



- <sup>7</sup> См.: Бушканец Е. О классификации мемуарных источников // Русская литература и освободительное движение. Казань, 1972. Сб. 3. С. 84.
- <sup>8</sup> Елина Е. Эпистолярные формы в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. Саратов, 1981. С. 17.
- <sup>9</sup> См.: Бахтин М. Постановка проблемы и определение речевых жанров // Автор и герой: К философским основаниям гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 249–250.
- <sup>10</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 6.
- <sup>11</sup> Сапожникова Н. Эпистолярный дискурс как письмо в эволюционном диапазоне его саморазвития // Вестн. Тюмен. гос. ун-та. 2004. Вып. 2. С. 119.
- <sup>12</sup> Фесенко О. Эпистолярный: жанр, стиль, дискурс // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2008. Вып. 23. С. 141.
- <sup>13</sup> Коневец С. Эпистолярное наследие Н. В. Станкевича в контексте литературного движения 1830-х годов XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2005.
- <sup>14</sup> Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979. С. 9.
- <sup>15</sup> Смирнова В. Ф. М. Достоевский о «своем реализме» в «Дневнике писателя» // Писатель. Критик. Журнал: сб. науч. тр. Саратов, 2007. С. 42.
- <sup>16</sup> См.: Розенблюм Л. Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 56.

УДК 821.133.1.09-2+929 Роллан

## «ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ» Р. РОЛЛАНА. К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Е. А. Петрова

Саратовский государственный университет

E-mail: InLit@info.sgu.ru

Статья посвящена «Театру революции» Роллана – циклу драм о Французской революции 1789 г., рассмотренному в аспекте проблемы синтеза искусств (в данном случае словесного и музыкального). В результате проведенного в статье анализа поэтики «Театра революции», сопоставленной с симфонизмом Бетховена (на которого ориентировался писатель), доказывается естественность и обоснованность включения Ролланом в его драматургический цикл музыкального симфонического начала. Специальный раздел в статье посвящен анализу пьесы «Четырнадцатое июля», сопоставляемой самим Ролланом с «Одой к радости» – заключительной частью Девятой симфонии Бетховена.

**Ключевые слова:** драма, музыка, симфония, революция, процесс, структура, сюжет, фабула, композиция.

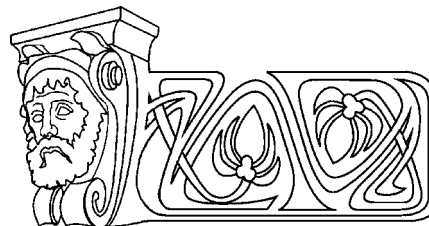
### «Theatre de la Revolution» of R. Rolland. To the Problem of the Synthesis of Arts

Ye. A. Petrova

The article is dedicated to “Theatre de la Revolution” of R. Rolland – a cycle of plays about the French revolution of 1789, which is viewed in the aspect of the problem of the synthesis of the arts (in this case – the literary and musical arts). As a result of the analysis of «Theatre de la Revolution» poetics compared to the symphonic quality of Beethoven (who Rolland was guided by), the naturalness and the reasonableness of Rolland's including the musical symphonic element in his dramaturgic cycle is proved. One special part of the article is dedicated to a purposeful analysis of the play “The fourteenth of July” that is compared by Rolland himself to the «Ode to Joy», the final part of the Ninth Symphony by Beethoven.

**Key words:** drama, music, symphony, revolution, process, structure, plot, story, composition.

«Театр был и остался моим любимым видом искусства», – признаётся Роллан в своих «Воспоминаниях»<sup>1</sup>. Главное создание Роллана-драматурга «Театр революции» – цикл пьес, посвящённых



Великой французской революции 1789 г. Произведение это представляет особый интерес в связи с одной из актуальных проблем современного литературоведения – проблемой синтеза искусств, в данном случае словесного и музыкального.

«Границы отдельных искусств не столь абсолютны, как это полагают теоретики, – заметил Роллан в одном из писем 1900 г., – искусство ежечасно переходит одно в другое, один род искусства находит своё продолжение и завершение в другом»<sup>2</sup>.

Как раз в это время Роллан приступает к работе над двумя важнейшими для него литературными произведениями – «музыкальным романом» «Жан Кристоф» и «драматургической симфонией» «Театр революции». Если «Жан Кристоф» в аспекте вышеозначенной проблемы на сегодня уже достаточно глубоко и разносторонне изучен, то «Театр революции» ещё ждёт достойного специального исследования.

«Я принадлежал (да и сейчас принадлежу), – признаётся Роллан в «Воспоминаниях юности», – музыке. Но <...> мною владела другая любовь: я ощущал потребность выражать себя, выражать музыку – языком слов»<sup>3</sup>. Одной из таких попыток «выражать музыку языком слов», видимо, и была первая драма Роллана «Орсино» (1890), так и оставшаяся неопубликованной. Именно в связи с ней Роллан признаётся, что пытался построить свою пьесу по типу музыкального произведения, о чём свидетельствует его заметка в «Воспоминаниях»: «Изображая Орсино, я установил правила драматургической композиции, исходя из принципов композиции музыкальной. “Всегда выдвигать в первом акте тему страсти, которая затем свободно развивается. В последнем акте противопоставить и переплести все темы. Строить по принципу сильного, сложного и полногласного контрапункта, где сливаются, не утрачивая своей



ярко выраженной характеристики, мелодии образов, составляющих единый образ всей симфонии”. Так музыка, – заключает Роллан, – оставалась для меня источником драмы, в которой я делал тогда первые шаги»<sup>4</sup>.

В «Святом Людовике» – первой опубликованной драме – Роллан снова обращается за помощью к музыке, ориентируясь на необычную для французского театра музыкальную драматургию Р. Вагнера. «Этот миф о короле Людовике, – напишет позже С. Цвейг, – не драма, а скорее мистерия, зародившаяся из духа музыки, транспозиция вагнеровских идей прославления отечественной легенды. Первоначально она задумана Ролланом как музыкальное произведение, но впоследствии музыкальный момент претворился в художественное слово»<sup>5</sup>.

В последующих драмах, в частности в первых драмах о Французской революции («Волки», 1898, «Торжество разума» и «Дантон», 1899), Роллан как будто бы оказывается от изначально привлекавшего его музыкального типа драмы, обращаясь к традиционным жанрам классического театра. Но не надолго.

Уже в 1900 г. у него снова возрождается мысль о соединении двух видов искусства – музыки и литературы. И связано это, как мы попытаемся обосновать, с обретением Ролланом новой для него темы – темы революции, которая отныне станет важнейшей в его творчестве, соединив две равновладеющих им любви – к музыке и словесному искусству.

В статье А. В. Луначарского (человека, по духу близкого Роллану) «Музыка и революция» читаем: «В самой основе своей музыка и революция глубоко родственны <...> Революция есть фактически постановка острейшей проблемы социального бытия на разрешение в самом бурном темпе, путём напряженнейшей борьбы. В этом её непревосходимая музыкальность»<sup>6</sup>. А в статье «Почему нам дорог Бетховен», словно продолжая, пишет: «Внутренние законы, по которым строится музыка, есть как бы борьба одних созвучий с другими. Вся музыка представляет нарушение и восстановление звуковых равновесий... Музыка может выразить все человеческие переживания, в меньшей мере – события, в большей – процессы, <...> но больше всего музыка приспособлена быть языком революции, ибо революция <...> сама по себе есть процесс разрешения мирового диссонанса в гармонию»<sup>7</sup>. Примечательна окончательная формула Луначарского: «Каждая революция есть грандиозная симфония»<sup>8</sup>.

Симфонию Французской революции и «услышал» Роллан, хотя и не сразу, а лишь в процессе работы над первыми драмами своего будущего цикла, услышал, проникнув в её стихию, охватив революцию во всём её грандиозном размахе и стремительном, бурном движении, определяемом борьбою противостоящих друг другу интересов, сознания и воли, основательно изучив её доку-

менты (сочинения вождей революции, протоколы Конвента, комитетов, революционного трибунала). Услышал, уже создав три первые драмы на революционную тему. Этот момент «озарения» и запечатлён Ролланом в его дневниковой записи в октябре 1900 г., воспроизведённой позже в «Воспоминаниях»: «По мере того как я вступаю в этот мир скорби и сверхчеловеческого могущества... передо мной раздвигаются его границы и я чувствую, как в голове у меня рождается огромная поэма, где в веренице дней, упоительных или зловещих, возникают штормы, вздымаются океаны – “Илиада” французского народа. Никогда ещё врата сознания не срывались столь яростно со своих петель. Никогда ещё никто не склонялся так низко над бездной души. Никогда ещё невидимые боги и чудовища, которые живут в неизведанных тайниках сердца, не вырываются из тьмы более неудержимо, чем в эту минуту, великолепную и страшную, как удар молнии. Я хочу не только попытаться создать героическую драму одной эпохи, но испытать всеисилие жизни и её предель»<sup>9</sup>.

В дневниковой записи 1900 г. и воспроизведена первая стадия эмоционального охвата Французской революции Ролланом-музыкантом.

Характерно, что почти сразу же образ революции преобразуется в творческом сознании Роллана в образ революции-бури, обретающем затем редкостную устойчивость в рассуждениях художника о его драматургическом цикле. «В этой поэме, состоящей из 10–12 драм о революции, – пишет он Л. Жиле в 1902 г., – я воспеваю одну из Бурь человечества... И у Вас будет главным образом впечатление большой грозы, которая собирается в спокойном небе (ибо «14 июля» – не первая, а вторая из пьес) и которая, после того, как покрыла мир руинами, исчезает в смягчённом небе (ибо последняя из моих пьес нечто вроде пасторали)»<sup>10</sup>. Позже в предисловии к драме «Игра любви и смерти» Роллан предложит более развёрнутый план своего цикла, определяемого им как «симфоническая картина народного циклона»: «Сперва вдалеке нарождается социальная буря, под фрагонаровским небом Эрменонвиля, на исходе дней Предтечи-ясновидца. Она приближается стремительным боевым шагом, сокрушает стены в юном веселье “Оды к радости” (“Четырнадцатое июля”). Она пробуждает демонов, дремлющих в недрах человеческого сердца; и разрушительные силы её, спущенные с цепи “Учеником чародея”, выходят из-под власти воли. Она давит и опрокидывает Пелион на Оссу, жирондистов, якобинцев, Дантона, и Робеспьера, поверженных исполинов (“Волки”, “Торжество разума”, “Дантон”, который должен быть дополнен “Робеспьером”). И разрушив прошлое и разрушителей, она улетает во всю прыть с полей, окутанных пламенем и дымом»<sup>11</sup>.

Итак, революция в восприятии Роллана-музыканта – это революция-буря. Буря, воспринимаемая как высшая, совершенная форма движения. Цикл, посвящённый революции, – огромное



единое движущееся целое. И отдельные миры (драмы) – как органические составные части его. Диалектика общего и единичного характерна для поэтического мировосприятия Роллана, настаивавшего: «Каждая книга, более того, каждая часть книги, каждый акт пьесы должны представлять собой органическое, гармонически слитное целое, маленький законченный мирок, подобный тем искоркам звёзд, что засыпают ночь потоком своей пыли. Но кто знает только одну искорку, тот не знает ни одной. Надо знать весь поток, к которому она принадлежит, надо знать, куда течёт этот поток, откуда он льётся»<sup>12</sup>.

Желание охватить единым взглядом весь поток, всю историю Французской революции во всём многообразии её событий и героев и приводит Роллана к мысли о цикле. «Он даёт весь круг событий, – пишет С. Цвейг, – не эпизоды из революции, а всю Французскую революцию... Он хочет изобразить не только центральную силу эпохи, а сотни противодействующих ей сил, не только удар, но и отпор... Чтобы дать каждой идее оратора в парламенте своего творчества, он должен писать многоголосые хоры»<sup>13</sup>. Именно эта потребность писать «многоголосые хоры» и приводит Роллана, по логике Цвейга, к циклической «широкой форме», природа которой предоставляет значительные возможности для воплощения идей развития и движения. «Цикл – самая подходящая для его творчества форма, – заключает Цвейг: – Каждое произведение такого цикла, каким бы законченным оно ни казалось, всё же только сегмент... Круг, цикл, охватывающий всё без остатка... – излюбленная и почти единственная форма Роллана – вечного музыканта»<sup>14</sup>.

Этапность, «поступательность» революционного процесса, изображаемого автором, и диктует ему композицию произведения – цикла, отражающего общие для литературной и музыкальной драматургии закономерности: «противоречие, его нарастание, переходящее в стадию конфликта, кульминация, разрешение»<sup>15</sup>.

Сюжет «Театра революции» в своём развитии как бы повторяет, подчиняясь родовым законам литературы, самые общие жанроопределяющие признаки симфонии, которая «сочетает контрастность частей с единством замысла, множественность разнохарактерных образов с цельностью... драматургии, существует как последовательность внутренне контрастных, целеустремлённо развивающихся и объединённых общей идеей частей»<sup>16</sup>.

Исследуя сложные механизмы революционного движения, взаимоотношения народа и вождей, массы и отдельной личности, Роллан (подобно тому как это делается композиторами в симфониях) смоделировал в своём цикле сферы героического, драматического, лирико-эпического, народно-эпического и, наконец, жанрово-бытового начал – смоделировал, подчиняясь законам словесного искусства.

Создавая свою «драматургическую симфонию», Роллан откровенно ориентировался на Бетховена. К великому композитору Роллана должна была привести и привела сама тема его цикла, ибо именно в гениальном немецком композиторе драматург видел главного интерпретатора Французской революции. «Я давно уже чувствовал в Бетховене великого интерпретатора Революции», – признаётся Роллан в одном из писем к М. фон Мейзенбуг, подчёркивая вместе с тем, что сам Бетховен многое взял у французских композиторов времён 1789 г.<sup>17</sup> Известно, как высоко ценил и любил Роллан музыку Великой революции. И всё же, отдавая ей должное, он видит и ограниченность композиторов той поры, утверждая, что их произведения не соответствуют их намерениям. Поэтому подлинным творцом нового искусства, воплотившего героическую концепцию мира и Человека, стал Бетховен. «Революция, испробовав свои силы в лице французских музыкантов времён Конвента – Госсека, Мегюля, Лесюера, Керубини, нашла своего самого героического глашатая в Бетховене – в Бетховене, в этом величайшем поэте эпохи Революции», – напишет позже Роллан<sup>18</sup>.

К великому поэту революции и обратился Роллан, возводя собственное здание «Театра революции».

Не менее важным фактором, определившим неизбежность «прихода» создателя «Театра революции» к Бетховену, явилось и личное пристрастие Роллана к великому немецкому композитору, близкому ему по духу и мировосприятию. Через всю свою жизнь Роллан пронёс безмерную любовь к Бетховену, чью творческую биографию он начал изучать почти с первых этапов собственного творческого пути и завершил незадолго до смерти, создав фундаментальный музыковедческий труд «Бетховен. Великие творческие эпохи». В итоге Роллану удалось постичь глубокую содержательность и мастерство лучших творений Поэта, проникнуть в святая святых его творческой лаборатории. Личность Бетховена, являясь для Роллана образцом нравственного величия, этического совершенства, всегда вызвала у него взволнованное, активное отношение. Обращаясь к композитору как к советчику, соратнику, Роллан всю свою жизнь учился у Бетховена, учился простоте и правде его искусства, считая себя сыном его «мысли», его «страданий», его «сражений».

Бетховен – композитор, передавший (по словам Роллана) в своём творчестве «пламень революционной эпохи» – олицетворял для Роллана идеал большого искусства, в котором впервые в музыке с такой силой выражены были героические стремления народа – творца истории. «Бетховен сумел... построить для собственной радости и поднести новому веку, который водворял ударами революций и императорскими битвами царство народа, – первые несравненные образцы монументального стиля соразмерно числу, дыханию, зрению собравшихся тысяч»<sup>19</sup>.



Этот монументальный стиль с характерными для него патетикой, философской масштабностью, скульптурной рельефностью, действенностью мысли и чувства, морально-этическим пафосом и близок «симфонисту» Роллану. Ибо симфонизм Бетховена (как и роллановский) есть «симфонизм, построенный на объективном и обобщённом отражении действительности и совершающихся в этой действительности процессов борьбы; <...> симфонизм драматический, ибо драма есть процесс, действие, где наличествует не одно, а несколько человеческих сознаний и воля, вступающих друг с другом в борьбу; следовательно, <...> симфонизм полиперсональный»<sup>20</sup>.

Драме «Четырнадцатое июля» Роллан отводит в своей «симфонии» место, подобное тому, которое занимает «Ода к радости» в Девятой симфонии Бетховена. Чем же руководствуется драматург, настаивая на этой аналогии? Прежде всего, народным характером музыки финала Девятой симфонии. Размышляя о великом преобразовании Бетховена, который впервые в истории симфонического искусства включил в симфонию человеческий голос, Роллан утверждает, что введение в финал бетховенской симфонии человеческого голоса связано не столько с потребностью конкретизировать замысел словами оды Шиллера, сколько со стремлением выразить идею всеобщности, коллективности в наиболее широко воздействующих формах. Сочетание вокального, хорового, оркестрового звучания, по утверждению музыковеда А. Альшванга, раздвигает границы художественной выразительности, а связь с песенным и хоровым жанрами ещё раз подчёркивает идею коллективности. В героическом заключении Девятой симфонии действительно чувствуется «сила миллионов», во всех формах выражения авторской идеи проявляется мысль о единении масс. Благодаря органическому слиянию голосов солистов, хора и оркестра Бетховеном воссоздаётся звучание «шума улиц, площадей, человеческих толп, призывы к оружию, тысячеустые возгласы»<sup>21</sup>.

Той же идеей вдохновлялся, те же цели преследовал и создатель «Четырнадцатого июля». Задуманная как «народной действо», роллановская драма с самого начала была ориентирована на проекты нового, подлинно народного, массового театра, разрабатываемые в своё время деятелями якобинского Конвента, проекты, которыми «одержим» был сам Роллан – автор книги «Народный театр». Одним из первых обратил на это внимание С. Цвейг, писавший: «То, что сознательно или бессознательно мерещилось Роллану, было одним из тех “fêtes populaires”, которых требовал Конвент, народным празднеством, “эпиникием” – праздником победы; <...> Построенное как симфония, оно кончается ликующими хорами. <...> Экстаз – вот что стремится вызвать этим произведением Роллан. Не драматическое возбуждение, а как раз обратное – преодоление театра, полное слияние народа с его образом»<sup>22</sup>.

Разбирая позже структуру бетховенской «Оды к радости», Роллан в работе «Девятая симфония» раскроет замысел композитора, который, воплотив в финале симфонии всё массовое в музыкальном искусстве, что было накоплено в его время, как бы хочет нарисовать образ радостной, счастливой народной толпы в различных её состояниях. «В первом акте показаны толпы людские... они идут длинной процессией, ведомые голосами своих... пастырей, <...> по пути к Радости»<sup>23</sup>. В следующем “акте” мужественная молодежь ринулась в бой под предводительством юного героя. ... Армия выступает» (119). Заключительную вариацию перед кодой Роллан характеризует как «братское объятие всего человечества» (124).

Конечно, было бы напрасным искать прямые аналогии в структуре «Оды к Радости» и «Четырнадцатого июля», ибо у каждого вида искусства свои законы, которые нельзя механически переносить на произведения другого вида искусства. Однако в *принципах организации* основной идеи драмы – идеи единения масс, – сказалось безусловное влияние на Роллана бетховенского симфонизма, в частности таких его принципов, как направленное движение, диалектическое развитие. В мелодике драмы слышится героическое, «марсельезное» начало, а структура, тяготеющая к кульминационному финалу, вызывает ощущение возбуждённого движения.

В отличие от привычного типа драмы в «Четырнадцатом июля» нет четко выраженного конфликта. Движение сюжета в роллановской пьесе обусловлено не традиционным развитием борьбы антагонистических сил, а процессами, характеризующими внутреннюю жизнь толпы, обретающей на наших глазах подлинное единство и политическую зрелость, превращающейся из толпы в народ.

Образы Бастилии и аристократа Вентимиля, хотя и используются Ролланом в качестве антагонистов народа, однако непосредственно не влияют на происходящие в драме внутренние процессы, являясь контрастирующими элементами или, может быть, контрастирующим фоном, который помогает показать становление народного самосознания. Внешние процессы, отражающиеся в фабуле, – следствие внутренних качественных изменений в массах. Именно на эти внутренние процессы, составляющие драматургический стержень пьесы, и направлено внимание Роллана.

Основная идея драмы, «данная в движении, в развитии»<sup>24</sup>, будучи выполненной в материале, которым располагает словесное искусство, оказалась организованной по принципу бетховенских финалов, где, по словам Б. Асафьева, «обнаруживает себя руководящая, концентрирующая идея, и от неё и вокруг неё идут нарастающие волны подъёма», и особенно финала Девятой симфонии, «где концепция восхождения подтверждается всей фактурой»<sup>25</sup>.



«Мне хотелось бы, чтобы во всём спектакле звучала властно и настойчиво одна тема – тема радости и действия, тема Свободы, завоевывающей весь мир, – пишет Роллан в примечании к последней сцене «Четырнадцатого июля», – эта тема намечается в самом начале и, разрастаясь мало-помалу, приближается к развязке, подавляет собой все остальные боковые сюжетные линии спектакля»<sup>26</sup>.

## Примечания

- 1 См.: Роллан Р. Воспоминания. М., 1966. С.407.
- 2 См.: Cahiers Romain Rolland. Ces jours lointains. S.A. Sechet et Romain Rolland. Cahier 13. Paris, 1962. P. 61.
- 3 См.: Роллан Р. Воспоминания. С.314.
- 4 Там же.
- 5 Цвейг С. Ромен Роллан. Жизнь и творчество // Цвейг С. Собр. соч. : в 7 т. М., 1963. Т. 7. С. 56.
- 6 Луначарский А. Музыка и революция // Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1971. С. 124.
- 7 Луначарский А. Почему нам дорог Бетховен // Там же. С. 289–290.
- 8 Луначарский А. Музыка и революция. С. 122.
- 9 Роллан Р. Воспоминания. С. 505.
- 10 Cahiers Romain Rolland. Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland. Cahier 2. Paris, 1949. P. 192.
- 11 Роллан Р. Предисловие к драме «Игра любви и смерти» // Роллан Р. Собр. соч. : в 20 т. Л., 1930. Т. XIII. С. 10.
- 12 Роллан Р. Воспоминания. С. 167.
- 13 Цвейг С. Ромен Роллан. Жизнь и творчество. Т. 7. С. 49.
- 14 Там же.
- 15 Музыкальная энциклопедия : в 6 т. М., 1973. Т. 5. С. 11.
- 16 Там же. С. 22–23.
- 17 Cahiers Romain Rolland. Choix de Lettres à Malwida von Meysenbug. Cahier 1. Paris, 1948. P. 249.
- 18 Роллан Р. От «Героической» до «Аппассионаты» // Роллан Р. Собр. соч. : в 9 т. М., 1927. Т. 5. С. 66–67.
- 19 Там же. С. 201–202.
- 20 Соллертинский И. Исторические типы музыкальной драматургии. М., 1963. С. 9.
- 21 Альиванг А. Девятая симфония Бетховена. М., 1955. С. 2.
- 22 Цвейг С. Ромен Роллан. Жизнь и творчество. Т. 7. С. 69.
- 23 Роллан Р. Девятая симфония // Роллан Р. Собр. соч. : в 14 т. М., 1958. Т. 12. С. 118–119. Далее цитируется это издание.
- 24 «Народ, воодушевлённо идущий к свету сознания», – так определил идею «Четырнадцатого июля» первый постановщик пьесы Ф. Жемье (Жемье Ф. Театр. М., 1958. С. 201).
- 25 Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С. 168.
- 26 Роллан Р. Примечание к последней сцене «Четырнадцатого июля» // Роллан Р. Собр. соч. : в 14 т. М., 1958. Т. 1. С. 113.

УДК 821.161.1.09+929 Гершензон

## М. О. ГЕРШЕНЗОН И ПРОБЛЕМА НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МЕТОДА

А. В. Хрусталёва

Саратовский государственный социально-экономический университет  
E-mail: tevin1982@mail.ru

В статье рассматривается проблема научно-исследовательского метода применительно к литературной критике и литературоведению начала XX в. Затрагиваются нерешенные вопросы методологической атрибуции М. О. Гершензона.

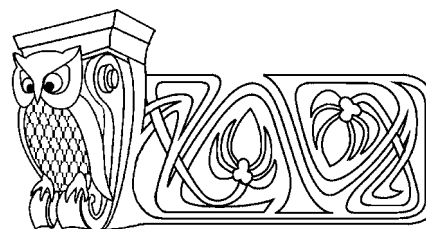
**Ключевые слова:** метод в литературной критике и литературоведении, имманентный метод, биографический метод, символизм, формализм.

### M. O. Gershenzon and the Problem of Scientific Research Method

A. V. Khroustaleva

The article deals with the problem of scientific research method as applied to the early 20<sup>th</sup> century Russian literary criticism and literary science. Deep links between Gershenzon's works and the cultural and historical school heritage are shown. The author touches upon some unsolved questions of methodological attribution of M. O. Gershenzon.

**Key words:** method in literary criticism and literary science, immanent method, biographic method, symbolism, formalism.



Наследие Михаила Осиповича Гершензона (1869–1925) – Орфея русского идеализма, историка, литературного критика, публициста, философа и общественного деятеля – в последнее время было возвращено из «темных аллей» русской словесности в неоднократных комментариях, упоминаниях и переизданиях. Выступив разнопланово, во многих жанрах и доменах, Гершензон проявил себя не только в качестве знатока русского интеллектуального прошлого и тонкого интерпретатора Пушкина, но и как автор культурных метатекстов, предоставляя тем самым любителям гуманитарного знания, в зависимости от широты их воззрений и эстетического вкуса, возможность выбрать «своего» Гершензона. Современный портрет ученого – его отражение в научной и публицистической мысли – не воссоздает, конечно, плоть и кровь натуры, и все же значительно богаче в деталях, чем белый набросок к портрету, утвердившийся в советскую эпоху.