

Асташенко Елена Васильевна

**DISSERTATIO DE METHODO АЛЕКСАНДРА ЕВЛАХОВА: "ХИТРОСПЛЕТЕНИЯ
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЛУДОМЫСЛИЯ" ИЛИ "ПУТЬ К БОЖЕСТВЕННОМУ ПРЕДВИДЕНИЮ"?**

Обращение к наследию А. М. Евлахова актуально, благодаря его попытке чаемого и сегодня синтеза имманентизма формалистов и "органической" критики, исследующей произрастание искусства из жизни. Из возникшего у филологов на рубеже XIX-XX веков самонадеянного осознания неполноты терминов: неоромантизм, символизм, декаданс, модерн появляется потребность определения формальной особенности и внутренней целесообразности феноменов, именуемых столь по-разному, понимаемых по-своему, относимых к разным временным отрезкам и при этом с ощущением и уразумением того, что П. Н. Сакулин считал их общей сутью, типом художественного мышления и творчества и называл ирреализмом, а Евлахов приспособил к методологии филологического анализа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/4-2/1.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 4(58): в 3-х ч. Ч. 2. С. 10-18. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/4-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

10.01.00 ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.091

Обращение к наследию А. М. Евлахова актуально, благодаря его попытке чаемого и сегодня синтеза имманентизма формалистов и «органической» критики, исследующей произрастание искусства из жизни. Из возникшего у филологов на рубеже XIX-XX веков самонадеянного осознания неполноты терминов: неоромантизм, символизм, декаданс, модерн появляется потребность определения формальной особенности и внутренней целесообразности феноменов, именуемых столь по-разному, понимаемых по-своему, относимых к разным временным отрезкам и при этом с ощущением и уразумением того, что П. Н. Сакулин считал их общей сутью, типом художественного мышления и творчества и называл ирреализмом, а Евлахов приспособил к методологии филологического анализа.

Ключевые слова и фразы: ирреализм; идеал-реализм; фикционализм; модерн; декаданс; эстетизм; эскейпизм; аллюзии; синестезия; художественный синтез.

Асташенко Елена Васильевна, к. филол. н.
Российский университет дружбы народов
gedda@inbox.ru

DISSERTATIO DE METHODO АЛЕКСАНДРА ЕВЛАХОВА: «ХИТРОСПЛЕТЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЛУДОМЫСЛИЯ» ИЛИ «ПУТЬ К БОЖЕСТВЕННОМУ ПРЕДВИДЕНИЮ»?

Пушкинская традиция «судить художника по законам, им самим над собою признанным», особенно актуальна в эпоху модерна, прославленную «большим стилем» – виртуозным и потаенным. «Чтобы понять и оценить творения художников, необходимо стать на точку зрения эпохи их возникновения» [17, с. 227], – соглашается А. Евлахов с Г. Зиммелем. Тогда в русском литературоведении остро встает вопрос о своем «пограничном» методе, поровну использующем достижения наук, разделенных в начале XX века Г. Риккёртом на науки о природе и о духе. А. Евлахов подбирает собственный теоретический ключ к новейшей художественной практике, отчасти опираясь на методологию учителей – А. Веселовского, которому он посвятил труды 1910-х годов, Ф. Буслаева, А. Потебни, отчасти на «Современные вопросы эстетики» И. Фолькельта. Ирреализм как метод филологического анализа – это попытка синтеза имманентизма формалистов, рассматривающих текст как самодовлеющую систему, и «органической» критики, исследующей произрастание искусства из жизни. Будучи поэтом и психиатром, Евлахов сознает разницу в постижении и обобщении естественных, психофизиологических данных и художественных. В то же время история, являясь наукой о духе, не может учитывать творческую индивидуальность, не совпадающую с ее объектом изучения – социумом. Метод естествознания, экспериментально устанавливающий абстрактно-схематизированные причины и законы при отсутствии у подопытных различий, не подходит литературоведу из-за невозможности и опытов над поэтами (хотя скоро их предложит Р. Пельше, вдохновясь хроноскопом Гиппа и динамоскопом К. Корнилова), и «нивелировки» их профессиональных отличий, которые и составляют предмет филологического анализа. Эмпирический и конкретно-описательный методы историка подходят Евлахову, но в сочетании с высоким философским обобщением и за вычетом «низких истин», собранных русским Холмсом от филологии «судо-сберегательным» [Там же, с. 28] способом – хаотичным набором фактов в виду гармонизации. Литературовед замечает, что если по художественным книгам судить об истории, то как объяснить рабское – именно в момент расцвета культуры свободолюбивого романтизма – поведение нации, даровавшей миру Шиллера и Гёте? Или наоборот, как не изумиться поведению Флориана, сочинявшего басни «в разгар неистовства гильотины» [Там же, с. 270], что, судя по «Вечеру у господина де Севираж», поразило и С. Ауслендера, ибо согласуется с основным модернистским эталоном? Современный исследователь В. Раков сблизит метод Евлахова с интуитивизмом. Однако А. Бергсон в «Творческой эволюции» утверждает доисторический, природный «Ното faber» / «творческий инстинкт» (Э. Мейман), «генетический код мастерства». Для Евлахова же принципиально разведение «безличного» на ранней стадии народного творчества, «через призму которого природа проходит, как бы через безразличную среду, и потому выходит нетронутой» [Там же, с. 526], беспримесной, и модернистского индивидуального художества «Ното sariens» (в трактовке которого русский ученый полностью совпадает с позицией Ст. Пишбышевского – прим. автора – Е. А.), «родившегося из несогласия между духом и миром» [53, р. 244], однако с ностальгией по первобытной идиллии, как, например, «лейтмотивом романа “Серебряный голубь” А. Белого было влечение к природе и счастью, уже недоступному» [43, с. 56]. Еще в «Анализе красоты» У. Хогард ведет историю

вкуса / *taste* от вкушения плода мильтоновской Евой, а полтора века спустя в 1910 г. во «Введении в философию художественного творчества» Евлахов лишь подчеркнет этимологию искусства В. Вальтера – от искусства [7, с. 59-61] запретной тайной мудростью, запредельного к ней дерзновения, обернувшегося изгнанием из привычной среды обитания. Своёволие («не так, как пишут, а так, как я пишу») и субъективность, культивируемые Евлаховым, есть и в его исследованиях, хотя он возмущается, что «науки о духе приучили видеть под “маской” теории моральную или религиозную физиономию ее жреца» [17, с. 169]. Универсальным методом литератора и соответственно литературоведа Евлахов назовет **ирреализм**¹, внимающий (а «праздничное» увлеченное внимание, по И. Фолькельту, К. Гроосу, Д. Овсяннику-Куликовскому, – основа эстетики) всему, что так или иначе идет вразрез с жизнью, «выходит из ряда вон» – из детерминированной последовательности вон, в нечто, обратное «внезаходимости» М. Бахтина, что можно назвать вовлеченностью в ирреальное.

Чудесное. Работа над противоположным – «социологическим» – методом, соглашался с Евлаховым П. Сакулин [36] в этом свойстве, присущем, с его точки зрения, как сказке, так и житию (их впоследствии Е. Мелетинский разведет в связи с проблемой веры). Литература эпохи модерны мечтала стать религией (Ст. Пшибышевский), литургическим синтезом (Вяч. Иванов), теургией (А. Белый), поэтому, чтобы успеть за ней, филология вторгалась в теологию: «Критики обязаны следовать за творческими гениями или даже за простыми производителями, когда они покидают рудную жилу, признанную иссякшей или устарелой, и черпают вдохновение из неведомых источников <...> критики должны найти новую формулу вкуса для нового вида красоты» [25, с. 12]. С другой стороны, летописцу декадентского литературного процесса хоть и легко было, благодаря ирреализму, служить по совместительству в ведомстве науки о духе, но не «пневмологии» – о Святом Духе, ибо, как заметил Евлахов, утверждается «**идеализм с обратным знаком**»: «Многие скажут Мне в тот день: Господи! не от Твоего ли имени мы пророчествовали? <...> и не Твоим ли именем многие чудеса творили? И тогда объявлю им: Я никогда не знал вас; отойдите от Меня, делающие беззаконие» (Мф. 7: 22-23 [3, с. 1194]). Модернистский перевернутый идеализм исследуют сегодня А. Ханзен-Лёве как «диаволизм», С. Слободнюк как «гностицизм», Н. Богомолов как «оккультизм». Специфика мистицизма начала XX в. уже тогда привлекла внимание психиатрии. Ф. Рыбаков пишет, что в отличие от спокойного величавого индуистского, покорного христианского, жизнерадостного античного, торжественно-фанатичного средневекового новый мистицизм – «слабый, жестокий и самобичующий» [35, с. 12].

Апокрифическое. Средневековье на рубеже XIX-XX вв. любили за то, что тогда, как подтверждает Евлахов «Задачи эстетической критики» Ф. Буслаева, «набожный живописец в окружающей его действительности видел нечто для него непонятное и странное, потому что прозревал в ней невидимое присутствие высших, неземных сил, всегда чаял чудесного явления, и потому незаметно (*подчеркнуто автором* – Е. А.) сливал действительность с идеальной областью» [6, с. 297]. В начале века, например, Н. Дашкевич в книге «Из истории средневекового романтизма. Сказание о Святом Граале» [14], «сливал» медиевистский религиозно-символический и романтический методы, А. Климентов в книге «Романтизм и декадентство» подчеркивал преимущество знаковой средневековой этимологией термина – от «*roman*» [24, с. 48]. С. Венгеров объединяет с романтизмом современный ему символизм и модернизм в целом². П. Сакулин, как и Евлахов, обобщил эти стили под знаком ирреализма³, хотя, конечно, все литературоведы как ученики А. Веселовского понимали, что в их «тонкостной» сфере определения лишь «мнемонические знаки» [8, с. 15], которые не претендуют на арифметическую точность. Те же идеи реализованы и в художественном творчестве. Например, поэт и критик Г. Чулков в романе «Сатана» пишет, пускай не без иронии: «По моему глубокому убеждению, в нашем обществе действовали тогда какие-то силы <...> незримые и вполне реальные вместе с тем. Я человек несуетливый и даже почитаюсь скептиком, но, право, мне чудилось порою, что какие-то дьяволы направляют иных особ (и даже рясоносцев) <...> Впрочем, не все люди были одного душевного склада. Психология иных была проста, как арифметика <...> продавали свои души по мелочам. Но вот что сказать об иеромонахе Софронии? Его душу и высшей математикой не исчислишь. Я полагаю, что он был причастен ведению иного мира» [41, с. 30]. Обращаясь к первой трети XX в. сегодня, А. Эткинд исследует аналогию апокрифического в словесности вообще и еретического в богословии [46], и приходит к выводам, которые ставят новые вопросы.

Сновиденное. «Сны есть сколок действительности, но было бы странно восстанавливать по ним картину обыденной жизни» [17, с. 265]. Как автор монографии по А. Шницлеру [16], Евлахов, безусловно, различал все оттенки «фрейдизма», и при этом, будучи русским, имел профанную (через народные книги гаданий, «лубочные» сонники [9] и сакрально-религиозную традиции толкования снов.

¹ Год спустя Ханс Ваингер (Файхингер) опубликует книгу «Die Philosophie des Als Ob» [56], в которой объяснит свой «идеалистический позитивизм» – **фикционализм** – как раз через ирреализм (*des Als Ob*). Возможно, оба ученых знакомы с «мнимостями» И. Канта и «Учением о сознательно желаемом вымысле» Ф. Ницше. Недаром Евлахов замечает, что не только идеализм, но и позитивизм, материализм, по сути, умозрительны, как любая теория, поэтому для воплощения идеи в жизнь необходим творческий акт, пусть даже развертывание *res cogitans*.

² По-своему и весьма детально уточняли эту связь марксисты, например Ф. Маковский: субъективизм и индивидуализм, продиктованный отрывом от коллектива, производства и бездельем в роскошном кабинете или будуаре; доступные лишь богатым «курортные» впечатления о классово чуждой природе; ритуальные «попытки сношений с невидимыми» в экстазе, сомнамбулизме, сновидениях и прочих состояниях «наркотизированной фантазии» – «весь этот новейший метод познания выужен у немецких идеалистов и романтиков и выдается за откровение».

³ П. Сакулин называет «ирреализмом» то «тип», то «суть» «художественности», противоположной реализму: например, «основная сущность романтизма <...> в ирреализме. Ирреализм мышления и всего мировоззрения» [36, с. 349].

Смеховое. «Чем свободнее и прихотливее мир смеха, тем более уклоняется он от обычного течения жизни, – цитирует Евлахов Фолькельта [40, с. 62], – А мы, тем не менее, сохраняем впечатление, что этот мир вполне обладает способностью к существованию».

Стихийное. Евлахов настаивает, например, в «Конституциональных особенностях психики Толстого» [18] на непреднамеренном в искусстве, исподволь заложенном художником и не осознанном им самим: «никто так худо не понимает художников, как они себя сами» [17, с. 442]. То же наблюдается и в искусствоведении, особенно в те моменты, когда у эстета «ум с сердцем не в ладу» и он начинает противоречить сам себе, постигая больше, чем готов сформулировать, опираясь на существующие клише. Критика, подчеркивал Евлахов, «бродит ошупью» [30, с. 21].

Прошлое и Будущее коррелируют с ирреальным (сослагательным и повелительным) не только в лингвистическом, но и в неотрывном от него метафизическом смысле. Любая категория времени умозрительна, а для художественного заполнения, осуществления привлекает воображение «жизни, переходящей **за пределы** действительности, наблюдаемой нами» [17, с. 295]. Евлахов культивирует эстетский историзм, провозглашенный О. Уайльдом: каждое столетие может служить сюжетом художественного произведения, за исключением нашего собственного, однако в сегодняшнем Евлахов видит продолжение вчерашнего *sub specie aeternitatis*. Эпиграфом к одной из своих книг Евлахов выбирает надпись на старинной деревенской церкви в Моравии, говорящую, что как-то было и как-то будет, ведь никогда не было, чтобы никак не было / «Jaksi bylo, jaksi bude, jeste nikdy nebylo, aby jaksi nebylo» [16]. Модерн во всех областях позиционировал себя искусством будущего, чему немало поспособствовала нищезанятая «любовь к дальнему». Например, в 1894 г. архитектор ван де Вельде, любимый Фолькельтом и Евлаховым, читает лекцию «Искусство Будущего», В. Брюсов пишет стихотворение-манифест «Юнону поэту», которого заклинает: «Не живи настоящим, // Только грядущее – область поэта» [5, с. 99-100].

Настоящее. Существовая в бергсонизмском «едином неделимом течении времени», Евлахов предлагает искусству и искусствоведению движение от перегороженного социума, где неизбежны «множественность», «мера», «подсчет», – «к настоящему времени в “подлинном”, то есть потустороннем, мире <...> глубине жизни, новонайденному единению со всеми» [32, с. 32]. Длительному настоящему времени (без учета внешних событий), согласно *Strehlow-Leonhardi, Dream Time, Dreaming* [55] мифа, эстетически эквивалентно [39], как сказал бы Жан д’Удин, статичное¹ пространство, в котором «нет свершающегося в его последовательности, но дана сама непрерывность. Художник преодолевает пространство в обычном протяженно-вещном понимании, его пространство становится символом, воплощенном в знаке, конкретным смыслом, идеограммой» [37].

Экзотическое. «Отдаленность во времени действует так же, как отдаленность в пространстве» [17, с. 350]. Она необходима для шопенгауэровского отрыва от вещного, к которому мы сами, как вещи, рабски принадлежим, с целью попасть в неминуемый простор свободы от привычных социальных и, шире, мирских ролей.

Неестественное. Любое искусство оторвано от физиологических отправления, но модернистское не приемлет даже их изображение. Если художник Эвфранор хвастался Паррасию, что его Тезей вырос на говядине, то Евлахову даже талантливые фламандские «натюрмортисты» кажутся «скорее мясниками, чем художниками». Как пишет Тэффи, «демоническая женщина никогда ничего не ест», хотя братья Гонкуры, напротив, утверждали, что ест даже Бельведерский торс, не говоря уже о людях, которые вообразили себя произведениями искусства. Это не удивительно: Готье и Реми де Гурмон, например, заявляли, что «предпочитают статую – женщине, а мрамор – коже», что «всякий мужчина и всякая женщина желали бы совокупиться со статуями для сохранения вида». Ван де Вельде сочувствовал болезненно нежным рукам модернистских скульпторов: «Эти люди столь нежны, что их плоть удовлетворяется ласками, являющимися слишком легкими прикосновениями и слишком легкой пищей» [57, р. 14]. На вопрос А. И. Кирпичникова, научно ли филологу изучать аристократов духа, тогда как зоолог, например, изучает «массы» [22, с. 6], Евлахов отвечает утвердительно, ведь музыкальность над монотонностью зоологии – увы – удел избранных. Именно поэтому, как и русский последователь Нордау – Ф. Рыбаков, к неэстетическим эмоциям, порожденным, например, гиперсексуальностью у героев Арцыбашева и А. Каменского, которую критики восприняли как знак здоровья [11, с. 488], отличая от эксцессов, связанных с половой извращенностью, галлюцинациями, истерией [35, с. 5], Евлахов относился иронически. В отличие от оппонента – Рыбакова, Евлахов считал, что до художественности не дотягивают из-за нехватки не жизнеутверждающей и нравственной силы «идейности»², а виртуозности – поэтому ему так близок Вальтер [7] – исполнения, недоступной самородкам или ремесленникам прерогативы гения, причем трудящегося. Если бы не это уточнение, ирреализм без труда можно относить к **дендизму** [44]. Важно также, что, будучи против эстетства и дилетантства «аристократии духа», которой творческий успех якобы гарантирован по праву рождения «духовно одаренным», которого, согласно Ш. Бодлеру, «не даст труд», ирреализм как художественный метод не принимает **сконструированности**, как позднее выражался В. Вейдле, и **замкнутости** образного мира, соответственно, ирреализм как метод анализа ограничивается от структурализма. С другой стороны, в необязательности «идейности» зарождается и размежевание с романтизмом. Так, К. Д. Фридрих настаивал, что «благородный человек (художник) во всем познает бога, а низкий человек (и художник тоже) везде видит форму, а не дух <...> не столь важно в искусстве “как” и куда важнее “что”» [45, с. 359]. Вероятно, для Фридриха человеческое – производное от духа, внешнее, *natura naturata*, а для ирреалистов человеческое

¹ Интересно, что индивидуалистическое ирреалистское пространство чаще статично, тогда как «обратная перспектива» иконописи развертывает пространство изнутри наружу – спешит к молящемуся.

² В трактовке идеализма Ф.Рыбаков близок к романтикам.

и есть производящее, формообразующее, идеальное начало, внутреннее, *natura naturans*. В евлаховской цепочке идеализм–ирреализм–формализм, очевидно, форма отождествляется с духом, творящим из материи. В романтизме человек сам является материалом и созданием Бога, а ирреализм провозглашает, что всё – материал для человеческого духа. Так Ф. Достоевский и Ф. Ницше разграничивали богочеловеческое и человекобожеское. «Модерн был самой великой эпохой тождества Духа и Природы» [32, с. 60]. В популярной тогда в России работе «Философия Ницше, как культурная проблема» Г. Маркелов назовет это мировоззрение «этическим индивидуализмом», включая в него, по О. Уайльду, и христианский. В таком мировоззрении коренится **идеалистический позитивизм** всех видов и **встреча трансцендентного с имманентным**. Применительно конкретно к филологическому анализу Евлахов не мог не исходить из гипотезы А. Потебни о «внутренней форме» словесности. Вероятно и диалектическое постижение – отвердевающей формы как материала для нового искусства духа. Исходя из ирреального диалектического постижения, Евлахов оправдывает воскрешение в модерне куртуазии с ее этикетными формулами, лишенными только для невежды живого индивидуального чувства.

Евлахов считает, что искусство его эпохи интересуется **аномальным**: идиотическим – и его антогонист М. Нордау утверждает то же самое [29] – и гениальным («другого» и своего «его»), уродливым и прекрасным, святым и грешным, что опять-таки толкает исследователя, как выразился А. Пуанкаре, «заглянуть на соседние поля» [23, с. 28]. В ощущениях «полярности бытия <...> до экстрем» (О. Сливичкая о И. Бунине) доходили разными дорогами: «мистическим анархизмом» («святые и преступные <...> добродетельные и коварные, влюбчивые и жестокие глаза», «Сестры», 1909 г., Г. Чулкова), «новокрестьянством» («Боль в нем, огонь, молитва или радость светлая? Из тайников бездонной души, полной демонов, но светлой, как солнце», «Пламени», 1910 г., П. Карпова), С. Есенин доказывает, «когда черти в душе гнездились // – Значит, ангелы жили в ней», «экспрессионизм» («угроза и молитва, предостережение и надежда», «Жизни Василия Фивейского», 1903 г., Л. Андреева). Постоянно, а не «Однажды» в 1908 г., «прекрасное и уродливое, трагичное и пошрое, радостное и скорбное» у А. Даманской – переводчицы Г. Гауптмана, А. Шницлера, Б. Келлермана, П. Адана, О. Мирбо. Для И. Бунина вся Россия – «дерево, из которого <...> и дубина, и икона <...> Сергей Радонежский или Емелька Пугачев», а душа Захара Воробьева в 1912 г. жаждет «подвига – все равно, доброго или злого... даже, пожалуй, скорей доброго, чем злого»¹. Столь противоречивый человек культивируется при романтическом, или ирреалистическом (А. Евлахов, П. Сакулин), типе творчества, например, у К. Д. Фридриха: «Человек одинаково близок к богу и черту и одинаково далек от них. Он – существо высшее и низшее, благородное и порочное, символ благого и прекрасного и символ скверного и проклятого, существо самое возвышенное во всем творении, позорное пятно на сотворенном» [45, с. 355]. Таков человек и во всем творчестве символистов. Может показаться, что термин «ирреализм» отчасти дублирует одну из расхожих характеристик декаданса – иррационализм, аморальность [31], асоциальность, но это не так. Будучи психиатром, знакомым с современной ему классификацией «психопатий», в том числе недавно популяризованной П. Ганушкиным, Евлахов знал, что ирреализм свойствен не столько ослепляющей страсти-страданию, «пафосу», сколько «зрячей», с высоконравственным резонансом при отсутствии «аффективного резонанса» к чувствам, по-своему рациональной и структурированной логике шизофрении, как ее изобразил в эти же годы, например, Г. Чулков в «Северном Кресте». Соотносится, но не совпадает евлаховский термин и с символизмом. Например, исследователь видит в натурализме Золя по сверхъестественному сгущению кошмаров и запредельным страстям и упованиям героев, с одной стороны, и многофункциональности художественных деталей, с другой, общее с романтизмом Гюго и символизмом, сегодня эту идею развивает В. Толмачев [38]. Сколько бы ни протестовал реалист Л. Толстой против «искусственности», Евлахов с вызовом утверждает, что писатель не полностью понимает себя, как все великие художники, в творениях которых тайн хватает на века [20, с. 7]. Так в «Войне и мире», думается литературоведу, не описывается, как у историков, а изображается действительность (о мнимом «протоколизме» в традициях глубоко исследованной филологии Серебряного века сегодня пишет Ю. Минералов [27, с. 42, 281-282], в том числе об иллюзорности военной, дипломатической, научной документальности). Образы профессий в романах следует воспринимать как действующие лица и исполнители: вживаясь (К. Станиславский), «вчувствуясь» (R. Vischer, S. Witasek, K. Lange), ваяя (М. Чехов), дистанцируясь, «очуждая» (Б. Брехт). Так дипломаты в исполнении Л. Толстого – карикатурны, хотя не лишены портретного сходства. Евлахов делает акцент на субъективности, во-первых, художественного восприятия «жизненного материала», причем чем выше талант писателя, тем «фантастичнее» (определение употребляется скорее как «fictions» [51] и «**Fiktionssignale**»² В. Изера), говоря по-русски, «замысловатее» его преобразование действительности (фотографично и фактографично, по Евлахову, только примитивное видение и запечатление внешнего, возможное исключительно на первой ступени развития человека или человечества). В этой изысканности огранки исконных³ (не изобретенных, как в авангарде) форм, в которых «сгущение реальности», согласно А. Евлахову [17, с. 338], и «сгущение мысли» (А. Потебня), можно углядеть, как это сделал В. Шкловский, и приметы барокко [27, с. 276],

¹ Цветан Тодоров в «Авантюристах абсолюта» 2006 г. называет модернистов «исследователями крайностей».

² Евлахов часто иронизирует над восприятием искусства как «куска жизни», проигрывая ампула «наивного зрителя», повторяя за Фридрихом Шлегелем, что не мешало бы для естественности поставить на сцене четвертую стену, или чтобы скульптуры были созданы из того же материала, что и люди. Не принимает ирреалист и «заразительности» (побуждения к действию) как одной из целей искусства, по мнению Л. Толстого в трактате «Что такое искусство?» 1897 г.

³ Беньямин утверждает «определение “модерна” как нового в контексте того, что существовало всегда» [47].

хотя прерогативу на преемственность ему узурпировал постмодерн. Во-вторых, провозглашается важность субъективно исследовательского восприятия (отчасти Евлахов предвосхищает бахтинскую концепцию сотворчества автора и читателя): «В области наук о духе человек является субъектом и объектом наблюдения, **наблюдающим и наблюдаемым, самонаблюдающим**» [17, с. 147]. Здесь симультанны три взгляда – на «другого» гения, на свой процесс уразумения «чужого», на себя якобы со стороны, что англоязычный У. Джемс понимал как субъективное оценивающее сознание – «I» и его познаваемый эмпирический объект – «Me». Субъективная формула Локка о восприятии, внешнем / *sensation* и внутреннем / *reflection* не принимается [Там же, с. 85]. Евлахов считает, что искусство не реакция психосоматическая и не условность умопостигаемая, как философская «чистая» идея: «Воззрительная наглядность, – следует Евлахов за В. Виндельбандом, – воспринимает не только чувственно данное <...> **для духовного взора также возможна воззрительная наглядность, то есть индивидуальная жизненность** (художественная “жизненность” включает и вкус, и цвет, и главное, по Евлахову, – форму – прим. автора – Е. А.) идеально данного» [Там же, с. 339]. В вопросе «наглядности» наставник Фолькельт как бы физиологичнее русского поэта-психиатра: «Нервы органов чувств становятся вместе с тем как бы щупальцами духа» [40, с. 145]. Русский романтизм, особенно в лице И. И. Давыдова, С. П. Шевырева и их гениального ученика Вл. Одоевского, уже дополнил Локка идеализмом: это сочетание Шевырев в «Теории поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» проиллюстрировал аллегорически, как бракосочетание. Афродита и музы, любовь и искусства – плоды овладения Зевсом (богом, духом) материей (водой и, как ни парадоксально, памятью – «тонкостной» плотью). Путь от теоретического идеализма к практическому ирреализму, от витающего, «носящегося в воздухе, никому в частности не принадлежащего» «образа идеи» к воплощению в «тонкостный» мир образов [34, с. 153] подсказан А. Потебней: «**Язык есть средство не выражать уже готовую мысль <...> а создавать ее, не отражение сложившегося мирозерцания, а слагающая его деятельность**» [Там же, с. 156]. В литературе это «средство» ирреализма как творческого метода. Ирреализм как филологический метод, по Евлахову (вслед за Т. Карлейлем и Б. Кроче), учитывает, что «критик – это маленький гений», а не соперник, при «*identità di gusto e di genio*» [48]: «В самый момент созерцания и оценки (“*Божественной комедии*” – прим. автора – Е. А.) наш дух и дух поэта – един <...> Лишь в этой тождественности заключена возможность того, что наши маленькие души созвучно отзываются великим». Из теорий своих учителей – А. Веселовского и Д. Петрова – Евлахов делает вывод, что литературоведа интересует «**слово не только как орудие мысли, а как материал для творчества**» [33, с. 93]. «Материалы есть единственные посредники, – цитирует Евлахов “Сокровенное в искусствах” И. Брызгалова, – благодаря которым произведения искусств выражаются в осязательной форме, ощущаются внешними чувствами и отмечаются внутренним сознанием» [4, с. 3]. Примечательно также, что Брызгалов утверждает прогресс материалов в сторону ирреалистичности: «Начинаясь от самых тяжелых и грубых, они достигают степеней, доступных пониманию только более развитыми органами внешних восприятий и, переходя эту грань, становятся для нас совсем неуловимыми». Словесность, по мнению Брызгалова и Евлахова, с ее «искусно придуманной вымышленностью своего букво-слагательного материала», который уже сам по себе – символичен (С. Есенин по-своему обрабатывает эту идею в статье «Ключи Марии»), служит «едва уловимым переходом между действительностью и познанием», она «реальна и осязательна, как умозрение, воображение, воспоминание, сновидение, иллюзия и мечта» [Там же, с. 18]. Вкупе с постижением роли материала в брызгаловском производственном смысле Евлахов учитывает также влияющие производных (а то и производящих) – первоэлементов, стихий, например, в своем замечании относительно анализа А. Веселовским (в работе «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» 1898 г.) мотива воздуха в пейзаже Д’Аннунцио [17, с. 402]. Возможно, этим открытием заново античных первооснов русские декаденты, как и французский автор «Психоанализа огня», «Воды и грез» [2], обязаны романтикам, в частности Новалису. В самом начале XX в. Евлахов сопоставляет то, что на западе называли рецептивной эстетикой, и с другой стороны – русский формализм, к которому пятилетку спустя, в книге «Реализм или Ирреализм?» [17, с. 492], Евлахов решил примкнуть, видимо, желая стабильности и прочности. Процессуальное, неотрывное от развития самой литературы, литературоведение Евлахова во многом можно отнести к зарождению феноменологической критики с ее вниманием **конкретной, в каждом моменте неповторимой жизни, как восчувствованной, так и внутренней, идеальной**. Такой путь подсказал ему «Прагматизм» У. Джемса, в России также повлиявшего на А. Белого умением «мыслить хаос, пускай хаотически» (из романа «Москва») – «найти точку зрения, которая отвращает взор от принципов, первых вещей, “категорий”, мнимых необходимостей, и заставляет смотреть по направлению к последним вещам, результатам, плодам, фактам» [15, с. 39]. Прагматизм Джемса совершает интенциональное «вчувствование» в эстетическое целое, однако от феноменологии отличается приземленностью, в то время как Э. Гуссерль движется от конкретизации к запредельной духовной практике, соотносимой с религиозной (С. Хоружий), а Г. Шпет приходит к герменевтике. «*Феноменологическое* (курсив Евлахова – прим. автора – Е. А.) миропонимание» **прозревает смысл целого** путем сочетанья, «непостижного уму», – интуитивизма и идеализма, системы, выдвинутой иерархическим [13, с. 33], «монархическим» (К. Гроос) сознанием (говоря по-русски, не без царя в голове), иначе автор назвал бы свою филологию не пониманием мира, а, допустим, автоматическим письмом. Основная ценность евлаховского ирреализма – в попытке постичь и запечатлеть произведение искусства в единстве формы и содержания, причем «текучего содержания в изменяющихся формах» (Н. Кареев): «Художественность отнюдь не есть как бы часть литературного произведения, она неотделима от последнего, составляет одно с ним целое» [21, с. 97]. Сущность искусства Евлахов определяет, отталкиваясь от «Истории и естествознания»

В. Виндельбанда: «Задача историка в наглядном воссоздании реальных фактов <...> сходна с задачей художника по отношению к продуктам его фантазии» [17, с. 224]. До открытий Г.-Г. Гадамера, параллельно с П. Сакулиным, Н. Стороженко, Н. Абрамовичем, Евлахов укрепляет в филологии критерии литературного таланта, который состоит из «способности проникновения в сущность жизни и способности воспроизводить свои наблюдения в живых образах, дающих иллюзию действительности» [Там же, с. 221].

Риторический («обработка идеи», «изящество» последовательности и «позиций», почти как в структурализме, элементов изложения). «Комбинация фактов есть факт <...> правда искусства состоит не в случайной расстановке простых элементов <...> напротив – в синтезе» [25, с. 12]. Взаимообусловленность риторического и эстетического осознана еще «Риторикой» Аристотеля, считавшего, что «речь есть порядок слов, который приятен по своей природе <...> И мы находим удовольствие в симфонии». Возможно, и эту, словесную, симфонию имел в виду А. Белый. **Ирреализм как суть и цель искусства – это «отрешенность от жизни, оторванность от ее мелочных дряг и забот, феерический мир волшебной сказки»** [17, с. 341-342]. Евлахов, учитывая определение из «Основ художественного творчества» Овсяннико-Куликовского («музыка – протест против повседневности», ратует за «музыкальность» литературы. Однако при чистой музыкальности, как и при «триумфе мышления над восприятием, может возникнуть мир бесцветный <...> лишенный земного запаха чувственных качеств» [Там же, с. 356], типа «Дыр бул щыл» А. Крученых, в котором, однако, по признанию автора шедевра, больше вовсе не беспримесной чистоты (или пустоты?) фонетического, а «больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина». Несмотря на эпатажность заявления, доля правды здесь есть. «Sprachnot», как сказал бы, Г.-Г. Гадамер, обуславливая невозможность адекватных художественных переводов [17] и филологических интерпретаций из-за разницы менталитетов, к счастью для индивидуализации как главного, по Евлахову, принципа искусства, еще долго будет ограничивать изолирование духа (и абстрагирование идеи) от плоти (антропологического, этнографического, национального, психофизиологического, фонетико-артикуляционного своеобразия), а также влиять на фехнеровские установки «*stilisieren, idealisieren, simbolisieren*» [49, р. 217].

Эстетический (изящество образного мира). Евлахов принадлежал эпохе, противоположной сегодняшней, в которую «поэтика – “вредный пережиток старого сознания”, связанного с понятиями “вкус”, “поэтическая речь” или “художественность”» [42, с. 15]. В предыдущий «fin de siècle» эстетствовать только входило в моду и для многих означало вызов вечным этическим и устаревшим прагматическим установкам.

Общекультурный. «Религиозные, политические, социальные тенденции, – цитирует Евлахов “Grundriss der Germanischen Philologie” Пауля [17, с. 215], – искали своего выражения в поэзии и далеко не всегда к ее ущербу», однако, вслед за Гирном [10], Евлахов обращает внимание, что синкретичны они были лишь на первобытной стадии, а потом «из смешения практических нравственных политических и религиозных интересов постепенно выработался художественный инстинкт в его чистой форме», то же касается главных стимулов к возникновению искусства, найденных Л. Якобовским в «Die Anfänge der Poesie» [52], – любви голода (реакция – предполагаемая власть охотника над нарисованным, а значит, и над реальным буйволом). Вслед за любимцем Серебряного века (А. Белого, В. Розанова, Д. Мережковского, А. Вербицкой) Отто Вайнингером Евлахов ратует за чистую, не прикладную к действию **любовь** (что-то вроде бесполой и бесцельной «влюбленности» З. Гиппиус) и подобное ей неприкладное (на чем так настаивал О. Уайльд) **искусство**, единые в служении красоте с ее «бесцельной целесообразностью» (И. Кант).

Общелингвистический. «Творческий мимесис» (Ю. Минералов) – взаимодействие художников, энергия которого способна «выкристаллизовывать» произведения, словно алмазы из графита. Единственная среда, влияние которой Евлахов не оспаривает, – «литературная действительность <...> язык, стиль и стих, виды и формы произведений, темы, сюжеты, типы, образы, характеры, интриги и положения, идеи, идеалы и настроения <...> накладывающая печать на отдельные акты творчества» [21, с. 65]. Однако если традиции и заимствования в сфере визуальной образности («Ansicht» Р. Ингардена) сомнений у Евлахова не вызывают, то языковую оригинальность он трактует в идеологически радикальных противоположных направлениях и при этом, парадоксальным образом, сохраняет эстетическую целесообразность. Ученый подтверждает иерархию рас по критерию сложности языка и словесности, признает вслед за «Психологией народов и масс» Г. Лебона, что есть, выражаясь его терминами, более индивидуализированные, филигранные, оригинальные языки. Однако именно из этих избранных рас выделяются избранные изгои-гении и создают свой международный язык, «возвышающийся над национальными границами» (и в этом, как ему кажется, ученый опирается на идею А. Веселовского об общем в ранних эпосах) – «общечеловеческий или сверхчеловеческий». Евлахов радуется «дифференциации», однако подспудно примыкает к тому, что в эти же годы М. Гофман называет «соборным индивидуализмом» [12].

Катарсический. Например, пошлость становится материалом для мимесиса в целях катарсиса: и чем глубже, надежней, уверенней полновластный мимесис, тем ярче доверчивый катарсис. Иначе, зачем пошлость паладинам пречистой литературы, написанной «не грубым рашпилем повседневности <...> а иероглифами предвечного Мастера» (Г. Майринк), «отрицающей мир будничной во имя “правды души” личности, осознавшей свою демоническую двойственность» (Ст. Шибышевский)? Как объяснить то, что люди с «изъяном излишней одухотворенности» (Пастернак в «Охранной грамоте» о Белом) изображали семейные дрягги, мелочные доносы, криминал, «позорные» болезни, прорвавшуюся канализацию¹, как Майринк в «Големе»,

¹ В. Шкловский, анализируя стиль Белого назовет эту, по его мнению, метафору творчества – «обнажением приема», типа ахматовского «сора», из которого «растут стихи».

Белый в «Москве» («жизнь, текущую из сортирных пространств»), Г. Иванов в «Распаде атома»? Для идейного противника декадентов – «строителя» А. Луначарского в «Фаусте и Городе» мусор – образ хаоса, порождение разъединяющего диа-вола, «распада» (по названию одноименного антидекадентского сборника марксистской критики), хотя поздний авангард выдаст и противоположную оценку: на переломе культурной парадигмы, приходящемся на «столетнее десятилетие» (Е. Замятин), примерно, по мнению В. Махлина, на 1914-1923 гг., когда «стал иным сам исторический мир, – настолько, что снова и по-новому, как во все “последние времена”, проступили на свет <...> изначальные формы общественно-исторического опыта» [26, с. 21], как приметы первобытнообщинного строя в Чевенгуре. В своем тотальном неприятии «Einmaligkeit» в «Totalität» (Г. Риккёрт), идеализации, «концентрации» мира [17, с. 307], совершенства формы, в том числе (или тем более) в эстетике, авангард превозносит «человеческий мусор», «хлам текстов» (И. Смирнов) как остатки прежней роскоши – самоценности и свободы (об этом пишет Л. Дебюзер в «Альберте Лихтенберге в “мусорной яме истории”», Н. Злыднева в «Теме мусора в позднем авангарде»). Однако мистикам, весьма далеким от мысли о своей, пусть и высоко духовной маргинальности, видевшим себя в центре тайной галактики, зачем исследовать «сортирные пространства» профанной жизни? В преддверии эры «чистоты, пустоты, ассенизации» (Ж.-Ф. Жаккар)? Почему они дерзнули смешивать, как, например, героини Г. Чулкова в романе «Сатана», великий страх Божий, каким он представлен К. Леонтьевым или, например, Р. Отто, с гадкими ужасами смертельными? «Что за поэзия в грязи!» – восклицает художник у Вс. Гаршина. Обычная¹ ничтожная пошлость, по Фолькельту, чтимому Евлаховым, оттеняет «тонкую, редкую, сокровенную красоту» [40, с. 153]. В ирреализованном виде, поясняет вслед за Г. Брандесом Евлахов на примере Гюнсманса², пошлость доставляет удовольствие, предоставляя единственную, эскейпистскую возможность избавления от нее посредством книги. Тогда как в жизни избавления от горя³ ждут только крепко верующие в Бога люди – и оно зависит не от них и их способности к чтению и написанию книг. С помощью религии, как полагал Ф. Шеллинг, в реальном мире достигается то, что с помощью поэзии – в ирреальном. Евлахов припоминает байку о разговоре актера Бэттертона и епископа о людской вере, которой в театре больше, чем в храме [17, с. 252]. По мнению актера, причина в том, что, творя евхаристию, священник не так верит в то, что всегда и действительно есть [27], как актер в вымысел драматурга. «Ничто так ни постоянно, как непостоянно, ничто так ни неизменно, как смерть. Каждое биение сердца наносит нам новую рану и жизнь была бы вечным кровопролитием, если бы не было в мире поэзии. Она дает нам то, в чем отказала природа: золотое время, которое не ржавеет, весну, которая не отцветает, безоблачное счастье и вечную юность» [17, с. 246]. Дальше художественной «весны» простирается только Лето Господне.

О. Конт предположил, что знание движется от теологии через метафизику к позитивизму, «из идеалистического делается все более реалистическим». Евлахов исследует устремленное в противоположном направлении искусство, причем его же, искусства, методом, несмотря на страх и риск, что «ирреализм <...> просльвет ненаучной мистикой, чем-то вроде теоретико-познавательной и психологической тайны». Феномен, окрещенный Евлаховым и Сакулиным ирреализм, в начале XX в. отстоял свои позиции в области философии: с позволения И. Канта и Ф. Ницше он царствовал в фикционализме Ханса Ваингера, идеал-реализме Н. Лосского, этическом индивидуализме Г. Маркелова, соборном индивидуализме М. Гофмана. Попытка выстроить на столь зыбком фундаменте метод филологического анализа по праву принадлежит Евлахову, хотя ему близки А. Климентов, Н. Русов, Н. Абрамович с его поиском в литературе «духовно-чувственного потока» [1, с. 103], Н. Евреинов с его концепцией «сверхмастерства». Что касается историзма и объективности как необходимых научных принципов, то, учитывая провозглашенные этими эстетамы сутью искусства и его анализа индивидуализм и субъективность, приходится говорить об особом историзме (внутренних данных – идеалов, идей, традиций, вкусов, и художественных фактов – стилей, жанров, приемов, тропов), а также особой объективности «субъективно-реального мира» [24, с. 124] художника. Ирреализм как подразумеваемое присутствует при создании произведения искусства вообще, а словесного в первую очередь, но особенно явственно возникает при синтезе искусств, в аллюзийном поле, при мифологизме или религиозности художественного сознания. Как неотъемлемая часть произведения ирреализм в какой-то мере соотносим с «внутренней формой» Потебни. Вторжение в этот мир отвергнутой ирреалистами, по меткому замечанию Н. Пиксанова, социологии – в пользу либо религии, либо биологии как подоснов творчества – провоцирует зарождение эклектизма в системе, которая слаженно работала относительно родного ей жизненного и художественного материала – «правды чувств, мастерства образности и искусства словосоединений» [1, с. 58]. Не признавая самодостаточность текста, Евлахов исследовал литературное произведение как произрастание из того, что его кумир Фолькельт считал *Das Menschlich Bedeutungsvolle*, то есть человечески значительным, но в случае евлаховского анализа несколько смещенного в ирреальность, где соплагаются имманентное и трансцендентное: апокрифическое, сновиденное, стихийное и включенное в него впоследствии М. Бахтиным смеховое, экзотическое и ирреальное в лингвокультурологическом пространственно-временном континууме,

¹ В то время как необычное зло попадает под **главную категорию модерна *Das Menschlich-Bedeutungsvolle*** и позволяет «заглянуть в глубину жизненной загадки». Довольно-таки стойкое неокантианское разделение *значительного ужасного* и *низменного уродливого* ярко проиллюстрировано М. Булгаковым в «Мастере и Маргарите».

² Чаемый катарсис в прозе Гюнсманса материализован, воплощен напрямую в жажде очищения превращенной Городом в сортир реки, что исследовано в книге Башляра «Вода и грезы» на примере «Парижских набросков» [50, р. 85].

³ Вторя Шопенгауэру, декаденты считали горем сам «мир вещественной действительности», Евлахов вслед за «теоретиком вселенского пессимизма» боится, что момент реализма в искусстве «восстановит порванные на мгновение материальные связи с нею и <...> мы познаем уже не идею, а отдельную вещь, звено цепи, к коей мы сами принадлежим, и становимся снова добычей всего нашего горя».

природные аномалии и неестественное в людях. Все перечисленное само по себе не говорит о красоте – единственной, по Евлахову, скрытой целесообразности искусства, однако является неисчерпаемым источником для преобразования литературным гением, критериями которого признаются риторический, эстетический, общекультурный, общестилистический, катарсический.

Список литературы

1. **Абрамович Н. Я.** В осенних садах. Литература сегодняшнего дня. М.: Книгоиздательство «Заря»; типография И. Н. Холчевъ и К^о, Москва, Тверской бульваръ, д. 105, 1909. 174 с.
2. **Башляр Г.** Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. 344 с.
3. **Библия, или Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета, в русском переводе.** М.: Сибирская Благовонница, 2011. 1476 с.
4. **Брызгалов И.** Сокровенное в искусствах. М.: Типо-литография Дерягина, 1903. 69 с.
5. **Брюсов В.** Собрание сочинений: в 7-ми т. / под общ. ред. П. Г. Антокольского. М.: Художественная литература, 1973. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892-1909 / вступ. ст. П. Г. Антокольского; подг. текстов Н. С. Ашукина. 672 с.
6. **Буслаев Ф. И.** Задачи современной эстетической критики // Русский вестник. 1868. № 3. С. 273-336.
7. **Вальтер В. Г.** В защиту искусства. Мысли музыканта по поводу статьи Толстого «Что такое искусство?» СПб.: Склад издания у Н. П. Карбасникова, 1899. 63 с.
8. **Веселовский А. Н.** Собрание сочинений: в 8-ми т. СПб.: Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук; типография Императорской Академии наук, 1908. Т. 3. 587 с.
9. **Вигзелл Ф.** Читая фортуна: гадательные книги в России XVIII-XX веков. М.: ОГИ, 2007. 256 с.
10. **Гири И.** Происхождение искусства: исследование его социальных и психологических причин / предисл. к рус., пер. Р. Пельше. Харьков: Гос. изд-во Украины, 1923. 229 с.
11. **Головин К. Ф.** (Орловский) Русский роман и русское общество. Изд-е 2-е. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1899. 520 с.
12. **Гофман М. Л.** Соборный индивидуализм. СПб.: Товарищество «Вольная типография»; Фонтанка, 1907. 112 с.
13. **Гроос К.** Введение в эстетику / пер. с нем. А. Гуревича; под ред. Л. А. Сева. Киев – Харьков: Южно-русское книгоиздательство Ф. А. Иогансона, 1899. 311 с.
14. **Дашкевич Н. П.** Из истории средневекового романтизма. Сказание о Святом Граале. К.: Университет св. Владимира, 1877. 235 с.
15. **Джемс У.** Прагматизм. СПб.: Шиповник, 1910. 244 с.
16. **Евлахов А. М.** Артур Шницлер. Баку: Изв. Азерб. гос. ун-та им. Ленина (2-я Гостип. Азполиграфтреста В. С. Н. Х. Баку), 1926. 122 с.
17. **Евлахов А.** Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии: в 3-х т. Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1910. Т. 1. 537 с.
18. **Евлахов А. М.** Конституциональные особенности психики Толстого. М. – Л.: Гос. изд-во, 1930. 112 с.
19. **Евлахов А. М.** Реализм или Ирреализм? Очерки по теории художественного творчества: в 2-х т. Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1914. Т. 1. 492 с.
20. **Евлахов А. М.** Тайна гения Гоголя. Отдельный оттиск из журнала «Русская философская мысль». Варшава: Типография варшавского учебного округа, 1910. 14 с.
21. **Кареев Н. И.** Литературная эволюция на Западе. Очерки и наброски из теории и истории литературы с точки зрения неспециалиста // Филологические Записки. Воронеж: Типография В. И. Исаева, 1886. 337 с.
22. **Кирпичников А. И.** Очерки по истории новой русской литературы. СПб.: Изд-во Л. Ф. Пантелеева (Типография и литография В. А. Тиханова), 1896. 424 с.
23. **Клейнпетер Г.** Теория познания современного естествознания на основе воззрений Маха, Сталло, Клиффорда, Кирхгоффа, Герцга, Пирсона и Оствальда / пер. Р. Лемберка. СПб.: Шиповник, 1910. 192 с.
24. **Климентов А. А.** Романтизм и декадентство: философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма). Одесса: Типография Л. Нитче, 1913. 261 с.
25. **Кранц Э.** Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм / пер. М. Савинской; под ред. и послесл. Ф. Д. Батюшкова. СПб.: Типография Альтшуллера, Фонтанка, 96, 1902. 214 с.
26. **Махлин В. Л.** Второе сознание: Подступы к гуманитарной эпистемологии. М.: Знак, 2009. 632 с.
27. **Минералов Ю. И.** Теория художественной словесности. М.: Владос, 1999. 359 с.
28. **Минералов И. Г.** Евхаристический ресурс русской культуры, явленный художественной словесностью и живописью // Русская литература в православном контексте: мат-лы VI Междунар. Свято-Игнатиевских чтений. Ставрополь: Издательский центр СтПДС, 2014. Вып. II. С. 147-161.
29. **Нордау М.** Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995. 400 с.
30. **Оболенский Л. Е.** Научные основы красоты и искусства. СПб.: Типография Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1902. 136 с.
31. **Пайман А.** История русского символизма / пер. с англ. В. Исакович. М.: Республика, 1998. 415 с.
32. **Перси У.** Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / пер. с итал. Я. Токаревой; под общ. ред. А. Полонского. М.: Аграф, 2007. 224 с.
33. **Петров Д. К.** А. Н. Веселовский и его историческая поэтика // Журнал Министерства народного просвещения. 1907. № 4. С. 89-107.
34. **Потебня А. А.** Слово и миф. М.: Правда, 1989. 624 с.
35. **Рыбаков Ф. Е.** Современные писатели и большие нервы. Психиатрический этюд. М.: Типо-литография В. Рихтеръ, Тверская, Мамонтовский пер., 1908. 49 с.
36. **Сакулин П. Н.** Русская литература: Социолого-синтетический обзор литературных стилей: в 2-х ч. М.: Гос. академия художественных наук, 1928-1929. Ч. 2. 639 с.
37. **Тарабукин Н. М.** Проблема пространства в живописи / предисл., подг. текста и коммент. А. Г. Дунаева // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 33-71.
38. **Толмачев В. М.** Рубеж веков как историко-литературное и культурологическое понятие // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / под ред. В. М. Толмачева. М.: Academia, 2003. С. 6-28.

39. д'Удин Ж. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков / пер. с франц. С. Волконского. М.: Книжный дом Либроком, 2012. 266 с. (Сер. Школа сценического мастерства).
40. Фолькельт Йоханнес. Современные вопросы эстетики / пер. с нем. Н. М. Штрупа. СПб.: Изд-е редакции журнала «Образование»; типография А. Лейферта, Большая Морская, № 65, 1900. 248 с.
41. Чулков Г. И. Валтасарово царство. М.: Республика, 1998. 607 с.
42. Шайтанов И. О. Зачем сравнивать? Компаративистика и/или поэтика // Проблемы современной компаративистики / сост.: Е. Луценко, И. Шайтанов. М. – СПб.: Журнал «Вопросы Литературы»; Центр Гуманитарных Инициатив, 2011. С. 11-30. (Сер. Университетская библиотека журнала «Вопросы Литературы»).
43. Шайтанов И. О. Мыслящая муза. М.: Прометей, 1989. 260 с.
44. Шиффер Д. С. Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер). М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2011. 296 с.
45. Эстетика немецких романтиков: сб. текстов / ведущий ред. С. Я. Левит; пер., сост. и коммент. А. В. Михайлов. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. 576 с.
46. Эткинд А. М. Хлыст (Секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 644 с.
47. Benjamin W. Paris, capitale du XIXe siècle: Le livre des Passages. Paris: Cerf, 1989. 972 p.
48. Croce B. Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale. Bari: Laterza, 1903. 587 p.
49. Fehner G. T. Vorschule der Aesthetik. 2 Bände. Leipzig: Breitkopf & Huartel, Lipsia, 1876. V. 1. 602 p.
50. Huysmans J. K. Croquis parisiens. A Vau l'Eau. Un Dilemme. Paris: Tresse & Stock, 1905. 346 p.
51. Iser W. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. 328 p.
52. Jakobowski L. Die Anfänge der Poesie. Grundlegung zu einer realistischen Entwicklungsgeschichte der Poesie. Dresden – Leipzig: E. Pierson's Verlag, 1891. 141 p.
53. Paul H. Grundriss der Germanischen Philologie. Strassburg: Karl J. Trubner, 1891. 102 p.
54. Paulhan Fr. Le mensonge de l'art. Paris: Bibliotheque de philosophie contemporaine, 1907. 380 p.
55. Strehlow C. Die Aranda- und Loritja-Stämme in Zentral-Australien. Frankfurt am Main: J. Baer, 1907-1920. Vol. 5. 56 p.
56. Vaihinger H. Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Miteinem Anhang über Kant und Nietzsche. Berlin: Reuther & Reichard, 1911. 804 p.
57. Velde van de H. C. Déblaiement d'Art. Brussels: Editions Des Archives d'Architecture Moderne, 1895. 207 p.

**DISSERTATIO DE METHODO BY ALEKSANDR EVLAKHOV:
“COBWEB OF A SOPHISTICATED MIND” OR “A WAY TO THE DIVINE FOREKNOWLEDGE”?**

Astashchenko Elena Vasil'evna, Ph. D. in Philology
Peoples' Friendship University of Russia
gedda@inbox.ru

Applying to A. M. Evlakhov's heritage is relevant due to his attempt to synthesize the formalists' immanentism and “organic” criticism which studies the origin of art from the life. Developed among the philologists at the turn of the XIX–XX centuries self-confident recognition of incompleteness of such terms as neo-romanticism, symbolism, decadence, modernism results in the necessity to identify the formal specifics and internal practicability of the phenomena called so differently, interpreted in a different way, referred to the different time periods and at the same time with a perception and understanding of an attitude which P. N. Sakulin considered their common essence, type of artistic thinking and creativity and called irrealism, and Evlakhov adopted to the philological analysis methodology.

Key words and phrases: irrealism; ideal-realism; fictionalism; modernism; decadence; aestheticism; escapism; allusions; synesthesia; artistic synthesis.

УДК 8.80

В статье анализируются особенности развития жанра очерка в татарской журналистике. На примере публикаций журнала «Сөембикә» / «Сююмбике» рассматриваются выразительные средства очерка, выявляются общие закономерности формирования жанра современной татарской журналистики. Обосновывается мысль о том, что изучение теории жанров является одним из определяющих условий мастерства журналиста. Такой взгляд будет интересен специалистам в области филологии и журналистики.

Ключевые слова и фразы: очерк; выразительные средства языка; татарская журналистика; периодическая печать; публицистический стиль.

Гусейнова Айгуль Агаларовна
Казанский (Приволжский) федеральный университет
aigel24@mail.ru

**ОЧЕРК КАК ОДИН ИЗ ВИДОВ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ЖАНРА
(НА ПРИМЕРЕ ТАТАРСКОГО ЖУРНАЛА «СӨЕМБИКӘ» / «СЮЮМБИКЕ»)**

Тема родного языка в журналистике всегда занимала свое место в науке. Современные читатели татарских СМИ имеют возможность проследить и изучить развитие родного языка и журналистского жанра через труды ученых. Значительный вклад в изучение данного вопроса внесли такие видные языковеды, как Г. Ибрагимов, Г. Алпаров. В своей кандидатской диссертации А. Ишмуратов изучил особенности языка и стиля газеты «Урал».