

**УРОКИ ЛЮБВИ В РОМАНЕ Н. ЧЕРНЫШЕВСКОГО  
«ЧТО ДЕЛАТЬ?»**

Педагогический процесс – это процесс получения и освоения информации, в том числе и той, которую традиционно принято называть «посвятительными знаниями». Иной раз в определенный исторический период носителем таких становится некий художественный текст, получающий статус «учебника жизни». Именно таким своеобразным «учебником» в России второй половины XIX в. для многих молодых людей стал роман Н. Чернышевского «Что делать?». Он был для них «настойной книгой», своеобразным «руководством к действию», тем, что определяет жизненные стратегии и поведенческие практики. Правда, уже в XX в. по многим причинам роман, если перефразировать выражение современного режиссера В. Мирзоева, из «читаемого» превратился в «почитаемый». В лучшем случае его с большим трудом осиливали школьники, ибо в 9-м классе обязательное знакомство с «образцом русской классической литературы» предусматривалось учебной программой. При этом результат «интерпретации» (главным образом идеологически скорректированной) убивал всякое желание обратиться во взрослом состоянии к однажды «пройденному» за школьной партой, перечесть, хотя бы ради того, чтобы «подключить» свой жизненный опыт (в том числе и сексуальный) к пониманию текста. Таким образом, «учебник жизни» – носитель «посвятительных знаний» – оказывался не только исключенным из пространства повседневной жизни человека «эпохи развитого социализма», но и вне его художественных потребностей.

При этом исследовательские аспекты романа, как и жизнь его автора, в советскую пору были весьма разнообразны. Это и «идейно-художественный», и текстологический, и собственно лингвистический, о чём, например, свидетельствует коллективное «историко-функциональное исследование» произведения 1990 г. [10]. Применение разнообразной научной оптики давало довольно полное, стереоскопическое представление о романе Н. Чернышевского как о «живом» художественном организме, способном к активному функционированию

в пространстве культуры. Но, в результате, по верному замечанию П. Вайля и А. Гениса, «книгу изучали – и, как часто бывает в таких случаях, практически перестали читать» [1, с. 129].

За последние два десятилетия, то есть на рубеже XX и XXI вв., открылись новые исследовательские перспективы. Во-первых, в книге эссе «Родная речь. Уроки изящной словесности» (1990) П. Вайль и А. Генис, анализируя главное произведение Н. Чернышевского, приходят к выводам, на первый взгляд, довольно парадоксальным. Эти выводы сделаны с учётом авангардной практики всего XX в., а особенно, «технологии письма» эпохи постмодернизма с его жанрово-стилистическими сдвигами: «“Что делать?”», воспринятый как декларация новых общественных взглядов, писался, в первую очередь, как роман, как литературное произведение. Но – необычное, непривычное, новое. Можно сказать, что это – первое осознанное авангардистское произведение русской литературы.

Чернышевский отверг традицию и создал книгу, составленную из прежде несоставимых частей. В неумелой механичности этого сложения – её главная слабость. В самой попытке – главное достоинство» [1, с. 129]. П. Вайль и А. Генис объясняют этот феномен русской классической литературы тем «лабораторно-технологическим» подходом, который применил писатель к созданию своего художественного текста: «Чернышевский отверг традиции и причудливо смешал жанры и стили в своей авангардистской попытке.

Дело не только в формальном новаторстве “Что делать?”, но и в принципиально ином подходе, предполагающем создать произведение искусства по законам науки. Еще точнее – превратить искусство в науку... Эстетика Чернышевского не предусматривала иррационального начала в творческом процессе: здесь все должно было происходить по-базаровски – как в лаборатории, когда смешивание кислот и щелочи при всех обстоятельствах дает соль. Но когда компонентами послужили литературные категории – результат оказался не столь предсказуем» [1, с. 135].

Во-вторых, весьма продуктивным оказалось исследование «учебника жизни», определявшего судьбы молодых людей второй половины XIX в., в «обратной перспективе», то есть как обобщение реального опыта автора, как результат проведенного им эксперимен-

та: организация собственной жизни по неким культурным моделям. И. Паперно в работе, посвященной семиотике поведения Н. Чернышевского, исходила из того, что «человек» – это своего рода клетка для перераспределения, переписывания и трансляции культурных кодов, или то лабораторное пространство, где происходят процессы рекомбинации и мутации культурного материала» [5, с. 9]. И тогда, открывая новые направления научного поиска, роман «Что делать?» можно проанализировать как результат такого рода трансформационных процессов. И, в первую очередь, тех, которые связаны с использованием и освоением различного «культурного материала», то есть художественных текстов, в том числе, и музыкально-театральных.

В таком случае наиболее целесообразным возможно считать исследование романа Н. Чернышевского «Что делать?» в системе координат интертекстуальной теории. Интертекстуальность традиционно понимается как способ письма и как способ интерпретации текста с использованием текста другого, уже функционирующего в культуре.

*«Содержание повести – любовь, главное лицо – женщина, – это хорошо, хотя бы сама повесть и была плоха», – говорит читательница.*

*– Это правда, – говорю я»* [9, с. 12].

Такое вполне определенное заявление автора в самом начале романа позволило П. Вайлю и А. Генису утверждать, что тема любви является «ведущей в книге» [1, с. 131], а не просто маскирующей трансляцию неких социально значимых, но не легитимных в ту пору идей. Именно этим обстоятельством, а не общественно-политическим посылом текста они объясняют грандиозную популярность романа Н. Чернышевского среди юношеской части народонаселения Российской империи. По ходу повествования герои романа (можно сказать, «неопытные» или «недостаточно опытные»), а вместе с ними и читатели, получают необходимые уроки в науке любви. При этом автор использует «уже существующие наработки в этой области», то, что И. Паперно называет «культурным материалом» [5, с. 9], иначе говоря, некий интертекст, то есть текст, уже функционирующий в пространстве современной ему культуры. *Установить этот интертекст (или интертексты), определить специфику его бытования в структуре романа «Что делать?» – в этом и состоит цель статьи.*

Первые уроки любви Вера Павловна в самом начале романа получает от француженки-кокотки Жюли, которая говорит о себе: *«Я известна всему Петербургу как самая дурная женщина. Но я честная женщина»* [9, с. 31]. Оказывается, эта «падшая» является неким воплощением гуманизма и нравственности, что подтверждается совершаемыми ею поступками. Ведь её встреча с главной героиней продиктована необходимостью восстановления её доброго имени и репутации. Сторешников Веру Павловну, пригласив в оперу, представил окружающим как свою любовницу. Процесс восстановления справедливости у Н. Чернышевского завершается мелодраматической сценой, соответствующей тогдашней оперной эстетике:

*«Жюли протянула руку, но Верочка бросилась к ней на шею, и целовала, и плакала, и опять целовала. А Жюли и подавно не выдержала, – ведь она не была так воздержна на слезы, как Верочка, да и очень ей трогательна была радость и гордость, что она делает благородное дело; она пришла в экстаз, говорила, говорила, все со слезами и поцелуями, и заключила восклицанием:*

*– Друг мой, милое мое дитя! О, не дай тебе бог никогда узнать, что чувствую я теперь, когда после многих лет в первый раз прикасаются к моим губам чистые губы. Умри, но не давай поцелуя без любви!»* [9, с. 31–32].

Итак, в самом начале повествования обнаруживаются два принципиально важных для понимания текста смысловых компонента – *опера* и *«падшая женщина»*, которые, как о том догадывается «проницательный читатель», должны где-то соединиться. И они соединяются в вердиевской «Травиате», упоминаемой в романе.

Реалии, связанные с музыкальным театром той поры, в произведении Н. Чернышевского довольно многочисленны. Например, герои романа посещают «Пуритан» В. Беллини, упоминают во сне и наяву Э. Тамберлика и Г. де Мерик. Кирсанов же вообще представлен «неисправимым» меломаном, для которого, по словам Веры Павловны, *«всякая опера наслажденье»* [9, с. 191]. Сама же Вера Павловна является страстной поклонницей А. Бозио:

*«Я бы каждый вечер была в опере, если бы каждый вечер была опера – какая-нибудь, хоть бы сама по себе плохая, с главной ролью Бозио. Если б у меня был такой голос, как у Бозио, я, кажется, целый*

*день пела бы. А если бы познакомиться с нею? Как бы это сделать? Этот артиллерист хорош с Тамберликом, нельзя ли через него? Нет, нельзя. Да и какая смешная мысль! Зачем знакомиться с Бозио? разве она станет петь для меня? Ведь она должна беречь свой голос» [9, с. 171].*

Выбор именно этого оперного кумира для Н. Чернышевского совсем не случаен. Анджиолина Бозио (1830–1859) дебютировала в Петербурге в 1855 г. и имела у публики большой успех (об этом более подробно можно узнать из исследования А. Гозенпуда [2]). Эта популярность увеличивалась по мере того, как певица входила в русскую культуру, исполняя русские народные песни, становясь всё более «доступной» и «демократичной», и благодаря тому, каким именно оперным персонажем она при этом маркировалась. Действительно, А. Бозио принимала участие в благотворительных акциях, сборы от которых поступали в пользу неимущих студентов. Студенты же выносили из церкви гроб певицы, благодаря им же, все последующие события приобрели некоторые черты политической манифестации: «Похороны не обошлись без небольшой стычки с полицией, которую студенты оттеснили и затерли» [6, с. 133]<sup>1</sup>.

Касательно маркирования следует учитывать факт первого исполнения в России итальянской певицей партии Виолетты в опере Дж. Верди «Травиата». Преждевременная смерть Бозио способствовала идентификации певицы с её героиней. В письме от 19 апреля 1859 г. И. Тургенев писал И. Гончарову: «Сегодня я узнал о смерти Бозио и очень пожалел о ней. Я видел ее в день ее последнего представления: она играла “Травиату”; не думала она тогда, разыгрывая умирающую, что ей скоро придется исполнить эту роль не в шутку. Прах, и тлен, и ложь – все земное» [8, с. 37]. Нерасчленённость, неспособность мифологического сознания масс к дифференциации привели к «накладыванию» судеб исполнительницы и персонажа. По замечанию современного исследователя мифа А. Тихолаза, в этом случае имеет место такой тип «непосредственно-чувственного образного мировосприятия, где образ и действительность наделены в равной

---

<sup>1</sup> Более подробно об общественном резонансе, вызванном болезнью, смертью и похоронами А. Бозио, – в «Записках революционера» П. Кропоткина [3].

мере реальностью... Поэтому нормальное отношение к мифу не вера в него, а бытие-в-мифе» [7, с. 86].

В результате в русской культуре возник и бытовал «миф Бозио» (по своему характеру эсхатологический), слагаемыми которого стали мифологизированные компоненты личности реального, исторического персонажа: имя, голос, его денежный эквивалент, внешность, модель поведения и преждевременная смерть. Именно первые два компонента – наиболее важные – использованы Н. Чернышевским в романе в качестве того, что следом за М. Риффатерром можно назвать «интерпретантой». Она выполняет функцию своеобразного указателя и «вводится в двоичную интертекстуальную схему аномалий, которая не может быть нормализована с помощью одного интертекста» [11, с. 82].

Если первым интертекстом в романе является «миф Бозио» как целостное культурно-семантическое образование, то вторым становится опера Дж. Верди «Травиата». Она упоминается в начале описания «третьего сна» Веры Павловны:

*«Что это, в последнее время стало мне несколько скучно иногда? или это не скучно, а так? да, это не скучно, а только я вспомнила, что ныне я хотела ехать в оперу, да этот Кирсанов, такой невнимательный, поздно поехал за билетом: будто не знает, что когда поет Бозио, то нельзя в 11 часов достать билетов в 2 рубля... А через этого Кирсанова пропустила “Травиату” – это ужасно!»* [9, с. 171].

Но только желаемое наяву становится реальностью сна. К Вере Павловне является Бозио, говорящая по-русски и по-русски поющая «Час наслаждения / Лови, лови; / Младые лета / Отдай любви...». Как предполагает А. Гозенпуд, в данном случае исполняется романс М. Глинки «Адели» на слова А. Пушкина: «Думается, выбор... романса, прославляющего наслаждение и любовь, не случаен. Это тема арии Виолетты в I действии. Пение вызывает восторг Веры Павловны. “Но какой голос и какое чувство у ней! Да у ней голос стал гораздо лучше прежнего, несравненно лучше, удивительно! Как же это он мог стать так много лучше”» [2, с. 160]. Примечателен тот факт, что явившаяся во сне женщина меняет свой облик. Например, в какой-то момент она становится похожей на «де-Ме-

рик в роли цыганки в “Риголетто”». Но неизменным остается голос. Он, как и голая рука, которая «размеренно восемь раз высовывается из-за полога» [1, с. 134], сопровождают Веру Павловну. При этом элементы действительности во сне смонтированы таким образом, что явной становится её сердечная тайна, скрытая от неё же самой. По поводу третьего сна И. Паперно утверждает: «Цепь ассоциаций приводит ее к открытию: она любит Кирсанова. Сон, таким образом, служит моделью отношений между реальностью и иллюзией: во сне реальность получает адекватный “перевод” и открывается истинное значение событий, прячущихся под маской видимости» [5, с. 166]. Действительно, героиня благодаря сну осознает «реальность» своих чувств. И учитывая урок, преподнесенный Бозио-Виолеттой («Час наслажденья / Лови, лови...»), отдается своему «желанию» и оказывается в постели своего законного супруга, с которым до той поры её связывали исключительно платонические отношения. Поэтому на следующее утро Дмитрий Сергеевич не пошел *«звать жену пить чай: она здесь, прижавшись к нему; она еще спит; он смотрит на нее и думает: “что это такое с ней, чем она была испугана, откуда этот сон?”»* [9, с. 176]. Да и сама Вера Павловна переполнена новыми ощущениями:

*«– Оставайся здесь, Верочка, я внесу сюда чай; не вставай, мой дружок, я подам тебе, ты умоешься не вставая.*

*– Да, я не буду вставать, я полежу, мне так хорошо здесь; какой ты умный за это, миленький, как я тебя полюбила. Вот я и умылась, теперь неси сюда чай; нет, прежде обними меня! – И Вера Павловна долго не выпускала мужа, обнявши. – Ах, мой миленький, какая я смешная! как я к тебе прибежала! Что теперь подумает Маша? Нет, мы это скроем от нее, что я проснулась у тебя. Принеси мне сюда одеваться. Ласкай меня, мой миленький, ласкай меня, я хочу любить тебя, мне нужно любить! Я буду любить тебя, как еще не любила»* [9, с. 177].

Кстати, для П. Вайля и А. Гениса «третий сон Веры Павловны» – «сон, будто списанный из фрейдовского “Толкования сновидений”»: отчетливо эротический, хрестоматийный... Можно было бы сказать о явном влиянии фрейдизма, если б Фрейду в год выхода “Что делать?” не исполнилось семь лет» [1, с. 134].

При этом вердиевская «Травиата», выполняя в романе функцию интерпретанты, указывает ещё на один текст – «текст жизни» самого автора. Исследуя все превратности любви в супружестве, Н. Чернышевский, по утверждению И. Паперно, «подходил к браку как экспериментатор, искавший оптимальные формы. Плодом этих экспериментов явилась оригинальная и последовательная модель брака, реализованная им в личной жизни и описанная в романе “Что делать?” (и в других сочинениях), эту модель брака он предложил своим современникам в качестве образца для подражания» [5, с. 79].

Что же это за «образец»? Что за очередной урок любви? «Для Чернышевского, в его молодые годы, положение падшей женщины (или женщины, подвергнутой общественному ostracismu из-за менее серьезных прегрешений против добродетели) было социальной проблемой, требовавшей немедленного решения, – утверждает И. Паперно. – Поэтому выбор такой женщины в качестве невесты потенциально мог иметь для него широкие культурные последствия» [5, с. 90]. Носителем необходимых «нравственно-поведенческих» установок, которые соответствовали определенному культурному коду, была дочь саратовского врача – Ольга Сократовна Васильева: «Бойкая и кокетливая по натуре, Ольга Сократовна не заботилась о своей репутации. Ее положение было вдвойне неблагоприятно: дома ей было тяжело из-за того, что ее откровенно недолюбливала властная и неуравновешенная мать (зато обожал эксцентричный, потакавший во всем отец), а положение в саратовском обществе было шатким из-за слухов, которыми было окружено ее имя» [5, с. 89].

Итак, история взаимоотношений Чернышевского и Васильевой – это опрокинутая в «эпоху реализма» оперно-мелодраматическая модель со счастливым – «брачным» – исходом. При этом Ольга Сократовна, как и героиня вердиевской оперы, была «*sempre libera*», то есть «всегда свободна». Даже в браке. Например, из мемуаров В. Пыпиной, внучатой племянницы Н. Чернышевского, можно узнать, что Ольга Сократовна на склоне лет любила вспоминать, как была «окружена молодежью, как перегонялась на рысак с великим князем Константином Николаевичем, закутав лицо вуалью, иногда опуская ее, чтобы поразить огненным взглядом, как он был заин-



тригован, как многие мужчины ее любили. “А вот Иван Федорович (Савицкий, польский эмигрант, Stella) ловко вел свои дела, никому в голову не приходило, что он мой любовник... Канашечка-то (*Чернышевский – Г. М.*<sup>2</sup>) знал: мы с Иваном Федоровичем в алькове, а он пишет себе у окна”» [цит. по: 4, с. 334]. Интересен отзыв М. Кузмина на описанное в книге В. Пыпиной, который он сделал в своем дневнике 1934 г.: «Все-таки какой гурманизм и роскошь... И дурила, конечно, даже не без Захер-Мазоха, – тоже гурман не последний, как она в алькове с любовником, а муж здесь же у окна пишет. И ссоры с родителями, и постоянное требование денег, и потом старость, богадельня, и огненный взгляд, и розы в волосах, опять кавалькады, лодки и тройки, Павловск» [4, с. 122].

«Гурманизм и роскошь», взгляд на жизнь как на вечно длящийся праздник – всё это первый акт вердиевской оперы, поставленный в пространстве «реальной жизни». (Правда, отметим, что сама Ольга Сократовна в своих «поведенческих практиках» вряд ли сознательно руководствовалась какими-то «культурными моделями»). В таком случае художественное и нехудожественное не поддаются строгой дифференциации. Реальный персонаж (Ольга Сократовна, которой посвящено произведение: *«Посвящается моему другу О. С. Ч.»* [9, с. 7]) и персонажи вымышленные – романнный и оперный – по логике интертекстуальности как способа письма образуют сложную семантическую конструкцию.

Таким образом, «Травиата» как интертекстуальный элемент выполняет соответствующую функцию не только в тексте романа, но в «тексте жизни» автора. И тогда «личный пример» манифестируется как «образец для подражания», некая идеальная модель, которая и явлена в четвёртом сне Веры Павловны. Он семантически связан с предыдущим: в нём, как и в третьем, героиня слышит голос Бозио-Виолетты [9, с. 275].

Традиционно интерпретируемый как «картина светлого социалистического будущего», четвёртый сон представляет собой результат «травиатизации» всей страны, всего общества:

---

<sup>2</sup> Г. А. Морев, составитель и редактор цитированного издания (дневники М. А. Кузмина) [4].

*«У подошвы горы, на окраине леса, среди цветущих кустарников  
высоких густых аллей воздвигся дворец.*

*– Идем туда.*

*Они идут, летят.*

*Роскошный пир. Пенится в стаканах вино; сияют глаза пирующих. Шум и шепот под шум, смех и, тайком, пожатие руки, и порою украдкой неслышимый поцелуй. – “Песню! Песню! Без песни не полно веселье!” И встает поэт. Чело и мысль его озарены вдохновением, ему говорит свои тайны природа, ему раскрывает свой смысл история, и жизнь тысячелетий проносится в его песне рядом картин» [9, с. 277].*

Вся эта сцена напоминает начало вердиевской «Травиаты». Под впечатлением «ряда картин», далее увиденных Верой Павловной во сне, А. Герцен написал Н. Огареву: «[Чернышевский] оканчивает фаланстером, борделью. Смело» [цит. по: 5, с. 179]. И так, «первый» акт вердиевской оперы превращается в «четвёртый», вечно длящийся счастливый сон, в некое предчувствие будущей жизни. Именно тогда становится понятной и легко объяснимой притягательная сила «рассказов о новых людях» – носителях «новой» морали. Отметим, что исходная – «оперная» – модель этой этической парадигмы, как и её подлинная сущность, в исследованиях советской поры не выявлялась и, соответственно, в школе во время изучения романа не транслировалась.

Хотя современниками, для которых и опера Дж. Верди, и А. Бозио, и «личная жизнь» революционеров-демократов – факт повседневного существования – понималась адекватно. Показателен фрагмент из «книги для учителя» М. Пинаева [6]. «Благородство и духовную красоту героев Чернышевского хорошо поняли передовые читатели. Все потуги блюстителей нравственности из аристократического общества нейтрализовать своей клеветой революционное воздействие романа на читателей оказались напрасными. Хорошо высмеял их поэт В. С. Курочкин: “Я знаю одного 90-летнего старичка... недавно женившегося на тринадцатилетней девочке... Он выхватил роман Чернышевского из рук молодой жены и пропел ей на голос «Хуторка» Кольцова следующий романс:

Молодая жена,  
Ты «Что делать?» взяла,  
Эта книга полна  
Всякой грязи и зла.

Брось зловредный роман,  
В нем разврат и порок,  
И поедем канкан  
Танцевать в «Хуторок»!

Если иметь в виду, что канкан в те времена считался непристойным танцем, а «Хуторок» – название петербургского загородного рестораничка, то нравственный облик хулителя романа станет совершенно ясным» [6, с. 136–137].

Сталкиваясь с какой-то важной жизненной проблемой, просвещённый читатель выстраивает парадигму её решения, используя названия произведений русских классиков. Мол, нужно установить, «кто виноват?», а потом уж определять: «что делать?». При этом всякий, «что-то сделав», оказывается перед новым вопросом: «где лучше?». Кстати, именно так называется роман Ф. Решетникова – младшего современника Н. Чернышевского. Так вот, «90-летний старичок», умудрённый жизненным опытом, справедливо считал, что его молодой жене лучше быть в «Хуторке» с канканом, чем дома с романом «Что делать?» в руках.

Сегодня – в начале XXI в. – в пору окончательной «травматизации» жизни, то есть распространения представления о ней как о вечно длящемся празднике (например, именно такова идеология «культуры гламура»), уроки любви, полученные героями Н. Чернышевского, не кажутся столь радикально революционными. Исчерпав свой нравственный и общественный потенциал, в наши дни роман интересен как результат важного художественного эксперимента. Он привлекает высоким уровнем концентрации разнообразных культурных кодов, определение которых возможно благодаря применению различных интерпретационных механизмов, в частности, интертекстуальных.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности [Текст] / П. Вайль, А. Генис. — М. : Независимая газета, 1995. — 190 с.
2. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872) [Текст] / А. А. Гозенпуд. — Л. : Музыка, 1971. — 334 с.

3. Крпоткин П. А. Записки революционера [Текст] / П. А. Крпоткин. — М. : Мысль, 1990. — 527 с.
4. Кузмин М. А. Дневник 1934 г. [Текст] / под ред. Г. А. Морева / М. А. Кузмин. — 2-е изд., испр. и доп. — Спб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — 416 с.
5. Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма [Текст] / И. Паперно. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 207 с.
6. Пинаев М. Т. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» [Текст] : Коммент. : Кн. для учителя / М. Т. Пинаев. — 2-е изд., доп. и испр. — М. : Просвещение, 1988. — 303 с.
7. Тихолаз А. Радянська та пострадянська міфологія у світлі філософії міфології [Текст] / А. Тихолаз // Дух і Літера. — 1998. — № 3–4. — С. 84–91.
8. Тургенев И. С. Письма [Текст] : в 18 т. / И. С. Тургенев // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. — М. : Наука, 1987. — Т. 4. — 767 с.
9. Чернышевский Н. Г. Что делать? [Текст] / Н. Г. Чернышевский. — Л. : Наука, 1975. — 872 с.
10. «Что делать?» Н. Г. Чернышевского [Текст] : Историко-функциональное исследование. — М. : Наука, 1990. — 248 с.
11. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф [Текст]. — М. : РИК «Культура», 1993. — 464 с.

УДК 78.071.1 : 782.1 (44) “18”

*Вера Мовчан*

### **«ФАУСТ» Ш. ГУНО: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ И РЕДАКТОРСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

«Фауста» Ш. Гуно традиционно связывают с рождением жанра французской лирической оперы. И, как показывают отечественные источники, посвящённые творчеству французских композиторов второй половины XIX в., именно по «Фаусту» принято судить о характерных признаках указанного жанра в целом. В них чаще всего подчёркиваются такие особенности либретто французской лирической