

Микела ВЕНДИТТИ

К СРАВНЕНИЮ НАУЧНЫХ МЕТОДОЛОГИЙ Б. И. ЯРХО И Г. Г. ШПЕТА

...наша наука есть погоня за вечно убегающим...

Б. И. Ярхо

Искусства — органы философии; философия нуждается не только в голове, также и в руках, глазах и в ухе, чтобы осязать, видеть, слышать.

*Г. Г. Шпет*¹

Вопрос о возможных точках соприкосновения между методологическими концепциями Б. И. Ярхо и Г. Г. Шпета был затронут составителями опубликованного недавно главного теоретического произведения Б. И. Ярхо — «Методологии научного литературоведения». «Яркой страницей в истории академии (РАХН, а с 1925 ГАХН) стали их (Ярхо и Шпета. — М. В.) параллельные выступления на одну и ту же тему — „О границах научного литературоведения“» [Акимова, Шапир 2006: xi]. Имя Шпета неоднократно упоминается и в комментариях к этому изданию, где философ фигурирует то в качестве «одного из главных оппонентов» Ярхо, то как его единомышленник.

В близком знакомстве двух великих ученых сомневаться не приходится, несмотря на то, что в заявлении в прокуратуру от 4 июня 1937 г. Шпет пишет (в опровержение обвинения о «возглавлении антисоветской группы»): «Следствие не обратило внимание даже на то, что с одним из членов „группы“, с Б. И. Ярхо, я просто мало знаком; он никогда у меня не бывал, и наши научно-педагогические позиции противоположны» [Шпет 1995: 189]. Слова Шпета следует, естественно, читать с оговоркой, потому что в действительности он работал вместе с Ярхо в Государственной академии художественных наук (ГАХН) в течение почти целого десятилетия. «Несмотря на принципиальные расхождения между учеными, в семье Шпета, по свидетельству его дочери М. Г. Шторх, поддерживалось уважительное отношение к Ярхо и признание его научных заслуг» [Акимова, Шапир 2006: xxiv; ср. Акимова 2006: 96].

Опыт сотрудничества Шпета и Ярхо в ГАХН является, благодаря своеобразию самой этой Академии, отправной точкой для рассмотрения воззрений обоих ученых на литературоведение. В ГАХН Шпет возглавляет философский отдел, а позднее становится вице-президентом; в это же время Ярхо

руководит кабинетом теоретической поэтики и комиссией художественного перевода, а также подсекцией всеобщей литературы [Акимова, Шапир 2006: xi].

В рамках настоящего сопоставления работа в ГАХН важна по двум причинам. Во-первых, самый ее строй соответствовал научным убеждениям основателей: «Понятие структуры являлось настолько ключевым для гахновцев, что и сама организация Академии рассматривалась как органическая система переплетающихся веток» [Гидини 2008: 24]. ГАХН была «лабораторией идей» по образцу Афинской платоновской школы; Академию образовала группа ученых, обсуждающих общие научные вопросы. Эта коллективная форма сотрудничества между философами, литературоведами, художниками часто подчеркивалась в опубликованных работах участников как немаловажное преимущество [см. Гидини 2008].

Во-вторых, исследовательская деятельность гахновцев не имела чисто спекулятивного характера, а, напротив, служила основой для конкретного применения в разных областях творчества, в философии, в искусстве и в литературе: «⟨...⟩ наше время и у нас создало Академию Художественных Наук, прямая цель которой не просто объединить под одним ученым кровом и за одним столом литературоведов, музыковедов, театроведов и, скажем условно, пластоведов, а, объединив их, побудить работать в направлении общего синтетического, или, может быть, лучше было бы сказать, синехологического искусствознания» [Шпет 1926: 11]. Давно признана руководящая роль Шпета в теоретической работе Академии, не только в качестве распространителя гуссерлианской феноменологии, но и в связи с его разысканиями в области определения понятия «внутренней формы слова». В этом отношении работа Академии была противопоставлена деятельности ленинградской формальной школы; с ГАХН сотрудничали члены Московского лингвистического кружка, и центральным объектом их совместного теоретического изучения стала именно внутренняя форма как основа для «присвоения» смысла, присущая всякой знаковой системе.

Вопрос о границах литературоведения был рассмотрен на заседаниях ГАХН в 1924 г.; главными оппонентами в горячей дискуссии, возникшей по этому поводу, были Ярхо и Шпет [см. Акимова 2006: 91–96].

И Ярхо, и Шпет разделяют общую новаторскую установку двадцатых годов в своем сознательном и решительном стремлении заложить основания новой науки, реформировать собственную отрасль исследований. Ярхо утверждал, что его *Методология* совершит «сдвиг» в системе литературоведения; эта холистическая исследовательская парадигма развивается в рамках позитивистского подхода. Основная черта предлагаемых новых методологий — это их научная строгость, которая у Шпета отождествляется с феноменологией, а у Ярхо — с точными науками.

Гуссерлианская феноменология «как строгая наука» является для Шпета отправной точкой для развития собственной философии языка как философии культуры:

«Не рѣшать задачи физика или историка призвана философская основная наука, а указать ему его собственные корни, источникъ, *начала*, подвести всеобщій фундаментъ подъ всю громаду современнаго знания. Мало того, она должна указать не только, какъ *есть* все сущее и каждую форму сущаго *бытiя*, должна указать каждому не только его мѣсто и назначенiе, но вскрыть единый *смыслъ* и единую *интимную идею*, за всѣмъ многообразiемъ проявленiй и порывовъ творческаго духа въ его полномъ и дѣйствительномъ самоосуществленiи» [Шпет 1914: 7].

Шпетовский метод — дедукция. Шпет зачастую пользуется логической формализацией и математическими понятиями, как, например, «алгоритм», чтобы определить внутреннюю форму слова — ядро своей философской концепции [см. 1927: 183]. Ярхо, в свою очередь, в опубликованных работах 1920-х годов добивается научности в области литературоведения; данная наука требует «логической доказательности, систематичности и объективности (<...> Надо только стараться, чтобы литературоведение обладало не меньшей логической доказательностью, чем любая другая наука (кроме математики), например, доказательностью естественных наук» [Ярхо 1925, № 2: 45–46]. В «Методологии точного литературоведения» выбор модели естественной науки, а именно биологии, проиллюстрирован более тщательно. Согласно Ярхо, сложность и многообразность действительности требуют «индукции и выборочного метода» [Ярхо 2006: 24]. Индуктивный метод исследования в области литературоведения прибегает к математической статистике; его цель — систематизация данных и создание типологии литературных видов. Для Шпета, напротив, индукция — это «„метод“ эвристический», а «не доказательство, что характерно для научности» [Шпет 2007: 41].

Если, как утверждает Шапир, движение от целого к части и от части к целому определяет демаркационную линию между формализмом и структурализмом [Шапир 1987: 230–231; Ярхо 2006: 614], то эти различные направления движения определяют и разные рамки исследования. Формализм Ярхо ставит себе цель «начать постройку литературоведческой методологии и даже заложить фундамент нового, позитивного литературоведения вообще» [Ярхо 2006: 3], то есть снабдить филолога оперативными инструментами для анализа литературного произведения; Шпет, напротив, считает, что философия, отталкиваясь от структурного принципа, должна установить главные понятия, которыми оперирует литературоведение как часть общего искусствоведения: «Философ, ставя перед собою проблемы искусства, непременно будет смотреть на вещи искусства лишь как на знаки или „проявления“ более объемлющего начала к у л ь т у р ы вообще.

Включив философию искусства в философию культуры, философия поглотит искусствознание с его специфическими „вещами“» [Шпет 1926: 7].

Несомненно, понятие «формы» является для обоих ученых основой и важным объектом обсуждения; в вышедшем недавно очередном томе сочинений Шпета опубликован экземпляр тезисов доклада Ярхо о границах литературоведения, с примечаниями и пометами Шпета [см. Шпет 2007: 684–686].

Приведем первый абзац тезисов Ярхо: «1. Литературоведение есть наука, изучающая словесные произведения с точки зрения их **ФОРМЫ** (понимаемой как совокупность **элементов**, способных возбуждать **эстетическое** чувство в положительную или отрицательную сторону)» [Шпет 2007: 684] (полужирным курсивом составитель отмечает слова, подчеркнутые Шпетом дважды). Ярхо определяет свой метод как «формальный анализ» и выдвигает дефиницию «формы» в качестве методологической предпосылки «практической работы над памятниками»; согласно Ярхо, художественная форма — это «совокупность элементов словесности, способных действовать на эстетическое чувство (в положительную или отрицательную сторону) (...)» [Ярхо 1925, № 2: 48; ср. 1927б: 7]. В связи с этим Ярхо [1927б: 7 примеч. 2] прямо ссылается на шпетовское определение эстетических моментов в структуре слова: все моменты в «предметно-данной и творческой структуре, которые связаны с эстетическим переживанием» [Шпет 1923а, вып. III: 7].

В более поздней «Методологии» Ярхо приходит к определению структуры: «Теоретически литература мыслится, как структура, т<о> е<сть> не столько как совокупность, сколько как система пропорций и связей между признаками. Далее, эта система мыслится в вечном движении, причем признаки движутся по кривым разного типа то независимо друг от друга, то сцепляясь попарно или пучками» [Ярхо 2006: 6]. Само литературное произведение считается им явлением внешнего мира, эмпирически воспринимаемым, как предмет природы: «Человек — продукт природы, и его произведения не могут быть изъяты из общего потока жизни, три главных момента которой — множественность, непрерывность и изменчивость — положены здесь в основу метода» [Ярхо 2006: 7].

Соображения Шпета о литературном произведении встречаются в целом ряде его работ, посвященных эстетике и философии культуры [см. Шпет 2007]; в статье для Словаря художественных терминов ГАХН, посвященной понятию литературы, Шпет пишет, что литература — это «особый вид жизненного многообразия бытия, действительности, переживания»; «Это — то многообразие, перед которым стоит литературоведение, это — материал, из которого оно почерпает ответы на вопросы познания, первый повод которым дается усмотрением в этом материале своеобразного предмета научного

изучения» [СХТ: 259]. В философской системе Шпета литература как словесное искусство «дана через знак», оно принципиально является словесным выражением и имеет семиотическую природу. Конспект доклада Шпета о границах научного литературоведения начинается эмфатическим высказыванием «Повод: Ярхо — хочу защитить право философов говорить на эту тему!» [Шпет 2007: 40]. Главные пункты доклада Шпета зеркально противоположны тезисам Ярхо: «1. Предмет литературоведения не относится к предмету естествознания; естественнонаучные аналогии в определении задач литературоведения методологически незаконмерны»; «2. Данность предмета литературоведения — сигнификативная, а не перцептивная» [СХТ: 441].

Семиотическая структура языка по Шпету — «проброобраз всякого культурно-социального феномена» [Шпет 1927: 143], то есть всякого искусства, поскольку и сама «„природа“ приобретает всякий смысл, в том числе и эстетический, как и всё на свете, только в контексте — в контексте культуры» [Шпет 1922, вып. I: 13]². Таким образом, литература как словесное искусство, как «культ слова», принимает на себя особенность языкового знака как такового: его всеобщность, универсальность [СХТ: 253–254]³.

Формальная языковая аргументация Шпета опирается на понятие внутренней формы, посредством которой осуществляется процесс сигнификации, первичное свойство знака как такового; Ярхо же полностью отвергает «никому не нужный термин „внутренней формы“» [Ярхо 2006: 43; Акимова 2006: 93]. Шпет и Ярхо ставят данный вопрос на разных планах познания: исходя из естественнонаучного дискурса, Ярхо отказывается от понятия внутренней формы и говорит об образе (в смысле иконологии), который состоит из ассоциаций и психологически субъективных впечатлений: «⟨...⟩ образ есть такое значение слова, которое вызывает представление о чувственном или эмоциональном восприятии. Чтобы стать художественным, эстетическим, образ должен обладать признаком н е о б ы ч н о с т и ⟨...⟩» [Ярхо 2006: 42; Акимова 2006: 94–95]. То, что у Гуссерля называется «предметной отнесенностью», а у Шпета «подразумеваемым предметом», толкуется у Ярхо совершенно противоположным образом, становясь синонимом ассоциации или конкретного представления [Ярхо 2006: 652]. Шпет принципиально отвергал такое понимание образа: «Образ не на полотне — только „образ“, метафора; поэтические образы — фигуры, тропы, в н у т р е н н и е ф о р м ы. Психологи сделали поэтике плохой дар, истолковав внутреннюю форму, как образ — зрительный по преимуществу ⟨...⟩» [Шпет 1922, вып. I: 28–29]. Ср. также: «О б р а з, как внутреннюю форму поэтической речи, и как предмет „воображения“, т. е. надчувственной деятельности сознания, ни в коем случае не допустимо смешивать с „образами“ чувственного восприятия и представления, „образами“ зрительными, слуховыми, осязательными, мотор-

ными итп.» [Шпет 1923а, вып. III: 47]⁴. Согласно Шпету, внутренние формы слов — алгоритмы, а не формулы; они составляют набор инструкций, задающих последовательность действий по преобразованию некоторой совокупности исходных данных для получения определенного результата⁵. Существенно здесь, во-первых, наличие *единообразного* способа, во-вторых, действительность, достижимость результата, то есть *понимания*. Внутренние формы определяют, таким образом, произведение смысла в языке; через них знак приобретает значение: следовательно, каждое социальное явление имеет в силу своей знаковой природы собственную внутреннюю форму. Литература — вернее, поэзия — имеет, таким образом, свои основания, свои оперативные понятия в философии вообще и в философии искусства в частности; она имеет онтологический характер:

«Поэтика есть дисциплина *техническая* (...) Поэтика должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка), независимо от того, *эстетичны* они или нет (...) Предметы поэтики — мотивы, сюжеты — должны иметь свое материальное оправдание и заполнение, свой смысл и содержание, как и предметы науки» [Шпет 1922, вып. II: 71–72].

Все, что происходит внутри субъекта, воспринимающего произведение искусства, — это предмет психологии, а философия или, лучше сказать, философия культуры должна установить критерии восприятия познающего сознания вообще. Эстетика должна, во-первых, определить, что есть эстетическое, во-вторых, разработать классификацию эстетических предметов; в-третьих, ее задача — «указание места и роли эстетического сознания в целом культурного сознания, или раскрытие „смысла“ эстетического (...)» [Шпет 1923б: 45]. В соответствии со своей собственной логикой, Ярхо определяет специфику художественности как *необычность*, а Шпет устанавливает специфичность искусства в *отрешении* предмета: «Эстетический предмет (...) помещается как бы „между“ предметом действительным, вещью, и идеально мыслимым» [Шпет 1923б: 69]. Особый смысл поэтического слова заключается как бы в игре синтагм и логических форм друг с другом. Автореференциальность поэтического языка обозначает не отсутствие отношения к действительности, а *отрешение* этого отношения. Здесь имеется существенное различие с понятием *остранения* у формалистов: во-первых, у них речь идет только о внешней, не о внутренней форме; во-вторых, модель «язык—слово» у Шпета имеет конститутивное значение как модель онтологического основания.

Определение отличительной черты искусства дано Шпетом и Ярхо, таким образом, исходя из разных рамок исследования: *необычность* для Ярхо, как и *остранение*, — это внешний признак эстетического объекта: «Под „формой“ (точнее, „художественной формой“) я разумею сово-

купность признаков, способных возбуждать эстетическое чувство в положительную или отрицательную сторону, т<о> е<сть> казаться „красивыми“ или „некрасивыми“» [Ярхо 2006: 71]. «Относительность», вытекающую из своего определения, Ярхо распространяет на собственную концепцию литературы как таковой: «Относительность, как основной признак, свойственна всему живому, движущемуся. Литература не может быть изъята из этого закона» [Ярхо 2006: 72]. Согласно Шпету, как мы видели, эстетический вопрос — это вопрос онтологический. Он отвергает всякую форму психологизма, релятивизма, субъективизма, относительность которой не позволяет установить последние основания философии искусства в рамках философии культуры вообще.

Концепция первенства слова в качестве *principium cognoscendi* сближает Шпета и Ярхо, являясь общим достижением эпохи в целом. Интерсубъективность, коллективная природа человеческого существа, его «жажда общений» [Ярхо 2006: 19] выражаются в языке: «Предмет ничего больше от познания не требует, как своего полного и всестороннего выражения <...> Познание, следовательно, является целью, слово — его средством <...> Мы называем слово „началом познания“ в буквальном смысле источника познания, того *первого*, от чего мы исходим в своих высказываниях» [Шпет 2005: 601–602]. Логическое значение слова и его первичная коммуникативная функция являются главным предметом философии Шпета. Схожую мысль высказывает Ярхо: «<...> наука <...> есть в первую очередь социальный акт <...> Наука <...> есть рационализованное изложение познанного, логически оформленное описание той части мира, которую нам удалось осознать, т<о> е<сть> наука — особая форма сообщения (изложения), а не познания» [Ярхо 2006: 20; подробный комментарий см.: Ярхо 2006, 615–616 примеч. 18; Акимова 2006: 98–99].

Ярхо и Шпета объединяет еще один «терминологический» аспект — употребление метафоры-понятия «организм» для изображения структурных отношений. Заметим, что вообще данная метафора характерна и для русского авангарда 1920-х годов, некоторые представители которого работали в ГАХН, как, например, К. Малевич. По словам А. В. Повелихиной, «„перемена“ в области художественной формы была обусловлена ломкой позитивистского, статического миропонимания на рубеже конца XIX — начала XX века, в результате которого произошел глубокий духовный сдвиг в развитии общества». Для этих художников было характерно «восприятие мира как Органического целого, мира без хаоса, с динамической саморазвивающейся системой явлений, имеющих определенные законы, по которым суммируется все многообразие частей в единое целое» [Повелихина 2000: 8, 9].

П. Стейнер в своей книге о русском формализме использует три метафоры для различных моделей изучения литературного произведения: машина, орга-

низм и система. Ярхо выступает в качестве инициатора второго из названных подходов [Steiner 1984: 69], рассматривая структуру как организм: «изучение литературного произведения должно протекать так же, как и изучение организма, т.-е. от частей к целому, которое может быть определено исключительно, как соотношение отдельных признаков» [Ярхо 1925, № 2: 59–60]. По биологической модели построена в особенности терминология «Методологии» Ярхо: если литературное произведение — это организм, «тело», то оно имеет плазму, хромосомы, эволюционирует прыжками и мутациями, и т. п. Главные аналогии между литературным произведением и организмом таковы: во-первых, это сложные совокупности, состоящие из многообразных элементов; во-вторых, это цельные совокупности; в-третьих, их части организованы иерархическим образом. Все эти качества придают совокупностям бесконечную динамичность и обеспечивают их трансформацию во времени. Биологическая метафорика у Ярхо рассматривалась как первый шаг в создании лексики пререструктурализма [Акимова 2005].

Шпет, в свою очередь, зачастую употребляет метафору организма при определении структуры слова или языка; если слово — это прообраз каждого культурного явления, то и организм можно рассматривать как структуру: «Структурны в вещественном мире лишь оформленные образования — космические, пластические, органические, солнечная система, минеральный кристалл, организм. Организм есть система структур: костяк, мышечная система, нервная, кровеносная, лимфатическая итп.» [Шпет 1922, вып. II: 12–13]. По Шпету, литература имеет сигнификативную данность, но ее материя, словесная структура, «жива»; структурные отношения между формами составляют «органическое построение»; обозначающая функция этого органического построения выполнена внутренними формами, что Шпет сравнивает с «питательным соком» организма: это «заставляет нас признать „энергию“ языка, гесп. его формы, неоднородными, а многовидными, — подобно тому, как питание организма дает многовидные формы кровообращения, лимфатической системы, многообразных секретий, итп.» [Шпет 1927: 66].

На первый взгляд, разница в употреблении данной метафорики у Шпета и у Ярхо заключается в том, что у первого это только метафора, а у второго — естественнонаучное понятие. Сравним, однако, как они используют понятия «организм», «органический»:

«С организмом литературное произведение разделяет еще один признак: не р а в н о ц е н н о с т ь ч а с т е й. Как организм отличается от агрегата, главным образом, тем, что при отнятии некоторых частей, организм, как таковой, перестает существовать, — так и литературное произведение, в отличие от сборника, содержит такие части, по изъятии которых произведение становится неузнаваемым» [Ярхо 1925, № 2: 59].

«Под с т р у к т у р о ю слова разумеется не морфологическое, синтаксическое или стилистическое построение, вообще не „плоскостное“ его расположение, а, напротив, ор-

ганическое, вглубь: от чувственно воспринимаемого до формально-идеального (эйдети-ческого) предмета, по всем ступеням располагающихся между этими двумя терминами отношений. Структура есть конкретное строение, отдельные части которого могут меняться в „размере“ и даже качестве, но ни одна часть из целого in potentia не может быть устранена без разрушения целого (...) Структура отличается и от агрегата, сложная масса <sic!> которого допускает уничтожение и исчезновение из нее каких-угодно составных частей без изменения качественной сущности целого» [Шпет 1922, вып. II: 11–12].

Из этого сопоставления видно, что и у Шпета указание на организм обозначает конкретность, жизнь явлений, им рассматриваемых, не только в метафорическом смысле. Отметим попутно, что стиль изложения философа отнюдь не педантично-научный, а скорее художественный [Вендитти 2005].

М. Л. Гаспаров считал «механицизм» и «биологизм» Ярхо слабой стороной его методологии, поскольку «Ярхо видит в литературном произведении прежде всего сумму атомарных приемов, совокупность независимых друг от друга элементов формы. Понятие структуры он охотно принимает (...) но понятие организма ему ближе, и аргументация биологическими аналогиями — его излюбленный прием» [Гаспаров 1997: 482–483].

Таким образом, концепции Шпета и Ярхо имеют при всех разногласиях некоторые точки соприкосновения; в частности, это требование строгости от собственной науки, подчеркивание значения языкового средства, а также способ выражения, стиль изложения научных высказываний. М. Л. Гаспаров [1997: 483] сказал, что методология Ярхо требовала «совершенной точности и непреложной доказательности каждого утверждения»; вместе с тем, как утверждает М. В. Акимова [2005: 37], Ярхо «чаще всего создавал свои термины, как поэт изобретает тропы: ad hoc». Оба высказывания вполне применимы и к Шпету.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ [Ярхо 2006: 25; Шпет 2007: 183].

² Ср.: «Внешность есть знак. Натуралист считал „знак“ природою; это был лже-реализм; новый реализм должен взглянуть на природу, как на знак» [Шпет 1922, вып. I: 62].

³ В словарной статье «Литература» Шпет пишет: «Универсальность слова делает то, что его художественным формам доступно все возможное содержание человеческого опыта и замысла» [СХТ: 253].

⁴ Ср. высказывание Г. О. Винокура: «Поэзия — не мысли (мыслит всякий), а в ы р а ж е н и е мысли (выражает не всякий). Вне этого выражения — искусства нет» [Винокур 1990: 10].

⁵ Ср. статью «Алгоритм» в словаре «Sémiotique»: «Под алгоритмом понимается предписание установленного порядка в исполнении совокупности эксплицитных инструкций для решения определенного типа задачи. В научной метасемиотике, выдвигающей перед собой цель представить функционирование семиотики в форме системы правил, алго-

ритм соответствует синтагматическому „знанию, что и как делать“ (un savoir-faire syntagmatique), пригодному для того, чтобы запрограммировать в форме инструкций применение соответствующих правил» [Greimas, Courtés 1979: 12].

БИБЛИОГРАФИЯ

- Акимова, М. В.: 2005, 'Гуманитарные науки и биология: Б. И. Ярхо и терминология русского пререструктурализма', *Антропология культуры*, Москва, вып. 3: К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова, 28–39.
- Акимова, М. В.: 2006, 'Ярхо и Шпет', *Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова*, Москва, 91–102.
- Акимова, М. В., М. И. Шапир: 2006, 'Борис Исаакович Ярхо и стратегия «точного литературоведения»', Б. И. Ярхо, *Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы*, Москва, vii–xxxii (= *Philologica russica et speculativa*; T. V).
- Вендитти, М.: 2005, 'Образы «Афин» и «Иерусалима» у Г. Шпета, Л. Шестова и С. Аверинцева', *Бюллетень Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева»*, Москва, вып. 2, 68–71.
- Винокур, Г. О.: 1990, 'Чем должна быть научная поэтика' [1920], Г. О. Винокур, *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*, Вступительная статья и комментарии М. И. Шапира, Москва, 8–14.
- Гаспаров, М. Л.: 1997, 'Работы Б. И. Ярхо по теории литературы' [1969], М. Л. Гаспаров, *Избранные труды*, Москва, т. II, 468–484.
- Гидини, М. К.: 2008, 'Текущие задачи и вечные проблемы: Густав Шпет и его школа в Государственной академии художественных наук', Авторизованный пер. с итал. Н. Никитиной, *Новое литературное обозрение*, № 91, 23–34.
- Повелихина, А.: 2000, 'Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века', *Органика: Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века: Выставка в галерее Гмуржинска. Кёльн: 1999–2000*, Москва, 8–17.
- СХТ — Государственная академия художественных наук, *Словарь художественных терминов. 1923–1929*, Общая редакция И. М. Чубарова, Москва 2005.
- Шапир, М. И.: 1987, '«Грамматика поэзии» и ее создатели: (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)', *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*, т. 46, № 3, 221–236.
- Шпет, Г.: 1914, *Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы*, Москва.
- Шпет, Г.: 1922–1923а, *Эстетические фрагменты*, Петербург 1922, [вып.] I–II; 1923, [вып.] III.
- Шпет, Г.: 1923б, 'Проблемы современной эстетики', *Искусство*, № 1, 43–78.
- Шпет, Г.: 1926, 'К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения', *Бюллетени Г.А.Х.Н.*, № 4/5, 3–20.
- Шпет, Г.: 1927, *Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта*, Москва.

- Шпет, Г. Г.: 1995, 'Сибирские письма', *Шпет в Сибири: ссылка и гибель*, Составители М. К. Поливанов, Н. В. Серебренников, М. Г. Шторх, Под редакцией Н. В. Серебренникова, Томск, 39–211.
- Шпет, Г.: 2005, 'Язык и смысл' [1921–1925], *Мысль и Слово: Избранные труды*, Составитель и ответственный редактор Т. Г. Щедрина, Москва, 470–657.
- Шпет, Г.: 2007, *Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры*, Составление, вступительная статья, археографическая работа, комментарии Т. Г. Щедринной, Москва.
- Ярхо, Б. И.: 1925–1927а, 'Границы научного литературоведения', *Искусство*, 1925, № 2, 45–60; 1927, т. III, кн. 1, 16–38.
- Ярхо, Б. И.: 1927б, 'Простейшие основания формального анализа', *Ars poetica: Сборник статей*, Под редакцией М. А. Петровского, Москва, [сб.] I, 7–28 (= Труды Государственной Академии Художественных Наук. Литературная секция; Вып. I).
- Ярхо, Б. И.: 2006, *Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы*, Издание подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир; Под общей редакцией М. И. Шапира, Москва (= *Philologica russica et speculativa*; T. V).
- Greimas, A. J., J. Courtés: 1979, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, par A. J. Greimas et J. Courtés, Paris, t. I.
- Steiner, P.: 1984, *Russian Formalism: A Metapoetics*, Ithaca, N. Y.