

Н.Н.Вихрова

ОПЕРНОЕ ЛИБРЕТТО В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЯХ А.А.ГРИГОРЬЕВА: СОЦИАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННЫЙ АСПЕКТ

Освещаются эстетические воззрения А.А.Григорьева на либретто современной ему большой оперы, возникновение которой связано с именем французского либреттиста Эжена Скриба. Толчком к теоретическому осмыслению новаторства Э.Скриба стала для А.А.Григорьева опера Д.Мейербера «Роберт-Дьявол». Она имела существенное значение для обоснования Григорьевым его «органической» критики и «почвеннических» построений, поскольку являла пример революционного прорыва на качественно новый уровень осмысления действительности, соответствующий историческому моменту. Теоретическое обоснование А.А.Григорьевым значения оперного либретто, вкупе с практической работой по их переводу на русский язык актуализируют социально-общественный аспект его эстетических воззрений, заключающий в себе требования правды жизни, демократизма и историзма искусства.

Ключевые слова: А.А.Григорьев, либретто, опера, Э.Скриб, Д.Мейербер, «Роберт-Дьявол», органическая критика, почвенничество, демократизм, историзм

Оперное искусство, привнесенное на русскую сцену с просторов Западной Европы в середине XVIII века, было принципиально аполитично, нацелено на зрелищность и развлекательность и обращено к высшим слоям общества. Либретто, как литературная сторона оперного действия, изначально не имело самостоятельной художественности ценности, поскольку адекватно восприниматься оно могло лишь в синтетическом единстве с музыкой и вокалом. О.В.Жесткова начала свою монографию о либреттисте большой французской оперы Э.Скрибе с констатации того, что «история музыки и театральной драматургии помнит множество примеров ироничного отношения к словесному тексту оперы» [1, с. 3]. В недавней работе о творческой биографии А.К.Толстого В.А.Кошелев, подводя основание под метафору о жизнестроительстве этого поэта, также обращается к характеристике специфики оперы и, в частности, либретто, приводя крайне скептические оценки его художественной ценности, данные Львом Толстым и Пушкиным [2, с. 14-21]. Вместе с тем оперное искусство на протяжении всего XIX века не только занимало значительное место в общекультурном пространстве Европы и России, но и как часть этого пространства не могло не испытывать влияния динамично изменяющихся социально-политических обстоятельств.

Начиная с конца 1820-х годов, сменилось направление развития французской оперной драматургии (на которую в основном ориентировалась русская сцена), и место барочных сказочно-мифологических сюжетов заменили сюжеты, взятые из национальной истории. Июльская революция 1830 г. во Франции была тем внешним толчком, который придал ускорение этому процессу. «Французский романтизм, — пишет О.В.Жесткова, — зародившийся в атмосфере революционных преобразований, вынашивал мечту об идеальном общественном строе. В отличие от ранних немецких романтиков, французские художники конца 1820 — начала 1830 гг. нацеливались не столько на изображение внутреннего мира человека, сколько на вскрытие проблем социального устройства и благосостояния всего народа. Поэты, драматурги и писатели вместе с политиками и экономистами продвигали идеи социальной справедливости, политического и религиозного равенства людей. Либеральные идеи формировали и новые требования к сюжету и стилю театрального произведения» [3, с. 63]. Основным «законодателем» новой модели оперного либретто во Франции стал Огюстен Эжен Скриб (1791—1861) с тех пор, как в 1828 г. он написал для Королевской академии музыки либретто к опере Россини «Граф Ори». Анализ либретто, написанных Э.Скрибом, позволил О.В.Жестковой охарактеризовать направление его творчества как «исторический романтизм» и утверждать, что «Скриб в своих либретто больших опер извлекал из истории именно те ситуации, которые стягивают в крепкий узел историческую память, национальные чувства и личные эмоции зрителя» [Там же].

В России процесс формирования и развития национальной оперы шел в двух направлениях: освоении западных образцов, культивировании их на русской почве, и осмыслении логики внутренних тенденций в искусстве, которые должны соотноситься с современными общественными запросами и политической конъюнктурой. Как известно, французские революции 1830, а затем 1848 г. имели сильное влияние на Россию: правительству Николая I приходилось усмирять восставшую Польшу, ужесточать цензуру, а после 1848 настолько «закрутить гайки», что последующий период до нового царствования был назван русской интеллигенцией «мрачным семилетием». Вместе с тем опера, в силу того, что ее эффект распространялся на чувственно-эмоциональную сферу публики и лежал области исключительного эстетического наслаждения, на фоне притеснений других форм искусства долгое время оставалась, видимо, «вне подозрения».

У Аполлона Григорьева формирование музыкальных предпочтений и складывание эстетических воззрений на оперу проходило на конец 1830-х начало 1840-х гг., когда в российском обществе, с одной стороны, стали просматриваться демократические тенденции, с другой стороны, произошло размежевание по вопросу о путях национального самосознания, вылившееся в споры между славянофилами и западниками. Известно, что Аполлон Григорьев любовь к музыке пронес через всю жизнь, сам неплохо музицировал на

фортепьяно и гитаре. Начало его творческой деятельности связано с театральной критикой в журнале «Репертуар и Пантеон», где в № 2 1846 г. была опубликована статья «Роберт-дьявол (Из записок дилетанта)», а в № 9 «Лючия (из записок дилетанта)», которые представляли собой романтические эссе, навеянные операми Д.Мейербера «Роберт-Дьявол» (либретто Э.Скриба и Ж.Делавиня) и Г.Доницетти «Лючия ди Ламермур» (либретто С.Каммарио) (в 1860-е гг. Ап.Григорьев осуществит перевод этих либретто на русский язык). Опера Д. Мейербера «Роберт-Дьявол» была необычайно популярна и в Европе, и в России на протяжении более 50 лет после ее первой постановки на французской сцене в 1831 г. М.Г.Раку, исследуя рецепцию оперы в России, отмечает, что при ее фантастической популярности лишь в двух произведениях — в «Аскольдовой могиле» А.Н.Верстовского и «Пиковой даме» П.И.Чайковского можно усмотреть аллюзии на эту оперу, зато в русской литературе и критике примеров упоминаний, интерпретаций и реминисценций находится великое множество. Учитывая этот факт, исследовательница приходит к выводу, что «подобная рецепция есть характернейшая черта романтической эпохи, в которой музыка настойчиво интерпретируется словом, оказывая влияние нередко через созданный словесный ее образ, к слову и отсылает. Именно поэтому в центре рецептивной истории «Роберта-Дьявола» оказывается либретто, послужившее катализатором музыкальной образности сочинения» [4, с. 145]. О рецепции в России оперы «Роберт-Дьявол» см. также: 5, 6]. Сам Григорьев в преамбуле к своему переводу «Роберта-Дьявола» также подчеркивает особое, историческое значение позиции французского либреттиста: «Успех «Роберта» обозначает момент более равномерного участия поэта и музыки в произведении оперы, чему до того времени еще не бывало примеров. С этих пор стало невозможно сочинить оперу, не обращая особенного, полного внимания на выбор сюжета и на поворот его концепции. Любви стали уделять в опере только частицу места, вводить ее стали скорее эпизодом, чтобы выйти из круга чувствований чисто-индивидуальных, чтобы получить больше возможности для возбуждения драматизма богатым сценическим материалом, широким развитием неожиданных драматических положений. Второй фазис оперы в продолжение целых пятидесяти лет мало-помалу приготовлявшийся во Франции и Германии, фазис, с перевесом сочетаний эффектов над простою мелодичностью, с перевесом драматических положений над изливанием чувства, дошел до полного, окончательного своего развития в Мейербере, которого имя неразрывно связано с именем Скриба» [7, с. 3].

Похоже, для Ап.Григорьева эта опера имела большое значение в обосновании его «органической» критики и «почвеннических» построений, поскольку для него она являла пример революционного прорыва на качественно новый уровень осмысления действительности, соответствующий историческому моменту. В 1863 г. по заказу издателя Ф.Стелловского он выполнил перевод либретто «Роберта-Дьявола», но интересно, что 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» [8, с. 285].

«Роберт-Дьявол» для него 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 “Crosciato” и затем уже открывает новый мир в «Роберте» [9, с. 35]. Но совершить такой революционный прорыв, стать «новым словом» можно, только почувствовав дух современного момента и приведя его в соответствие с национальными запросами. О.В.Жесткова, подробно проследив историю создания и триумфальной премьеры оперы в контексте социально-политических потрясений июльской революции 1830 г., пришла к выводу, что современники воспринимали ее как политическую метафору противоречий послереволюционного правительства: «Орлеанистское правительство столкнулось с животрепещущей проблемой установления политической идентичности, которая должна заявить о себе в символической форме. Новая политическая символика была нацелена на создание образа, который, с одной стороны, отразит либеральные претензии будущего, с другой — будет неотъемлемо связан с самыми яркими страницами национальной истории» [10, с. 14]. Думается, такой «положительный» итог восприятия французами произведения искусства в соответствии с духом национального самосознания в историческом процессе был весьма близок А.Григорьеву, который именно исторический критерий считал мериллом «органической» жизни и соответственно ставил его во главу угла своей «органической критики». Историческому процессу присуща своя логика, и когда творец силой искусства угадывает ее, это приводит к примирению с жизнью: «Мышление, наука, искусство, национальности, история — вовсе не ступени какого-то прогресса, вовсе не шелуха, отметаемая человеческим духом тотчас же по достижении каких-либо положительных результатов, а вечная, органическая работа вечных же сил, присущих ему, как организму. Дело, кажется, очень простое и ясное, а ведь вот и о нем приходится толковать в наше время как о чем-то совершенно новом... а ведь совсем, кажется, простое и ясное дело, до того простое и ясное, что самый органический взгляд, из этого дела непосредственно вытекающий, есть не что иное, как простой, нетеоретический взгляд на жизнь и

ее выражения или проявления в науке, искусстве и истории народов» [11, с. 148]. Этот посыл А. Григорьев видел у славянофилов, которым симпатизировал, но был недоволен тем, что в практическом плане он игнорировался. Именно поэтому он обвинял славянофильский «День» в «суесловии», в теоретических шорах, препятствующих положительно воспринимать жизнь: «Как я буду делить с «Днем» к величайшему проявлению наших духовных сил, к Пушкину, и его еще большее равнодушие (чтобы не сказать хуже) к явлению, составляющему для меня последнее пока наше слово: к Островскому? Как я притом уверю себя, что вся прожитая нами после Петра полоса духовного развития, — в сущности, мираж и вздор? Как я, наконец, дойду до понимания прелести палачества Кирилы Петрова, терзающего Настасью Дмитрову, до чего дошла страшно талантливая, но и страшно же увлекающаяся госпожа Кохановская?.. Все это совершенно невозможно — все это будут наносные, давящие, тяготящие пласты в моем органическом мире» [Там же, с. 136. Об историсофских представлениях А. Григорьева см., напр., в работе: 12, с. 183-194. Подглавка: Аполлон Григорьев о «школе федералистов»]. Исторический подход позволил Григорьеву обнаружить и высокий идеал православия в сравнении с католицизмом: «Под православием разумел я сам для себя просто известное, стихийно-историческое начало, которому суждено еще жить и дать новые формы жизни, искусства, в противоположность другому, уже отжившему и давшему свой мир, свой цвет началу — католицизму» [8, с. 217]. А это утверждение имеет то же основание, что и в приведенном выше ряду: Пушкин, Гоголь, Островский, Брюллов, Мейербер и ... православие как высшее выражение духовной стороны русского народа. С другой стороны, Григорьев среди всех персонажей «Роберта-Дьявола» выделяет образ Алисы, подчеркивая в нем высокий христианский идеал французского народа: «Нельзя не сознаться, что характер самого Роберта лишен всякой самостоятельности, что характер Изабеллы — бесцветен; Бертрам — ложно повернут, Иоанн Лейденский неверно задуман, Фидес — не удалась, а Берта — совершенный нуль; зато, с другой стороны, Скриб создал истинный характер в Алисе. Здесь сила женственности противопоставлена лихорадочному брожению диких, неистовых страстей в мужчин, и сила эта перенесена с возлюбленной на сестру. Нельзя не любоваться чистою, благочестивою решительностью этой юной поселянки, простой пастушки, как покровительница Парижа, святая Женевиэва, она говорит о небесных предметах, тем с большим увлечением и убедительным силою, что сама не знакома с миром и коварными сетями его, от которых спасает сына своей благодетельницы, и спасает не из эгоизма любви — а из божественного сострадания, из ангельски-детского послушания. Да, нельзя не чувствовать истинной и какой-то благоговейной симпатии к этой Алисе, к этой слабой, беззащитной девушке, которая из борьбы с властями ада и мира, верная своему долгу, своей религии, выходит победительницей и успеваеет душу своего ближнего отнять из когтей лукавого» [7, с. 3-4].

Думается, что столь разнородные и разновеликие явления в одном ряду свидетельствуют еще о том, что для Григорьева было важно, видимо, не только явление, наполненное конкретным содержанием, но сам творческий акт, находящий сочувственный отклик у народа. Именно в этом заключается тот демократизм Григорьева, о котором писал его биограф Княжнин: «Это не «народничанье», и не «народничество» с жалостью «старшего» к «меньшому брату», этой связи, построенной на соотношении неравенства и потому непрочной, легко всегда разрывающейся, а широкий, подлинно демократический, свободный подход равного к равному, несущего только сознательно воспринятую всю глубинную мудрость национальной культуры прошлого и настоящего. Идея нации, как своеобразной культурной индивидуальности, и метафизически, и эмпирически глубока: и в религиозной вере, и в жизни, и в искусстве» [13, с. XX]. А. Григорьев, считая и славянофильство, и западничество сугубо головными теориями, сражающимися за народ, но народу непонятными и ненужными, предпочитал твердо стоять за искусство, которое органично выросло из национальной «почвы». Поэтому говоря про себя, что он «столь же мало славянофил, сколь мало западник» [8, с. 153; Эта формула из письма к Погодину от 27.10.1857 г. повторится в письме Н.Н. Страхову от 15.12.1861. См.: Там же, с. 268]. Григорьев именно в области искусства считал себя демократом: «Как демократ, я, разумеется, вагнерист, ибо принцип, что опера есть драма, — <...> принцип вполне демократический, устраняющий наслаждения дилетантские и дающий наслаждения массам» [Цит. по: 14, с. 188].

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, требуют специального, музыковедческого исследования» [Там же, с. 187].

О Григорьеве-либреттисте весьма мало научных исследований, хотя переведенных им текстов либретто опер, не переиздававшихся с XIX века, наберется на два полноценных тома. Борис Кац в статье, посвященной поэме А. Григорьева «Venezia la bella» с сожалением писал: «Еще реже вспоминаются его переводы многочисленных опер с немецкого и итальянского. Не берусь спорить с теми, кто считает эти переводы спешной халтурой, сделанной только ради денег. Даже если это и так, то стоит подчеркнуть, что никакой виршеплет не в состоянии перевести оперное либретто, если не способен сам проиграть клавиру оперы и разобраться в ритмической структуре не только иноязычного текста, но и мелодии. Григорьев явно мог проделать эти процедуры» [15, с. 294].

А. Григорьев в 1860-е гг., как считается, ради заработка [См. письма-расписки Ф.Т. Стелловскому о передаче прав собственности на издание и распространение либретто опер от 20.10.1863 (№ 287) и 5.02.1864 (№

291) в: 8, с. 281, 283] перевел на русский язык либретто около 25 французских, итальянских и немецких опер. Об особенностях переводов А. Григорьевым итальянских опер писал Стефано Гардзонио. Исследователь остановился более подробно на переводах либретто опер Д. Верди, выявив «смелость и оригинальность» переводчика и придя к заключению, что «эти «периферийные», но по-своему выразительные тексты позволяют более объемно представить его поэзию» [16, с. 311]. Эта работа С. Гардзонио очень важна, так как касается весьма специфической области деятельности А. Григорьева. К сожалению, в текст статьи вкралась неточность, видимо, имеющая случайный характер: слова «Меня, сиротку бедную / Из гнездышка родного...» (см. на с. 310 и в Приложении № 9) звучат в арии Леоноры в опере «Сила судьбы», а не в опере «Бал-маскарад». Однако сами итальянские оперы, даже при констатации замечательного музыкального исполнения, в целом не удовлетворяли А. Григорьева как раз из-за отсутствия историзма и демократизма, ср., в письме А. Н. Майкову 9(21) января 1858 г. из Флоренции: «Верь только в народ, старый и новый вместе. Он велик, и ему принадлежит все будущее мира — ибо кроме его ничего нет живого. Твоя Италия — заглушенная сопка, по старой привычке выбрасывающая иногда то оперу Верди, то могучее сопрано, то талант живописца. Здесь хорошо только прошедшее — но хорошо до опьянения. В настоящем же я не знаю, что мог ты найти поэтического. Мизерия, мелочность, старые формы и жесты без всякого смысла...» [8, с. 183]. Интересно, что работа над либретто «Дети степей, или украинские цыгане» для оперы А. Г. Рубинштейна [Об истории создания этого либретто см. комментарий Б. Ф. Егорова в издании: 17, с. 734-736], в котором Григорьев попытался передать отечественные реалии, с одной стороны, и свое увлечение цыганщиной, с другой, — никак не отражено ни в его переписке, ни в публицистике. Видимо, Григорьев ощущал неорганичность задачи: текст, несмотря на изменение имен и перенос действия на Украину, оставался переводом с немецкого либретто Соломона Мозенталя и не мог претендовать в полной мере на воплощение национального духа.

Таким образом, теоретическое осмысление А. Григорьевым значения оперного либретто, в купе с практической работой по их переводу на русский язык актуализируют социально-общественный аспект его эстетических воззрений, заключающий в себе требования правды жизни, демократизма и историзма искусства.

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

1. Жестова О.В. Эжен Скриб и либретто большой французской оперы: Учебно-методическое пособие / Казан. гос. консерватория. Казань, 2014. 48 с.
2. Кошелев В.А. «Оперный костюм» А.К.Толстого (к 200-летию со дня рождения). М.: Издательство «Дмитрий Сечин», 2017. 400 с.
3. Жесткова О.В. Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение-2014. Ч. 2. Тамбов: Грамота, 2014. С. 62-66.
4. Раку М.Г. Путешествие «Роберта-Дьявола»: опера Джакомо Мейербера на страницах русской литературы // Новое литературное обозрение. 2017. № 6(148). С. 144-157.
5. Лашина Г.С. Беллинский и музыка [Электр. ресурс] // Медиаскоп. Электронный научный журнал. 2011. № 4. URL: <http://www.mediascope.ru/node/935> (дата обращения: 01.11.2018).
6. Савченко Т.П. Опера «Роберт-Дьявол» в русской музыкальной культуре 30-х гг. XIX века в творчестве П.Ершова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 7(18): В 2 ч. Ч. II. Тамбов: Издательство «Грамота», 2012. С. 181-185.
7. Роберт-Дьявол. Опера в пяти действиях. Музыка Мейербера. Либретто Скриба и Делавиня. Перевод Ап.Григорьева. М.: Тип. Императорских Московск. театров, 1891. 152 с.
8. Григорьев А.А. Письма / Изд. подг. Р.Виттакер, Б.Ф.Егоров. М.: Наука, 1999. 475 с.
9. Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. Т. II / Сост. и комм. Б.Егорова и А.Осватата. М., 1990. 510 с.
10. Жесткова О.В. Опера «Роберт-Дьявол» как политическая метафора Июльской монархии // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 2. С. 4-18.
11. Григорьев А.А. Эстетика и критика / Вступ. статья, сост. и примеч. А.И.Журавлевой. М.: Искусство, 1980. 496 с.
12. Боярченков В.В. Историко-федералисты: Концепция местной истории в русской мысли 20—70-х годов XIX века. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2005. 256 с.
13. Княжнин В. А.А.Григорьев и Л.Я.Визард (Вступительная статья)// Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии / Под ред. Влад. Княжнина. Петроград: Издание Пушкинского Дома при Академии наук, 1917. 413 с.
14. Егоров Б.Ф. Избранное. Борьба эстетических идей в России XIX века. М.: Летний сад, 2009. 664 с.
15. Кац Б. Диссонансы без разрешений. Музыка / музыки в поэме Аполлона Григорьева “Venezia la bella” // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осватата. М.: Новое издательство, 2008. С. 294-304.
16. Гардзонио С. Аполлон Григорьев — переводчик итальянских либретто // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осватата. М.: Новое издательство, 2008. С. 307-315.
17. Григорьев А.А. Стихотворения. Поэмы. Драмы / Подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. Б.Ф.Егорова. СПб.: Академический проспект, 2001. С. 734-736.

References

1. Zhestova O.V. Ezhen Skrib i libretto bolshoj francuzskoj opery: Uchebno-metodicheskoe posobie [Eugène Scribe and the libretto of the great French Opera: a teaching aid]. Kazan', 2014. 48 p.
2. Koshelev V.A. "Opornyj kostyum" A.K.Tolstogo (k 200-letiyu so dnya rozhdeniya) ["Opera costume" of Tolstoy (to the 200th anniversary of his birth)]. Moscow, 2017. 400 p.
3. Zhestkova O.V. Romanticheskij istorizm v libretto bol'shikh oper Ezheny Skriba [Romantic historicism in the libretto of Eugene Scribe's great operas]. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie-2014, vol. 2. Tambov, 2014, pp. 62-66.

4. Raku M.G. Puteshestvie "Roberta-Dyavola": opera Dzhakomo Mejerbera na stranicakh russkoj literatury [The journey of Robert the Devil: Giacomo Meyerbeer's Opera in Russian literature]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2017, no. 6(148), pp. 144-157.
5. Lapshina G.S. Belinskij i muzyka [Belinsky and music]. *Mediascope: Elektronnyj nauchnyj zhurnal*, 2011, no. 4, Available at: <http://www.mediascope.ru/node/935> (accessed: 20.12.2018).
6. Savchenko T.P. Opera "Robert-Dyavol" v russkoj muzykalnoj kul'ture 30-x gg. XIX veka v tvorchestve P.Ershova [Opera "Robert the Devil" in the Russian musical culture of the 1830s in the works of P.Ershov]. *Filologicheskie nauki: Voprosy teorii i praktiki*, 2012, no. 7(18), vol. 2. Tambov, 2012, pp. 181-185.
7. Robert-Dyavol. Opera v pyati dejstviyakh. Muzyka Mejerbera. Libretto Skriba i Delavinya. Perevod Ap.Grigor'eva. [Robert the Devil. Opera in five acts. Music by Meyerbeer. Libretto by Scrib and Delavin. Translation by Ap.Grigoriev]. Moscow, 1891. 152 p.
8. Grigoriev A.A. Pis'ma [Letters]. Moscow, 1999. 475 p.
9. Grigoriev A.A. Works in 2 vols, vol. 2. Moscow, 1990. 510 p.
10. Zhestkova O.V. Opera "Robert-Dyavol" kak politicheskaya metafora Iyulskoj monarkhii [Opera "Robert the Devil" as a political metaphor of the July monarchy]. *Bulletin of SPbSU*, ser. 15: *Iskusstvovedenie*, 2016, iss. 2, pp. 4-18.
11. Grigoriev A.A. Estetika i kritika [Aesthetics and criticism]. Moscow, 1980. 496 p.
12. Boyarchenkov V.V. Istoriki-federalisty: Konceptiya mestnoj istorii v russkoj mysli 20—70-x godov XIX veka [Historians-Federalists: the Concept of local history in Russian thought in 1820s—1870s]. Saint Petersburg, 2005. 256 p.
13. Knyazhnin V. A.A.Grigor'ev and L.Ya.Vizard (Vstupitel'naya statiya) [A.Grigoriev and L.I.Vizard (Introductory article)]. In: *Apollon Aleksandrovich Grigoriev. Materialy dlya biografii*. Petrograd, 1917. 413 p.
14. Egorov B.F. Izbrannoe. Borba estetcheskix idej v Rossii XIX veka [Selected works. The struggle of aesthetic ideas in Russia of the XIX century]. Moscow, 2009. 664 p.
15. Katz B. Dissonansy bez razreshenij. Muzyka / muzyki v poeme Apollona Grigorieva "Venezia la bella" [Dissonances without permission. Music in the poem by Apollo Grigoriev "Venezia la bella"]. In: *I vremya i mesto: Istoriko-filologicheskij sbornik k shestidesyatiletiju Aleksandra L'vovicha Ospovata*. Moscow, 2008, pp. 294-304.
16. Gardzonio S. Apollon Grigoriev — perevodchik ital'yanskix libretto [Apollo Grigoriev as a translator of Italian libretto]. In: *I vremya i mesto: Istoriko-filologicheskij sbornik k shestidesyatiletiju Aleksandra L'vovicha Ospovata*. Moscow, 2008, pp. 307-315.
17. Grigoriev A.A. Stikhotvoreniya. Poemy. Dramy [Verses. Poems. Dramas]. Saint-Petersburg, 2001, pp. 734-736.

Vikhrova N.N. Opera libretto in aesthetic attitudes of A.Grigoriev: social and public dimension. The article highlights the aesthetic views of A.Grigoriev on the libretto by Big Opera connected in its origin with the name of the French librettist Eugene Scribe. The opera "Robert the Devil" by L.Meyerbeer became as an impetus for A.Grigoriev to conceptualize innovation of E.Scribe. It was essential for him to substantiate "organic" critics, being an example of the revolutionary breakthrough to a qualitatively new level of comprehension of reality that corresponds to the historical moment. A.Grigoriev's conceptualization of Opera libretto values, coupled with practical work on their translation into the Russian language, update social and public aspects of his aesthetic beliefs, which encompasses the requirements of the truth of life, democracy and historicism of the art.

Keywords: A.A.Grigoriev, libretto, opera, E.Scribe, L.Meyerbeer, Robert the Devil, organic criticism, democratism, historicism.

Сведения об авторе. Н.Н.Вихрова — кандидат пед. наук, доц. кафедры педагогики и методики начального образования НовГУ им. Ярослава Мудрого, vihnn@mail.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 15.11.2018.