цинизму мысли» и переводить литературную критику из области эстетического идеала (вневременного и национального) в область идеологической борьбы (преходящей и классово-сословной) заставило Григорьева обратить более пристальное внимание проблемам музыкального и театрального искусства. Львиная доля материалов «Якоря», как известно, относилась к этой сфере.

Вместе с тем при осмыслении современных тенденций в музыкальном искусстве Григорьев, разумеется, использовал тот эстетический инструментарий, который имел универсальный характер при анализе любого художественного явления. При этом он должен был либо констатировать вневременной статус романтизма, либо найти новую характеристику явлениям, которые явно не укладывались в старые формы, например, творчество А. Островского или Л. Толстого, А.Н. Серова или Р. Вагнера. Вместе с тем надо учитывать, что «исторически» к началу 1860-х гг. и В. Одоевский, и Ап. Григорьев сами должны были уже перейти от романтизма к реализму. Б.Ф. Егоров, рассуждая об отличии этих двух общественно-литературных направлений в области критики, указывает на тенденцию к размежеванию в выборе метода анализа эстетического явления: «Антиномия романтизма и реализма в эстетике и литературной критике может проявляться в следующих методических приемах: исследуется или авторская субъективность, отношение автора к героям, событиям (романтический метод), или объективный смысл произведения, событий, героев (реалистический метод)» [5, с. 18]. При этом Б.Ф. Егоров иллюстрирует свое положение ссылкой как раз на творческую эволюцию Ап. Григорьева: «Путь Григорьева-критика от романтизма к реализму характеризуется именно постепенным отказом от анализа авторского отношения к героям и действию и переходом к исследованию объективного смысла образов (путь этот до конца не был завершён)» [5, с. 18]. Думается, Ап. Григорьев этот путь завершить и не мог, поскольку сугубо объективный подход к явлениям искусства противоречил его пониманию «истинного реализма», которое он пытался объяснить в последние годы жизни. Под «истинным реализмом» Ап. Григорьев подразумевает такой, «в котором при полнейшей жизненности и натурализме формы, — идеал сквозит как подкладка создания или парит над ним» [6, с. 223], поэтому он не видит «истинного реализма» в романах Писемского, но обнаруживает в творчестве Р. Вагнера, А.Н. Серова, В. Гюго, А.Н. Островского. В то же время Г.Б. Бернандт, основательно изучивший музыкальное наследие В.Ф. Одоевского, совершенно справедливо констатировал: «Формирование эстетических взглядов Одоевского проходило в неразрывной связи с его общим идейно-философским развитием. Двойственность и глубокая противоречивость мировоззрения характерна для всех этапов развития Одоевского. Идеалист-романтик, интуитивист постоянно борется с Одоевским-реалистом, чутким художником, пытливым мыслителем, отзывчивым на многие передовые явления современности» [7, с. 65]. Вместе с тем вряд ли можно согласиться с утверждением этого почтенного автора, что «романтико-идеалистические утопии наложили свой отпечаток, ограничили творческие горизонты Одоевского» [7, с. 65]. Скорее здесь нужно говорить о закономерном генезисе его эстетических идеалов, отправной точкой которого является осмысление тенденций мировой философской мысли, а вершиной — национальное искусство, адекватно выражающее народный дух. Ап. Григорьев аналогичным образом видел свою эволюцию эстетических воззрений, называя себя «последним романтиком» и ратуя за «истинный реализм». По мнению Ап. Григорьева, статья «новым словом» произведение может тогда, когда художник способен в эволюционном движении совершить некий революционный прорыв, верно почувствовав дух современного момента и приведя его в соответствие с национальными запросами.

С одной стороны, в области музыкальной критики В.Ф. Одоевский (и в силу возраста, и в силу опытности) мог выступать для Ап. Григорьева в качестве учителя, как автор «Русских ночей» и многочисленных заметок о музыкальных постановках на русской сцене. При этом, как известно, Одоевский узнал о существовании Григорьева лишь в конце 1860 г., значит, по крайней мере, до этого времени нет оснований искать прямого влияния григорьевской эстетики на сложившиеся взгляды В.Ф. Одоевского. С другой стороны, вряд ли стоит недооценивать самостоятельность и яркую самобытность Ап. Григорьева в разработке оригинальной «органической» критики, составляющей основу его эстетических воззрений. Впрочем, оригинальность «органической» критики лежала исключительно в области художественного темперамента Ап. Григорьева, «развитие этого понятия принадлежит», как указывал пропагандирующий ее ученик Григорьева — Д.В. Аверкиев, — «шеллинго-гегелевской философии» [8, с. 656]. Таким образом, точки соприкосновения и расхождения эстетических представлений Ап. Григорьева и В. Одоевского в области музыкальной критики

будут свидетельствовать скорее о специфике осмысления на русской почве философии искусства Шеллинга и Гегеля.

Б.Ф.Егоров писал (со ссылкой на публикацию в «Эпохе» статьи «Русский театр» (1864, № 1—2), что именно статьи о театре свидетельствовали о борьбе Григорьева за «демократизм искусства», что «очень интересны его суждения об опере, которая должна, с его точки зрения, стать доступной широким слоям населения» и что «восторженное отношение Григорьева к Вагнеру и А.Серову, его музыкальный «романтизм» и «демократизм», в котором опять сложно и интересно переплелись противоречивые элементы григорьевской эстетики...» [5, с. 187]. Оперное искусство на протяжении всей жизни привлекало и Одоевского, который, всячески пропагандируя творчество именно русских композиторов (А.Верстовский, М.Глинка, А.Серов и др.) ратовал за развитие национальной оперы, доступной массовому зрителю.

Среди многочисленного анализируемого обоими критиками музыкального материала можно выделить несколько персоналий, имеющих важнейшее значение в системе эстетических воззрений обоих критиков. Так, для Ап.Григорьева знаковым явлением в мире оперного искусства стала опера Д.Мейербера «Роберт-Дьявол», интерес к которой наблюдался на протяжении всей его творческой деятельности в качестве музыкального критика: в журнале «Репертуар и Пантеон», где в № 2 1846 г. была опубликована статья «Роберт-дьявол (Из записок дилетанта)», а в 1863 г. по заказу издателя Ф.Стелловского он выполнил перевод либретто «Роберта-Дьявола», причем работать над ним он продолжал, можно сказать, до самой смерти, поскольку уже 8 июня 1864 г., находясь в долговой яме, он пишет Н.Н.Страхову, чтобы тот принес «партитуру «Роберта» и мой печатный экземпляр его перевода с письменными вставками» [2, с. 285].

«Роберт-Дьявол» для Григорьева красноречивый пример, демонстрирующий революционный творческий прорыв на качественно новый уровень национального самосознания, который стоит в одном ряду с подобными же по значимости отечественными достижениями: «Так Пушкин от “Руслана и Людмилы”, обработки единственно живого, что он застал в старом, единственно такого, в чем, не оскорбляя старых форм, освященных Ариостовым именем, восходит постепенно до “Капитанской дочки” и “Бориса”. Так Гоголь от “Вечеров на хуторе”, обработки опять-таки единственного живого, что застал он в направлении исторических романов, доходит до “Шинели”. Так в наше время Островский начинает с “Свои люди, сочтемся”, где гоголевский прием приложен в последний раз к действительности, и переходит в мягкое, свободное и вполне разумное, истинно поэтическое отношение к великорусской жизни. Так Брюллов, по словам одного из биографов, избирает сюжет Помпеи, потому что этот сюжет “соединял фантазии новой романтической школы со строгими этюдами почтенного классицизма”. Так Мейербер разделяется с старым направлением своим “Crosiato” и затем уже открывает новый мир в “Роберте”» [9, с. 35].

Творческий метод В.Ф.Одоевского как музыкального критика базируется на тщательном анализе собственно гармонических и композиционных красот музыки; он не строит теоретических обобщений, как Григорьев в рамках своей органической критики; признаком гениальности для него является сложность, для адекватного восприятия которой требуется не только чувство, но и мысль: «Красоты гениальной музыки не даются с первого раза, как водевильный куплет: в нее необходимо вслушаться; Мейерберов «Роберт» с первого раза для непривычных ушей показался галиматьею, но чем больше к нему прислушиваемся, тем более он нам нравится» [7, с. 205-206]. Вместе с тем В.Одоевский в определении гениальности автора остается на позициях романтизма: гений — это боговдохновенный пророк, поражающий новизной, свежестью, оригинальностью, у него дар, который «нельзя приобрести ни трудом, ни опытностью; появление людей, им обладающим, составляет эпоху в летописи искусства; они кладут печать своего характера на все произведения своего времени, и образуют то, что называется музыкальным стилем того или другого периода» [7, с. 209]. У Мейербера же Одоевский видит «дело труда, учености, а не вдохновения» [7, с. 209].

Для Одоевского всем критерием гения в музыке удовлетворяет М.И.Глинка, творчество которого он пропагандировал в течение всей творческой жизни. Интересно, что характеристика, которую ему дает Одоевский, полностью соответствовала и критериям органичности искусства Ап.Григорьева. «Развитие его таланта, — пишет В.Ф.Одоевский, например, в статье, посвященной опере «Руслан и Людмила» (1843), — явление весьма замечательное: он начал тем, чем другие заканчивают. В первой его опере: “Иван Сусанин” вы уже не встретите ни тени подражания; глубоко изучив произведения западной музыки, он прислушался к напевам родной земли и постарался открыть тайну их зарождения, их первоначальные стихии, и на них основать новый характер мелодии, гармонии и оперной музыки, характер дотоле небывалый» [7, с. 209]. Ап.Григорьев же, хотя и считал М.Глинку «великим», был весьма сдержан в ссылках на его произведения, видимо, будучи удовлетворен тем, что о нем писали В.Ф.Одоевский или А.Н.Серов. Тем не менее Ап.Григорьев однозначно вносил Глинку в ряд авторов, которые, с его точки зрения, выступили с «новым словом» в искусстве, утверждая, что он «столь же глубоко благоговей перед Глинкой, как перед Пушкиным, в то же самое время одинаково жарко сочувствует как Островскому, например, в литературе, так Вагнеру в музыке» [6, с. 222].

В 1860-е годы, как уже упоминалось выше, В.Ф.Одоевский и Ап.Григорьев выступают как единомышленники: оба раздражены засильем итальянской оперы на русской сцене, мечтают о «русском театре вообще и русской опере в особенности» [7, с. 310], увлечены творчеством Р.Вагнера, положительно воспринимают музыкальную критику А.Н.Серова, пропагандирующего творчество немецкого композитора, высоко оценивают оперу «Юдифь» самого А.Н.Серова. Последнему произведению оба критика посвящают по

статье: Ап. Григорьев — после первого представления — 16 мая 1863 г., опубликованную в № 12 «Якоря», В. Ф. Одоевский — пишет заметку после 18 представления, 6 января 1864 г. и дополнительно еще статью, в которой содержится призыв порадоваться этой оперой москвичей, однако эти статьи, по стечению обстоятельств, не были напечатаны [7, с. 611-612]. И Одоевский, и Григорьев оценивают «Юдифь» как важное и знаковое явление в отечественной опере, причем критики как бы дополняют друга, подчеркивая ее новаторский и соответствующий «потребностям самой жизни» характер. В. Ф. Одоевский подчеркивает ее народность, самобытность и демократизм: «Предмет ее <...> еврейский, следственно вне русской истории и вне русских нравов, между тем по всей музыке проходит струя живого русского духа; Вы не уловите этой струи ни в каком отдельном напеве, но невольно замечаете в этой музыке то, чего нет в музыке иностранцев, но что-то родное, сочувственное, чувствуете самобытное, русское, непрививное искусство; может быть именно этому характеру музыки должно приписать то действие, которое оно производит на все классы публики, несмотря на содержание этой оперы, хотя библейские предметы более или менее знакомы у нас каждому сколько-нибудь грамотному простолюдину» [7, с. 287]. Ап. Григорьев в своей статье однозначно причисляет оперу А. Н. Серова к произведениям «истинного реализма»: «Всего менее на свете похожее на создание Вагнера, — близкое уже скорее, если нужны непременно сближения, к Мейерберу, чем к Вагнеру, — создание нашего маэстро тем не менее победа вагнеризма, торжество новой, великой и вместе простой идеи... идеи истинного реализма» [6, с. 222]. Любопытно, что М. П. Мусоргский, по горячим следам делаясь впечатлениями от оперы Серова с М. А. Балакириевым, с иронией, но также отмечал, что это “Wagner’s Kindchen” (нем. «дитя Вагнера» — Н. В.) и «вся Скрибо-Галеви-Мейерберовщина поднята балаганными усилиями Серова на ноги» [10, с. 64, 67].

Для Ап. Григорьева «вагнеризм» укладывался в его теорию органического искусства, которое неизбежно должно стать национальным и демократичным, то есть представлять «истинный реализм». С одной стороны, «Вагнер все-таки германец, истый германец, живущий в высях заоблачных, живущий пока что исключительно великолепными и громадными формами без содержания. Чтобы добыть содержание, ему надобно сделаться немцем, то есть впасть в кухонный прозаизм немецкого народного мотива, а немцем по гениальности своей и весьма понятному чувству гадливости он сделаться не желает» [11, с. 404]. С другой стороны, новым словом Вагнера как раз является принципиальная позиция дать правильное драматическое содержание опере, тем самым преградив дорогу пошлости и сделав оперу более доступной массам. Основываясь на данном положении, Ап. Григорьев выводит свое «profession de foi (*фр.* коренные убеждения, символ веры — Н. В.) в отношении к оперному искусству», подчеркивая, что в этом отношении он «такой же демократ, как во всех других»: «Как демократ — я, разумеется, вагнерист, ибо принцип, что опера есть драма, принцип, которого Вагнер является высшим и притом чистейшим представителем в наше время, — принцип вполне демократический, устраняющий наслаждения дилетантские и дающий наслаждения массам» [11, с. 401]. Таким образом, для Ап. Григорьева — вагнеризм — закономерный, исторически обусловленный итог развития оперного искусства, предтечей которого являлись упомянутые выше Мейербер, Глинка и А. Н. Серов: «В конце концов дело все в том, что «вагнеризм» — без его крайностей, в которых все-таки виноват не великий учитель, а *servum pecus* (*лат.* рабское стадо — Н. В.) раблепных учеников — есть “слово” настоящей минуты в музыкальном отношении вообще и в музыкально-драматическом в особенности. От него не уйдешь никуда — и если бы человек, подразумевается, одаренный поэтическим и музыкальным смыслом, нарочно поставил себе задачу избегать вагнеризма, вагнеризм, как неотвязный белый медведь, все-таки стоял бы перед ним как неотразимый логический и исторический постулат искусства. Вагнеризм предчувствовался, и к нему все вело. Наш великий Глинка, в IV-м акте “Жизни за Царя” — акте, который между прочим им самим придуман и почти исполнен даже как либретто — уже бессознательно вагнерист. Мейербер во множестве случаев — вагнерист и едва ли бессознательный. Серов, — несмотря на то, что и концепция и даже прозрачная фактура его великолепного создания — менее всего похожа на Вагнера — вагнерист, по своим требованиям от музыкальной драмы, преимущественно по требованиям отрицательным, т. е. по совершенному отсутствию всего условного, риторического в своей музыкальной драме» [11, с. 406]. В. Ф. Одоевский по случаю приезда Рихарда Вагнера в 1863 г. в Россию, где дал несколько концертов в Петербурге и Москве, написал несколько статей, в которых восторженно приветствует германского композитора, определяя его творчество как эпоху в драматической музыке, так же, как Григорьев, подчеркивая преобладающий характер этого явления. Так он пишет о первом концерте Вагнера в Москве 13 марта 1863 г. «Ведь это концерт для нас — эпоха! Здесь все было ново: и глубоко задуманная музыка, как мелодия, и как гармоническое сопряжение, и как оркестровка, и как исполнение с тончайшими оттенками, и как эстетическая дирижовка. Таких вещей не разбирают по косточкам. В других искусствах новые шаги невозможны: какой шаг могут сделать живопись, ваяние, архитектура? Эти искусства достигли своего предела, и могут в том или другом виде, лишь повторять сделанное. Драматическая музыка — искусство новое, ему нет и трехсот лет; оно еще движется, для его есть еще будущность, и Монтеверди, Себастиан Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер суть эпохи этого передового движения; последняя из них — Вагнер — совершается воочью» [7, с. 257].

Таким образом, основанием для сближения музыкально-критических воззрений В. Одоевского и А. Григорьева является общая неоромантическая платформа, возникшая как продукт осмысления на русской почве философии искусства Шеллинга и Гегеля, результатом которой стала актуализация требований народности, историзма и демократизма искусства, в том числе и применительно к такой специфической области как опера. Несмотря на разные подходы к анализу оперных произведений, они сходились в общем, а

иногда и частном плане. Генезис их критических систем предполагал преемственность с эпохой романтизма 1830-х годов. Романтическое начало в этом случае имело не столько стилевое, сколько смысловое наполнение и приобретало расширительное значение, по удачному выражению Б.Ф.Егорова, «освещенности идеалом» [5, с. 212].

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта № 17-04-00427 («Подготовка комментированного собрания сочинений и писем Аполлона Григорьева»).

1. Литературное наследство [Чаадаев. Леонтьев. Одоевский] / Отв. ред. П.И.Лебедев-Полянский. Т. 22—24. М.: Жур.-газ. объединение, 1935. 804 с.
2. Григорьев Аполлон. Письма / Изд. подг. Р.Виттакер, Б.Ф.Егоров. М.: Наука, 1999. 474 с.
3. Григорьев А.А. О постепенном, но быстром и повсеместном распространении невежества и безграмотности в российской словесности [Электр. ресурс] // Время. 1861. № 3. Март. <http://philolog.petsru.ru/fmdost/vremja.html> (дата обращения: 01.11.2019).
4. Григорьев Аполлон. Воспоминания / Под ред. Р.В.Иванова-Разумника. М.; Л.: Academia, 1930. 699 с.
5. Егоров Б.Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М.: Летний сад, 2009. 664 с.
6. Григорьев А.А. «Юдифь». Опера в пяти актах А.Н.Серова // Якорь. 1863. № 12. С. 222-226.
7. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. статья и примеч. Г.Б.Бернандта. М.: Музгиз, 1956. 723 с.
8. Аверкиев Д.В. По поводу лекции А.Н.Серова // Якорь. 1863. № 33. С. 654-656.
9. Григорьев А.А. Соч.: В 2 т. Т. II. / Сост. и комм. Б.Егорова и А.Осватова. М.: Художественная литература, 1990. 510 с.
10. Мусоргский М.П. Литературное наследие [Кн. 1]. Письма. Биографические материалы и документы / Под общ. ред. М.С.Пекелиса. М.: Музыка, 1971. 400 с.
11. Григорьев А.А. Эстетика и критика / Вст. статья, сост. и примеч. А.И.Журавлевой. М.: Искусство, 1980. 496 с.

References

1. Lebedev-Polyanskiy P.I., ed. Literaturnoe nasledstvo [Literary heritage]. Chaadaev. Leont'ev. Odoevskiy. Moscow, 1935, vols. 22-24. 804 p.
2. Vittaker R., Egorov B.F., eds. Grigoriev Apollon. Pis'ma [Letters]. Moscow, 1999. 474 p.
3. Grigoriev A.A. O postepennoy, no bystrom i povsemestnom rasprostraneniye nevezhestva i bezgramotnosti v rossijskoj slovesnosti [On the gradual, but fast and ubiquitous spread of ignorance and illiteracy in Russian literature]. Vremya, 1861, no. 3. Available at: <http://philolog.petsru.ru/fmdost/vremja.html> (accessed: 01.11.2019).
4. Ivanov-Razumnik R.V., ed. Grigoriev Apollon. Vospominania. [Memoirs]. Moscow; Leningrad, 1930. 699 p.
5. Egorov B.F. Izbrannoe. Esteticheskie idei v Rossii XIX veka [Select. Aesthetic ideas in Russia of the XIX century]. Moscow, 2009. 664 p.
6. Grigoriev A.A. "Yudif". Opera v pyati aktah A.N.Serova ["Judith". Opera in five acts by A.N.Serov]. Yakor', 1863, no. 12, pp. 222-226.
7. Odoevskiy V.F. Muzykal'no-literaturnoe nasledie [Musical and literary heritage]. Moscow, 1956. 723 p.
8. Averk'iev D.V. Po povodu lektsii A.N.Serova [Regarding the lecture by A.N.Serov]. Yakor', 1863, no. 33, pp. 654-656.
9. Pekelis M.S. (ed.), Musorgskiy M.P. Literaturnoe nasledie [Kn. 1]. Pis'ma. Biograficheskie materialy i dokumenty [Literary Heritage [Book 1]. Letters. Biographical materials and documents]. Moscow, 1971. 400 p.
10. Grigor'ev A.A. Estetika i kritika [Aesthetics and criticism]. Moscow, 1980. 496 p.
11. Grigor'ev A.A. Works in 2 vols, vol. 2. Moscow, 1990. 510 p.

Vichrova N.N. Opera art in the context of V.F.Odoevsky and Ap.Grigoriev's romantic aesthetics. The article says that the basis for the rapprochement of the musical-critical views of V.Odoevsky and A.Grigoriev is a common neo-romantic platform that emerged as a product of understanding the philosophy of Schelling and Hegel's art on Russian soil. The romantic beginning in this case has not so much stylistic as semantic content, and over time it acquired broad significance. The article traces the points of coincidence and divergence of positions regarding opera art in music criticism by V.F.Odoevsky and A.Grigoriev. In this regard, information is drawn on the personal relationships of both critics, their value judgments are analyzed regarding the opera works by D.Meyerbeer, M.Glinka, R.Wagner, A.N.Serov, and others, as well as the whole about the essence of foreign opera and the degree of organic opera art for the Russian artistic mentality.

Keywords: romanticism, opera, V.F.Odoevsky, A.A.Grigoriev, R.Wagner, D.Meyerbeer, M.I.Glinka, A.N.Serov, aesthetic views.

Сведения об авторе. Нина Николаевна Вихрова — кандидат педагогических наук, доц. кафедры начального, дошкольного образования и социального управления НовГУ им. Ярослава Мудрого; ORCID: 0000-0002-1554-7717; vihnn@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 10.02.2020. Принята к публикации 25.02.2020.