

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ ТЕРМИНА А.М. ЕВЛАХОВА ИРРЕАЛИЗМ КАК ДИСТИНКЦИЯ

Астащенко Елена Васильевна

К.филол.н., старший преподаватель, Московский
государственный строительный университет
(НИУ МГСУ)
gedda@inbox.ru

LINGUISTIC COMPONENT OF THE TERM A.M. YEVLAKHOV SURREALISM AS A DISTINCTION

E. Astashchenko

Summary: The article analyzes the linguistic component of A.M. Evlakhov's term *irrealism* as an invariant of all definitions used by the scientist to the concept of creativity, especially in the art of contemporaries. The system of partially coinciding and very voluminous concepts reflecting the «style of the epoch», similar for all arts *modernism, symbolism, neo-Romanticism, decadence* had been actively forming in the European, American and Russian humanities the last three decades of the XIX—XX centuries. Each country endowed these terms with its own specifics, but retained an undoubted commonality of meanings. If we correlate the art form of the beginning of the XX century with the most frequent term defining its style, then it will be impressionism for painting (although I.V. Koretskaya, L.G. Andreev, L.V. Usenko convincingly demonstrate that the term also applies to the literature of that period); it will be modern for architecture; art Nouveau (art nouveau), later art Deco (art déco) for arts and crafts, expressionism for cinema (although Klaus-Jurgen Sembach begins his fundamental study of decorative arts and crafts art nouveau with a convincing comparison of the dynamism and proteism of mass art — cinema and decor. Evlakhov proposed as a distinctive feature of modern art in general and especially verbal a term containing a component which meaning is grammatical — *the subjunctive mood*. He had been developing his hypothesis on extensive empirical literary material, drawing parallels with other types of art, whole his life.

Keywords: Evlakhov, Romanticism, Modern, Modernism, Decadence, Symbolism, Irrealism, structures of irreal comparison, subjunctive mood.

Аннотация: В статье исследуется лингвистический компонент термина А.М. Евлахова *ирреализм* как инвариант всех применяемых учёным дефиниций к понятию творческого начала как такового, в особенности в искусстве, современном исследователю. В отечественных гуманитарных науках рубежа XIX—XX вв. активно формировалась система частично совпадающих и весьма объемных понятий, отображающих «стиль эпохи», единый для всех искусств, — *модерн, символизм, неоромантизм, декаданс*. В каждой стране эти термины имели свою специфику, но сохраняли и несомненную общность значений. Если соотнести вид искусства начала XX в. с наиболее частотным термином, определяющим его стиль, то для живописи это импрессионизм (хотя И.В. Корецкая, Л.Г. Андреев, Л.В. Усенко убедительно демонстрируют применимость его и к словесности того периода); для архитектуры — модерн; для прикладных искусств ар-нуво (art nouveau), позже ар-деко (art déco), для кино — экспрессионизм, хотя своё фундаментальное исследование преимущественно прикладного искусства art nouveau Клаус-Юрген Зембах (Klaus-Jurgen Sembach) начинает именно с убедительного сопоставления динамизма и протеизма массового искусства — кинематографа и декора. Евлахов предложил в качестве дистинктивного признака современного искусства вообще и словесного в частности термин, содержащий компонент, значение которого сугубо грамматическое — *сослагательное наклонение*, развивая свою гипотезу на обширном эмпирическом литературном материале, с привлечением параллелей с другими видами искусства.

Ключевые слова: Евлахов, Романтизм, Модерн, Модернизм, Декаданс, Символизм, структуры ирреального сравнения, сослагательное наклонение.

Каждый термин «должен иметь ограниченное, твёрдо фиксированное содержание» [1, с. 14], независимое от контекста. Однако в новейшей науке проблема константности термина остаётся дискуссионной [2, с. 4]. Тем более невозможно говорить об ограниченности и фиксированности понятия: «Понятие — мыслительное образование, существующее объективно, неразрывно связанное с человеческой деятельностью <...> обязательно имеет материальную (языковую) «оболочку» и **гипотетичность, проявляющуюся в разноименовании** (выделено Е.В.), благодаря которому выражаются различные суждения о признаках понятия». [2, с.15]. «Требование точности термина, — пишет Д.С.Лотте, — предусматривает, чтобы каждое понятие выражалось особым звуковым комплексом, не применяемым для обозначение другого понятия [...] это наиболее удачное

словесное выражение специфического признака данного понятия [...]. При этом **выбор признака** (выделено Е.В.) понятия не может быть произведён без учёта тех признаков, которые нашли уже словесное выражение в терминах, находящихся в определённых связях с образующим новым термином» [3, с. 39]. Если одно и то же явление всё-таки обозначается разными терминами, то для уточнения, действительно ли это одно и то же явление, наблюдаемое разными интерпретаторами, необходимо вычленив инвариант терминов. Согласно К.Я. Авербуху, инвариантом терминов, если они действительно различны преимущественно в плане выражения, «будет план содержания, точнее та его часть, которая соотносится с выражаемым понятием». Инвариант — это «абстрактное обозначение одной и той же сущности в отвлечении от её конкретных модификаций (вариантов)» [4, с. 38].

Инвариант не тождественен самому понятию. Понятие представляет собой «идеальную сущность инварианта» (С.Н. Виноградов), который имеет название, то есть материальную сущность.

Когда в 1910 г. XX в. филолог А.М. Евлахов настойчиво предлагал для обозначения основного свойства современной литературы (и шире — культуры) слово «ирреализм», при этом пересекая в нём десятки собственных дефиниций, то это слово можно, с точки зрения современной лингвистики, рассматривать как раз таки в качестве инварианта. В отечественных гуманитарных науках рубежа XIX—XX вв. активно формировалась система частично совпадающих и весьма объемных понятий, обозначающих «стиль эпохи», единый для всех искусств, — *модерн, символизм, неоромантизм, декаданс*. В каждой стране эти термины имели свою специфику, но сохраняли и несомненную общность значений. В 1910-е гг. в изобразительных искусствах усиливается стремление к *ретроспективизму*, например, архитекторы А.Е. Белогруд, И.В. Жолтовский, М.М. Перетяткович, И.А. Фомин, В.А. Щуко тяготеют к *неоклассицизму*, а к *неорусскому и неовизантийскому* стилю часто относят художника и архитектора В.М. Васнецова, создателя Марфо-Мариинской обители А.В. Щусева, архитектора Ярославского вокзала Ф.О. Шехтеля, автора проекта дома Перцовой С.В. Малютина и мирискусников, создавших свои живописные, архитектурные, декоративно-прикладные шедевры и в этом стиле тоже. **Неоретро-спекции** нередки и в словесности: учёные и критики первой трети XX вв. выделяли в искусстве, в том числе искусстве слова, множество стилизаций — *неорусский стиль, готицизм, масонизм, бидермайер, византизм, помпеянский стиль*, причём намёк на последний можно усмотреть и в качестве феномена «истории и техники» театра, предложенной В.С. Мейерхольдом: «... группы казались помпейскими фресками, воспроизведёнными в живой картине» [5, с. 108]. Искусство, преимущественно изобразительное, русского *модерна* исследовали Е.А. Борисова, В.В. Власов, Е.И. Кириченко, Д.В. Сарабьянов, Г.Ю. Стернин, В.С. Турчин, но они оставляли на периферии специфику художественной словесности, хотя и проводили параллели с ней. Однако в западноевропейском литературоведении *модерн* как раз обозначал стиль (реже — течение, направление, метод) литературы конца XIX — начала (у некоторых учёных рамки раздвинуты вплоть до первой трети) XX вв., то же значение у русских исследователей западной литературы имеет слово *модернизм* (Л.В. Дудова, Д.А. Иванов, Н.П. Михальская, В.М. Толмачев, В.П. Трыков, В.Д. Седелник), но всё чаще *modern* распространяется на всю словесность, вплоть до *постмодерна*; в обиходном же значении *modern* — это просто текущая литература современников. Возможно, в том числе и по этому признаку (универсальности) с *модерном* пересекается / спорит / взаимодействует определение *декаданс*, которое так же, как и

модерн, взятое широко, характеризует не только искусство предыдущего рубежа веков, а имеет вневременное и внепространственное значение — глобального упадка. В последние десятилетия XX в. опубликовались и стали культовыми, выйдя далеко за рамки искусствоведения, западные исследования, стартующие от мировоззренческого определения *декаданс*: «Dreamers of decadence; symbolist painters of the 1890s» («Мечтатели декаданса: художники-символисты 1890-ых») Филиппа Жулиана (Philippe Jullian) и «Decadence and the Making of Modernism» («Декаданс и творение Модернизма») Дэвида Виара (David Weir). Относительно западной литературы Вольфганг Штаммлер (Wolfgang Stammeler) в 1920-ых гг. XX в. обосновал в книге «Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart» («Немецкая литература от натурализма до наших дней») диалектическое единство декадентства и символизма [6, с. 67-72], неоромантики и неоклассики [6, с. 72-84], натурализма и импрессионизма [6, с. 9-67]. Штаммлеровская концепция оказала влияние на русскую «теорию литературных стилей» П.Н. Сакулина [7, с. 57]. В русской критике начала XX в. сопоставление романтизма и нового искусства предложил критик А.А. Климентов в книге «Романтизм и декадентство: философия и психология романтизма как основа декадентства (символизма)». Позже профессор Ф.А. Браун на обширном эмпирическом материале подтверждает этот тезис: «Искусство нашего времени переживает настроение, во многих отношениях напоминающее то, что когда-то пережито было немецким романтизмом. То же искание новых путей, то же стремление схватить и изобразить жизнь в её целом, не с внешней её стороны, не со стороны бесконечного разнообразия её проявлений, а по существу изобразить то, что кроется за случайными частными явлениями и что составляет их сокровенную сущность. Искание бесконечного в конечных его проявлениях; жажда абсолюта в тисках тривиальной и непонятной действительности» [8, с. 209-210]. Та же динамическая система описания художественной практики конца XIX — первой трети XX в. сохраняется в исследованиях Марио Праца, в том числе в знаменитой книге «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica» (1930), более известной в английском переводе [9], где автор рассматривает европейский реализм лишь этапом романтизма на пути к декадентству. Согласно теориям первой трети XX века, например, В.М. Жирмунского, А.А. Климентова, Э. Сейльера [10; 11], *романтизмом* инспирирован как реализм, так и символизм. И.А. Гофштеттер прослеживает черты декадентства и модернизма в прозе Ф.М. Достоевского, Э. Дешанель находит романтизм и в *классицизме*. Г.Г. Павлуцкий последовательно выделяет декадентско-модернистскую направленность уже в античном искусстве. Образное определение, данное романтизму ещё В.Г. Белинским, как бы терминологизируется: «Романтизм — принадлежность не одного только искусства [...]. Романтизм есть [...] внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» [12, с. 228], «в

основе романтизма лежит мистицизм [...] преобладающий элемент романтизма есть вечное и неопределённое стремление, не уничтожаемое никаким удовлетворением» [12, с. 235].

Тем временем молниеносно распространяются также идеологические определения стилей (славянофильство, анархизм, народничество), экономические (*буржуазный* стиль — преимущественно в науке французской или о французской литературе, например, William A. Johnsen; *пролетарский* — в немецкой, скандинавской и советской); идеологизируется и политически заостряется в постоянном противопоставлении декадансу и модерну (И.Г. Эренбург, В.Н. Альфонсов, Л.В. Усов) или, наоборот, реализму (Н.К. Михайловский, М.И. Калинин, Г.В. Плеханов) термин *импрессионизм* у русских социалистов и в советском литературоведении. Повсеместно укореняются и мировоззренческие определения стилей, например, *пессимизм* в классификации Роберта Риманна, и поведенческие, типа «декадентства и босячества», о котором полемизировали в «Русских ведомостях», «Русском богатстве», «Мире искусства» Д.В. Философов, И. Игнатов и другие. Ученик Михайловского народник Ю. Александрович причисляет к художественной и критической литературе стиля модерн *индивидуалистов, ницшеанцев, декадентов, марксистов, всех, кто не отстаивает национальные интересы (курсив Е.А.)*, этическую и поэтическую самобытность народа [13, с. 75]. Панегирически тот же широкий спектр значений включает в стиль модерн и М.Э. Гуковский.

Г. Белая в своих трудах пишет о расширении, размыкании границ не модерна, а «противоположного» ему реализма: «Понятия “романтический”, “героический”, “монументальный”, “синтетический”, “фантастический”, “двигательный” реализм были, в сущности, попытками найти определение нового художественного метода познания мира» [14, с. 223]. Даже соцреализм, по мысли М. Горького, оправданной множеством примеров, — это романтизм. В западноевропейской филологии эта идея оформляется только во второй половине XX века в книге Р. Гароди «О реализме без берегов». Реализм, по мысли нашего современника В.И. Сахарова, присутствует в романтизме, «рождающем в конкретной действительности мысли и чувства реальных людей», заполняя метафизическое «царство неподвижных ценностей» [16, 77-79]. Ж. Пеллиссье, а вслед за ним Евлахов и Сакулин в реализме романтиков отмечают историзм и натуралистическую тенденцию, поэтому истолковывают в естественнонаучном ключе, а в реализме классицистов видят возможность выделить рационалистические, логические, математические абстракции, в связи с чем полемика о стилях поднимала проблемы гуманности алгебраической истины и степени доверия чувственному опыту, а также другие, выходящие за рамки филологии. Сегодня В.М. Толмачев открывает в романтизме «своего рода

классицизирующий импульс, желание субъективности любой ценой в сейчасности, в ускользающем найти матрицу бессмертия» [16]. Майкл Гибсон, в книге о рубеже XIX — XX вв., считает этот свободный от плоти, чистый, «алгебраический» «импульс» в искусстве прерогативой как раз таки модерна и символизма: «It was in fact among Symbolist artists that a notion of the absolute autonomy of art first appeared» («Фактически именно среди символистов впервые появилось представление об абсолютной автономии искусства»); «Modernism took up this doctrine and required that art, like mathematics, be recognized as a separate realm, unrelated to the context in which it appeared» («Модернизм подхватил эту доктрину и потребовал, чтобы искусство, подобно математике, было признано отдельной сферой, не связанной с контекстом, в котором оно появилось» [17, р. 28]. Гибсон пишет, что апокалипсические настроения fin de siècle предрекали и гибель искусства, избежать или даже преодолеть которую предлагалось путём модернизации, обновления или путём символизации, увековечивания. Наряду с «реализмом без берегов», в сегодняшней науке есть «символизм без границ» В.М. Толмачёва [16, с. 64-87]. *Символизм* в отечественной критике и науке, в отличие от западной, употреблялся и употребляется преимущественно по отношению к литературе (М.А. Воскресенская). А в западноевропейской науке ситуация иная. В многожды переизданной книге Гибсона «Символизм», несмотря на отсылки автора к литературе и её теории, термином *символизм* он характеризует изобразительное искусство, «изящные искусства». Гибсон также выстраивает непростые отношения понятийного круга *символизма* с другим, доминантным для пространственных искусств обозначением, — модерн. Примерно той же позиции придерживается Эдвард Люси-Смит (Edward Lucie-Smith «Symbolist art»), Джон Кристиан (John Christian «Symbolists and decadents»).

Если соотнести вид искусства начала XX в. с наиболее частотным термином, определяющим его стиль, то для живописи это импрессионизм (хотя И.В. Корецкая, Л.Г. Андреев, Л.В. Усенко убедительно демонстрируют применимость его и к словесности того периода); для архитектуры — модерн; для прикладных искусств ар-нуво (art nouveau), позже ар-деко (art déco), для кино — экспрессионизм, хотя своё фундаментальное исследование преимущественно прикладного искусства art nouveau Клаус-Юрген Зембах (Klaus-Jurgen Sembach) начинает именно с убедительного сопоставления динамизма и протезизма массового искусства — кинематографа и декора [18]. Словом «ирреализм» в начале XX в. пользовались скорее как образным определением. Н.Ф. Бернер писал о кузминском типе: «Художники эти, силою творческого постижения, воплощают собою новую, чудесную подлинность жизни <...> Но таковое ирреально-мистическое постижение в чистом виде» [19, с. 339]. Наиболее часто ирреальной называли прозу Ф.К. Сологуба: «Веет

на нас чем-то потусторонним, ирреальным — и за ним мы видим небытие, дьявольский лик, хаос преисподней. Но это — только высшая, обнаженная реальность <...> так точно в жизни нам всегда памянее те бешеные, огненные минуты зла ли, добра ли, — от которых кружилась и болела голова» [20, с. 81]. Говоря об ирреализме творчества как способности «творить, а не изображать» [20, с. 27], «срисовывая с чего-либо внешнего» (В.В. Розанов), в трактате «О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве» Н. Русов солидаризуется с А.В. Евлаховым: «Мысли А.М. Евлахова во многом совпадают с моими» [21, с. 27].

Евлахов использовал определение *декаданс*, когда говорил о трагическом упадке (например, Еврипид в его книге «Введение в философию художественного творчества» — античный декадент [22]). Он употреблял термин *модерн*, подразумевая новую неклассическую парадигму «письма», когда выстраивал свои учебные пособия по курсе современной литературы. Позже не чуждался нового термина — *формализм*. Однако своё детище, свой «ирреализм» он растит на протяжении всего творчества. Как лингвист и преподаватель иностранных языков Евлахов понимает лингвистическое значение термина. «Сослагательный», сугубо грамматический компонент слова ирреализм, взятого в узком, терминологическом значении, является дистинктивным, отделяет термин ирреализм, предложенный Евлаховым для использования во всех гуманитарных науках («науках о духе»), от мировоззренческих (*декаданс*, *модерн*, *символизм*) или технических, базирующихся на мастерстве отделки, оттачивании формы (*ар-деко*). Интуитивно или сознательно исследователь иллюстрирует понятие ирреализм, прибегая к предложениям с **сослагательным наклонением** на множестве языков. В надежде обрести опору в художественной вечности, которое, по его мнению, в сумбурной жизненной смеси, попросту говоря, грязи, выхватывает мгновение чистой красоты в зените и запечатлевает его «неувядаемым цветом», Евлахов вторит композитору М. Глинке: «Я не верил бы в будущее блаженство, **если бы не** (выделено Е.А.) видел на земле <...> искусств <...> когда состояние духа не требует ничего высшего, сильнее» (цит по: Евлахов [23, с. 85]). Приводя в пример анекдот о силе убеждения, которой у актёра порой больше, чем у священника, Евлахов объясняет это тем, что, творя евхаристию, священник не так верит в то, что всегда и действительно есть, как актер в вымысел драматурга [22, с. 252-253]. Солидаризуется Евлахов и с немецким современником — писателем

Л. Берне: «Каждое биение сердца наносит нам новую рану и жизнь была бы вечным кровопролитием, **если бы не** (выделено Е.А.) было в мире поэзии. Она дает нам то, в чем отказала природа: золотое время, которое не ржавеет» (цит. по: Евлахов [22, с. 246]). Ещё более нуждается Евлахов в подкреплении своего термина ирреализм, когда говорит об источнике творчества, о той внеположенности всему доселе существующему, с которой надо подходить к описанию произведения искусства. Русский филолог обращается к немецкому мэтру Эрнсту Эльстеру: «**Wenn wir** (выделено Е.А.) in den breiten Ausführungen über die Entstehungsgeschichte der Werke das bisher Meist beliebte Verfahren nahezu umkehren und statt nur darzulegen was der Dichter vorgefunden hat bot allem das der Berücksichtigung würdigten was er nicht vorgefunden hat, so würden wir dem Kern aller poetischen Leistungen viel näher kommen» [24, s. 3-5] («**Если бы** в широких публикациях о происхождении произведений мы практически отменили наиболее популярный до сих пор метод и вместо того, чтобы просто излагать то, что поэт нашел [у других], предложили всё то, что заслуживает рассмотрения, — то, чего он не нашел, мы бы намного приблизились к сути всех поэтических достижений») [25, с. 41]. И наконец, во французской филологии Евлахову оказывается близок Г.Сеайль, объясняющий рождение уже самого произведения искусства, а не способ его интерпретации: «Художник [...] отдаёт своему произведению самого себя, и потому-то все правила бессильны создать произведение искусства: для этого необходимо нечто большее [...] избыток жизни, который ее может сдержаться, выливается вовне и воплощается во внешний предмет, **как бы** (сравнительный союз ирреальной/гипотетической модальности — Е.А.) освобождаясь от самого себя» («qui déborde et se réalise dans in object **comme** (выделено Е.А.) pour se delivrer» [26, p. 181-182]) [25, с. 411].

Таким образом, филолог Евлахов понимал лингвистический компонент термина *ирреализм*, привлекал тексты с конструкциями **сослагательного наклонения** на разных языках для иллюстрации **соположения искусства и жизни**, а ни в коей мере не следования ей. В переводе на язык современной лингвистики Евлахов ищет инвариант терминов *декаданс*, *модерн*, *символизм*. Основным свойством искусства вообще и современного в частности учёный считает независимость, «окольность» его пути [27, с. 213], неприкладное и непреложное предназначение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии: Вопросы теории и методики / Акад. наук СССР. Ком. техн. терминологии. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1961. — 158 с.
2. Виноградов С.Н. Термин как средство и объект описания (на материале русской лингвистической терминологии). — Нижний Новгород: Нижегород. гос.

- ун-т им. Н.И. Лобачевского. — Н. Новгород, 2005. — 229 с.
3. Лотте Д.С. Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминологических элементов. — М.: Наука, 1982. — 149 с.
 4. Авербух К.Я. Терминологическая вариантность: теоретический и прикладной аспекты // Вопросы языкознания. 1986. № 6. С. 38-49.
 5. Мейерхольд В.С. Театр (К истории и технике). // Театр. Книга о новом театре: сборник статей. — М.: РАТИ — ГИТИС, 2008. С. 101-148.
 6. Stammler W. Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. (Jedermanns Bücherei); 2 edition. — Breslau: Hirt 1927. S. 148.
 7. Сакулин П.Н. Теория литературных стилей. — М.: Мир, 1927. — 76 с.
 8. Браун Ф.А. Немецкий романтизм. // История западной литературы: (1800-1910 гг.) / под ред. проф. Ф. Д. Батюшкова, при ближайшем участии проф. Ф.А. Брауна, акад. Н.А. Котляревского, проф. Д.К. Петрова [и др.]. Т. 1. М.: Мир, 1912.
 9. Praz M. The Romantic Agony. — 2d ed., trans. — Oxford: Oxford University Press, 1951.
 10. Seillière E. Le romantisme des réalistes: Gustave Flaubert [Text] / E. Seillière. — Paris: Librairie Pl, 1843. — 303 p.
 11. Seillière E. Les Mystiques du néo-romantisme, Evolution contemporaine de l'appétit mystique. — Paris, 1911.
 12. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. XI. Петроград, 1917.
 13. Александрович Ю. После Чехова. Очерк молодой литературы последнего десятилетия 1898-1908. — М.: типография Общественная польза, 1908. — 256 с.
 14. Белая Г.А. Дон Кихоты 20-х годов: "Перевал" и судьба его идей. — М.: Советский писатель, 1989. — 400 с.
 15. Сахаров В.И. Романтизм в России: эпоха, школа, стили: очерки. — М.: ИМЛИ РАН, 2004. — 256 с.
 16. Толмачев В.М. О границах художественного символа и символизма // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017.
 17. Gibson M. Symbolism. Köln; London: Taschen, 2006. — 256 p.
 18. Sembach K.-J. Art nouveau. Köln; London: Taschen, 2007. — 240 p.
 19. Бернер Н.Ф. О Кузмине // Жатва. Кн. IV. 1913. С. 339-343.
 20. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Ин-т русской лит. (Пушкинский дом). Т. 7: Проза (1903-1907) / [отв. ред. Д.М. Магомедова]. — М.: Наука, 2003. — 500 с.
 21. Русов Н.Н. О нищем, безумном и боговдохновенном искусстве: исследование / предисл. проф. С.А. Котляревского. — М.: Образование, 1910. — 77 с.
 22. Евлахов А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии: в 3-х т. — Том I. — Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1910. — 537 с.
 23. Евлахов А.М. Реализм или Ирреализм? Очерки по теории художественного творчества: в 2-х т. — Варшава: Типография Варшавского учебного округа, 1914. — Т. I. — 492 с.
 24. Elster E. Die Aufgaben der Litteraturgeschichte: Akademische Antrittsrede. — Halle: Niemeyer, 1894. — 22 s.
 25. Евлахов А. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии [Текст] / А. Евлахов: в 3-х т. — Том III. — Ростов на Дону: Типография Н.А. Пастуха, 1917. — 551 с.
 26. Séailles G. Essai sur le génie dans l'art. — Paris: Librairie G. Baillière, 1883. — 315 p.
 27. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. — М.: Республика, 1994. — 528 с.

© Асташенко Елена Васильевна (gedda@inbox.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»