

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І КОМПАРАТИВІСТИКИ

Наталія Малютіна



УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ФОРМАЛІЗМ 20-х рр. XX СТОЛІТТЯ

У статті доводиться, що біля джерел українського формалізму стояли О. Потебня і В. Перетц. Інтерес до проблем форми був спровокований у 20-х роках XX століття вивченням робіт “ОПОЯЗу”, зарубіжних дослідників, полемікою між “потебніанцями” і “формалістами”. Вимога більшості критиків розрізнити методологічний і художньо-естетичний ракурс сприйняття формалізму виявила органічність “формальних пошуків” як у художній творчості українських митців, так і в літературознавчо-критичному доробку.

Ключові слова: формалізм, “ОПОЯЗ”, очуднення, форма зовнішня і внутрішня, вульгарний соціологізм, інтуїтивний фактор.

It is proved in the article, that at the sources of the Ukrainian formalism were standing O. Potebnia and V. Perets. An interest to the form was evoked in 1920th thanks to the studying of works by “OPOIAZ”, foreign investigators, also thanks to the controversy between follower of Potebnia and formalists. The demand of the majority of critics to differentiate methodological and art-aesthetic perspectives of perception of formalism displayed that “formal research” takes an organic place in the works by Ukrainian artists and literary-critical works at all.

Key words: formalism, “OPOIAZ”, alienation effect, outward and inner form, vulgar sociology, intuitive factor.

Зародження ідей і практики літературного формалізму на Україні більшість учених пов'язують з харківською школою О. І. Потебні й Київським семінаром В. Н. Перетца. Варто зауважити, що питання про розвиток ідей О. Потебні у роботах представників “ОПОЯЗу” розглядається дослідниками з більшими чи меншими зауваженнями. Так, у статті І. Плотнікова “Спілка вивчення поетичної мови і По-

тебня” (1923) робиться висновок про те, що роботи “ОПОЯЗу” загалом спираються на вчення Потебні про природу слова і словесного твору. Розглядаючи статтю В. Шкловського “Потебня”, І. Плотніков робить уточнення, спираючись на уявлення О. Потебні про художній твір як синтез трьох моментів — зовнішньої форми, внутрішньої форми і змісту. На зауваження В. Шкловського про нерозробленість поняття “зовнішньої форми” І. Плотніков наводить висловлювання О. Потебні з його “Записок з теорії словесності”: “Поетичний образ слугує як зв'язок між зовнішньою формою і значенням: зовнішня форма зумовлює образ” [15, 37]. Також І. Плотніков звертається до ряду висловлювань О. Потебні про поетичну мову, зауважуючи, що в його працях були закладені основи розрізнення мови поезії і мови прози [15, 39].

Посилаючись на В. Жирмунського, О. Пресняков висуває припущення про те, що Потебня був спочатку сприйнятий “опоязівцями” в інтерпретації і трактуванні Андрія Белого. “У своїй статті “Потебня” В. Шкловський цілком солідаризувався з Белим, коли писав, що завдяки Потебні стала яснішою необхідність вивчення поетичної мови (і художньої форми в цілому) як єдиний шлях до наукового розуміння літератури” [17, 167].

Суть заперечень формалістів Потебні зводилася до того, що він забагато займався “внутрішньою формою слова” і зовсім не звертав уваги на форму “зовнішню”, на звучання слова [17, 167], не врахував прямих “емоційно-підсвідомих зв'язків між звучанням і значенням” [17, 167].

Формалісти абсолютизували положення Потебні про специфіку поетичної думки і про своєрідність її вираження в художньому контексті, про протиставлення “мови практичної” “мові поетичній”.

У цілому О. Пресняков доходить висновку, що не варто переставати генетичної спорідненості “формального методу” з науковими концепціями Потебні, хоча їх використання “опоязівцями” не викликає сумнівів. Дослідник акцентує увагу перш за все на тому, що формалісти підкорили літературну еволюцію і розвиток літературної мови іманентним процесам, а не культурно-історичним, основоположним у вченні Потебні.

Досліджуючи розвиток ідей Потебні в літературознавстві другої половини XIX століття, О. Пресняков відмічає роботу професора київ-

ського університету Павла Івановича Аландського “Поезія як предмет науки” (1875), у якій розвивалися положення Потебні про внутрішню форму слова, про її зв'язок зі значенням і “зовнішньою формою” [17, 136]. У його роботі розвиваються думки Потебні про творчість як рух від значення (змісту) через “уявлення-символ” (внутрішню форму) до форми “зовнішньої”, а про сприйняття як зворотній рух — від зовнішньої форми через уявлення до значення [17, 136].

Деякі ідеї Аландського, на думку О. Преснякова, знайшли своєрідне “продовження” у працях російської формальної школи 20-х років і в “Психології мистецтва” Л. С. Виготського [17, 137].

Спостереження О. Потебні плідно активізував його харківський слухач Д. Н. Овсянко-Куликовський, зокрема він розвиває теорію розрізнення поезії і прози у людському мисленні як диференціацію їх функцій у людській свідомості. “Дуже цікаво і глибоко зумів розвинути Овсянко-Куликовський ідеї Потебні про принципово важливі функції метонімії, синекдохи і порівняння в поетичному мисленні і в мистецтві слова” [17, 145].

Як зауважує О. Пресняков, у працях Д. Овсянко-Куликовського зустрічаються думки про можливість вивчення поетичних форм як таких, без обов'язкового звернення до змісту (“Вони йшли вже не стільки від Потебні, скільки від Веселовського і, разом, у чомусь передували відомим положенням російської формальної школи 20-х років про літературний розвиток як висування нових поетичних форм” [17, 146]).

Неможливо не погодитися з висновком О. Преснякова про те, що кардинальні для Потебні проблеми співвідношення і взаємозв'язку мислення, мови і літератури витіснялися у Овсянко-Куликовського більш вузькими проблемами осмислення образу як типового узагальнення у сфері суб'єктивної і суспільної психології [17, 148]. Так, Овсянко-Куликовський висловлює припущення про домовне виникнення лірики, яка, відтак, не пов'язана безпосередньо з пізнанням. Таким чином, він розробляв “психологічний напрям” у літературознавстві, який значно відхилявся від концепції Потебні.

Найбільш послідовно розвивав ідеї Потебні і сприяв їх популяризації В. І. Харциєв, один із найбільш здібних і улюблених учнів Потебні. Взагалі харизматична особистість Потебні стала не лише предметом наслідування, а й художнього втілення.

Викладання О. О. Потебні в Харківському університеті, сприйняття його непересічної особистості було описане в автобіографічному романі Д. Яворницького “За чужий гріх” (1907). Професор Потебня представлений в образі професора російської мови, словесності і російської літератури Хмари, який читав лекції з “історії мови, тобто історії думок людини” [23, 203]. Акцент робиться на національній самосвідомості Хмари, яка, проте, не нав'язувалася студентам.

Важливо зауважити, що у створеному в Харкові в 1910 р. журналі “Питання теорії і психології творчості” його учні Б. Лезин (редактор журналу), В. Харциєв, А. Г. Горнфельд, Д. Н. Овсянко-Куликовський та ін. змогли популяризувати, а в деяких випадках і розвинути певні положення теорії Потебні. Не випадково стаття Б. Лезина “Психологія поетичного і прозаїчного мислення” має підзаголовок — [З думок О. О. Потебні].

З книги Д. Яворницького, до речі, дізнаємося, що професор О. О. Потебня ніколи не повторював свій курс двічі і завжди після того його публікував. У ряді статей Б. Лезина і В. Харциєва прослідковується посилення інтерпретативних положень стосовно того, що “поетичний образ може бути зв'язком між зовнішньою формою і значенням. Форма зумовлює собою образ, образ викликає значення” [9, 129].

Вказуючи, що форма змінюється залежно від рефлексів соціального смислу, В. Харциєв зауважує: “За такого погляду змістом, предметом і історії письменства, і теорії мови буде єдиний словотворчий процес, процес вироблення форм, знарядь, їх розповсюдження, їх класифікація, генеалогія” [20, 169].

У складеній за студентськими записами лекцій О. О. Потебні статті Б. Лезина “Психологія поетичного і прозаїчного мислення” поезія і проза розглядаються як способи мислення, прийоми думки. Поезія в руслі міркувань і О. Потебні, і В. Шкловського сприймається як мислення образами: поетичний образ може слугувати зв'язком між зовнішньою формою і значенням. Форма зумовлює образ, образ викликає значення [9, 129]. Нарешті, за визначенням Б. Лезина, “словесний твір, який слугує для перетворення думки за допомогою конкретного образу, є твором поетичним” [9, 135].

Таким чином, незважаючи на критичну оцінку методології формалістів, нав'язування марксизму і вульгарного соціалізму, неухильне

слідування теоретичним поглядам О. Потебні мимоволі зближувало Б. Лезина і В. Харциєва в аналізі поезики з поглядами “опоязівців”.

Важливим епізодом для розуміння сприйняття ідей формалістів, полеміки між ними і потєбніанцями стала стаття Б. Ейхенбаума “Теорія формального методу” з коментарями В. І. Харциєва в журналі “Червоний шлях”, яка викликала різноманітні ґрунтовні виступи критиків.

Найбільш аналітично, в значній мірі відходячи від ідеологічної тенденційності і соціологізму (чого він не зміг перебороти у своїх статтях, присвячених літературним творам, українським і зарубіжним), до питань “формального методу” в літературі підійшов Аґапій Шамрай.

У своїй статті “Формальний” метод в літературі”, викликаній публікацією статті Б. Ейхенбаума, А. Шамрай розмежовує поняття “формалізм” як критично-літературну течію і формальний метод наукового дослідження. Він зауважує, що розробці проблем форми слугувала, перш за все, творчість письменників, у першу чергу — представників модернізму [22, 234].

А. Шамрай висловлює переконання, що український літературний формалізм сформувався у творчості авангардистів, футуристів, неокласиків М. Йогансена, В. Поліщука, М. Доленго, Д. Загула, М. Зерова, М. Семенка, П. Тичини. Показово, що більшість названих постів і письменників були блискучими літературознавцями, авторами підручників і посібників з поезики і теорії літератури (напр., Загул Д. Поетика. — К., 1923. — 144 с.; Йогансен М. Як будуються оповідання. Аналіз прозових зразків. — К.: Книгоспілка, 1928. — 144 с.).

А. Шамрай, разом з тим, застерігає українських дослідників від беззастережного захоплення формальними елементами поезики тексту. Так, він наводить приклад надмірного деталізування звукових відмінностей приголосних у віршах Т. Шевченка (Якубський Б. Із студій над Шевченковим стилем // Шевченківський збірник. — К., 1924) [24, 252].

Як констатує А. Шамрай, формальний підхід до вивчення літературного процесу на українському ґрунті ще не достатньо поширений. Він називає лише роботу М. Зерова “Нове українське письменство” (1924), в якій знаходить вияв спроба характеристики не окремих

письменників, а цілих літературних шкіл з точки зору формального аналізу, здійсненого поки що схематично [22, 256].

Насправді, у 20-х роках крім неокласиків (М. Зерова, М. Драй-Хмари, О. Бургардта, П. Филиповича, М. Рильського), формалізм як основа творчого методу привертав увагу багатьох критиків: І. Айзенштока, Б. Якубського, Ю. Меженка, Г. Майфета, А. Ніковського, М. Йогансена, яких захоплювало новаторство форми українського авангарду (перш за все — футуристів Михайла Семенка, Георгія Шкурупія, Олексія Слісаренка, Юліана Шпола). Зауважимо, що естетика і поезика українського футуризму досить детально висвітлюються у книзі О. Льницького “Український футуризм (1914–1930)”, перекладеній з англійської в 2003 р. [7].

Варто прислухатися до авторитетної думки Г. Грбовича, який вважає за можливе побачити у статті А. Шамрая витоки “українського варіанту” формалізму.

Розглядаючи публікації в “Літературно-Критичному Альманасі”, періодичних виданнях “Вир революції”, “Жовтень”, “Шляхи мистецтва”, “Червоний шлях”, “Література. Наука. Мистецтво”, роботи А. Ніковського, Ю. Меженка, у яких дослідник спостерігає відлуння “опоязівського ферменту”, Г. Грбович, тим не менше, не вважає, що паростки українського формалізму є лише продовженням теоретичних концепцій і дебатів, які було розпочато в Росії [2, 77–79].

Показовими можна вважати публікації цих критиків у журналі ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури). Перший номер ВАПЛІТЕ за 1927 рік відкрився статтею Ієремії Айзенштока “Десять лет ОПОЯЗа”. У цій статті ставилося завдання зробити формальний метод об’єктом спеціального дослідження і, крім того, збагатити його “світлом позитивних знань”, хоча б і соціологічних [1, 108].

Характерною особливістю українського літературного формалізму можна вважати його насичення вульгарним соціологізмом, що з найбільшою силою проявилось у полеміці про літературні прийоми загалом і про так зване учуднення (“остранение”), яку вели на сторінках “Критики” А. Полторацький і В. Державин. На думку переконаного марксиста В. Державина, А. Полторацький як представник “соціологічної морфології” прагнув знайти єдине соціальне значення терміна учуднення (“остранение”). Разом з тим, оцінюючи роботу В. Жирмунського “Вопросы теории литературы. Статьи 1916–

1926 гг.” (1928), В. Державин, констатуючи надмірне розширення поняття “художня форма”, доводить, що теорія “остранения” виводить формалістів з літературного ряду в психологічний. Посилаючись на М. Григор'єва, критик зауважує: “Адже що таке автоматизований прийом сам по собі, поза сприйняттям?” [3, 143].

Варто зауважити, що, хоча формалістичний метод неодноразово був критикований українськими дослідниками, проблеми літературної форми, безумовно, були в полі зору більшості критиків. Показово тут є замітка В. Державина, у якій він аналізує збірник статей О. Вальцеля, Р. Дибеліуса, К. Фослера, Л. Шпітцера за редакцією В. Жирмунського (1928). Розглядаючи “композиційно-психологічний” напрям В. Дибеліуса, В. Державин відмічає його близькість до російських теорій віршування і до “літературної морфології” Г. Майфета, українського дослідника новели [5].

Освоєння російських і зарубіжних джерел для українських критиків і письменників, поетів 20-х рр. ХХ ст. дозволило звернути більш загострену увагу на формальні особливості творів, писати про них предметно і ретельно.

Разом з тим, все чіткіше проводився вододіл між методологією, методами формалістів і вивченням аспектів форми в літературі. Спостерігається формалістичний підхід до вивчення теоретичних питань літературознавства в роботах Г. Майфета, М. Доленго, Ю. Савченка, М. Йогансена. Зауважимо, що найбільш послідовна зацікавленість формою і близькість методологічним позиціям формалістів прослідковуються в літературній творчості і літературознавчих працях Майка Йогансена.

У поезії та прозі М. Йогансена реалізується підхід до твору як до теоретичної конструкції, що супроводжується неприхованою іронією автора. Його звукосмислові експерименти в поезії, формальні експерименти в прозі, пародіювання авантюрного жанру в його романі “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” свідчать про одновекторність пошуків М. Йогансена і російських формалістів. Цю думку розвиває в своїх спостереженнях Я. Цимбал, розглядаючи “словоцентризм” М. Йогансена як його позицію між потєбніанцями і формалістами. Йдеться про функціонування “слова-образу”, “слова-терміна” і “слова-символу” в теорії і художній практиці М. Йогансена [21, 4].

Переконливо доводиться, що його творчість не може бути осмислена поза “футуристичним” контекстом (у тому числі й Велеміра Хлебнікова), поза естетикою авангарду з його конструктивізмом, дискурсом іронії й пародії, ексцентрики формальних експериментів [21].

Не менш послідовно демонструє формалістичні ракурси дослідження і методологічні підходи формалістів, їх інструментарій М. Йогансен у своїх літературознавчих роботах. Так, у роботі “Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків” (1928) розглядаються проблеми літературної специфікації як потрійного використання слова (звукового слова, слова-образу, слова-терміна), функціонування поетичної і прозаїчної мови, осторонення як прийому оновлення образності. Предметно розглядаються прийоми новелістичної техніки на прикладах аналізу поезики тих чи інших оповідань. Увагу М. Йогансена в досліджуваних оповіданнях, зокрема, привертає характер мотивації (структурної або психологічної) [8, 64–74].

Творчість М. Йогансена є переконливим прикладом того, що в 20-ті рр. методологічні орієнтири “російського формалізму”, освоєння українськими літературознавцями, критиками і письменниками (часто представленими однією персоналією) і збагачення теорією О. Потєбні, стали органічною основою художнього мислення для цілого ряду авангардистів і футуристів.

На випадково в статті “На шляхах до нової теорії” (1923) Юрій Меженко відмітив, що сучасні діячі мистецтва (футуристи М. Семенко, М. Терещенко, О. Слісаренко, Г. Шкурупій) “створили школу “чистої формалістики”, базуючись на традиціях потєбніанського вчення” [12, 200]. Йдеться про прихильність до методологічних позицій В. Жирмунського, зокрема про розуміння форми як прийому виразності відносно того чи іншого змісту [12, 200]. У той же час наводяться приклади зловживань математичними методами дослідження (зокрема, в основу культурологічних пошуків М. Терещенка було покладено математичні формули). Аналізуються причини негативно-го ставлення до формальних експериментів, особливо з позицій вульгарного соціологізму.

У статті також наголошується на необхідності пошуку шляхів синтезу мистецтв (прикладом чого могла слугувати театральна практика Леся Курбаса). Шляхи цього синтезу Ю. Меженко пов'язує з формалістичними пошуками [12, 210].

Прослідковуючи шляхи формування формалістського літературного і літературознавчо-критичного досвіду в українському критичному дискурсі і пов'язуючи його з традиціями Київського семінару В. Перетца, Я. Поліщук називає український формалізм "інтуїтивним". Відсутність власної теоретичної бази потягла за собою, на думку вченого, потребу опори в українській традиції і концепціях зарубіжних дослідників [16, 61]. Тим більше, що, як зауважує Я. Поліщук, і керівник семінару В. Перетц розумів художню форму не як раціонально організовану структуру, а як фактор, котрий "сприймається безпосередньо, інтуїтивно" [16, 62].

Заслугує на увагу його теза про те, що "...вся історія поезії, як і мистецтва загалом, повинна зводитися до історії форм, оскільки тільки формальна обробка даного матеріалу, надання йому відомих художніх форм може перетворити цей матеріал, сам по собі байдужий, на мистецький і поетичний твір" [14, 206]. Стверджуючи це, В. Н. Перетц посилається на Б. Кроче і Й. Волькельта. Показовим є те, що в своїх київських лекціях з методології історії російської літератури В. Н. Перетц розглядає еволюційний метод вивчення як еволюцію мови, стилю, жанрів, улюблених композицій і взагалі переважно форми [14, 212].

Безумовно філологічний метод дослідження В. Перетца знаходив підтримку в працях О. Потебні, А. Веселовського та ін.

Рефлекси Перетцівського семінару, так само як і вплив ідей О. Потебні, знаходимо в літературних дискусіях 20-х рр. "Елементи формального методу з'являються в роботах Ю. Меженка, Я. Савченка, І. Айзенштока, А. Шамрая, Б. Якубського та ін. О. Білецький позначив їх як "формально-поетикальну теорію в критиці" [16, 70].

Згадуючи вже охарактеризовану нами дискусію про формальний метод на сторінках журналу "Червоний шлях", викликану статтею Б. Ейхенбаума "Теорія формального методу", Я. Поліщук зауважує, що науковий аналіз в оцінках критиків підмінявся ідеологічною критикою формалізму.

На думку вченого, обговорення і визнання за формалізмом повноцінного методу (напр., А. Шамраєм) могло стати поворотним моментом, який дозволив би по-іншому структурувати літературний процес, що вдається реалізувати вже у 30–40-х рр. XX ст. у роботах М. Гнатишака, Д. Чижевського, М. Рудницького.

Про злиття формального і соціологічного методів у літературній практиці П. Филиповича, слухача семінару В. Перетца, переконливо писав у вступній статті до його праць В. Поліщук [19, 19]. Він цитує роботу П. Филиповича "Українське літературознавство за 10 років революції", у якій знаходимо наступну полемічну думку: "Але критикувати крайності "формалістів" — це зовсім не означає зрікатись формальних дослідів. Навпаки, вони знайшли загальне визнання, бо тільки через них можна зрозуміти специфіку літературних творів, збудувати нове літературознавство" [19, 20].

Аналізуючи підручник з історії української літератури під редакцією А. Дорошкевича, П. Филипович, зокрема, зауважує: "Книжку написано з певним ухилом до соціологічного методу, з увагою — до формального" [19, 290]. Далі йдуть зауваження автора відносно спрощень і помилок А. Дорошкевича при розгляді форми віршів Шевченка, шестистопного ямбу Сосюри [19, 291].

Можна припустити, що досить-таки умовне наповнення, збагачення визнаного ідеологією "соціологічного" методу дозволяло, разом з тим, правомірність формального.

Не аналізуючи детально через обмеженість обсягу статті шляхи українського формалізму в 30–40-ті рр. XX ст., хочу звернутися лише до фрагменту роботи Я. Поліщука, присвяченої дослідженням М. Гнатишака, М. Рудницького, Д. Чижевського, В. Державина, В. Петрова, які спиралися на західну естетику XX ст., перш за все — на німецьку формальну школу. "Російський формалізм, що мав шанси викликати відгуки в українському інтелектуальному середовищі 20-х років, цього разу міг бути лише фоном та маргінесом" [16, 78].

Основоположне, на думку Я. Поліщука, протиставлення форми й ідеї (сміслу, змісту) обґрунтовувалося в роботі М. Рудницького "Між ідеєю і формою" (1932).

Діалектика форми і змісту безумовно трактується М. Рудницьким як художньо-естетична значимість форми за однаково здійсненої рівноваги форми й ідеї ("формально-технічних засад "виробництва", до яких літературознавець, критик і письменник відносить композицію і стиль, способи і прийоми висловлювання, кольори і звуки в нашому сприйнятті) [18, 438].

Формальні принципи було покладено в основу історії літератури М. Гнатишака. Відкинувши "радикальний" російський формалізм,

М. Гнатишак визначає ряд основ, яких дотримується у своїй теорії пізнання: структуралізм, формалізм, ідейно-етичний естетизм, “конкретизований у сенсі українського націоналізму й християнської етики” [16, 79].

Нарешті, методологічні підходи його продовжувача, Д. Чижевського, ввібрали досягнення німецької формальної школи Б. Кроче і Г. Вельфліна, феноменологію 20-х рр. і досвід празьких структуралістів (їх оригінальне відбиття в його теорії стилів, безумовно, потребує спеціального дослідження) [16, 80].

Можна прислухатися до висновку Я. Поліщука про те, що дискретна, еклектична, пізня рецепція формалізму в українському літературознавстві свідчить про різницю двох моделей формального методу — східно- і західноукраїнської, “їх синхронічності й асинхронності у розробці ідей художньої форми” [16, 82].

Ми ж, обмежуючись розглядом українського літературного формалізму 20-х рр. ХХ ст., вважаємо справедливим заявляти про його помітні кроки в літературній і теоретико-критичній думці. Перш за все, біля джерел українського формалізму стояли О. Потебня і В. Перетц. Багато в чому інтерес до проблем форми було спровоковано вивченням робіт ОПОЯЗу, зарубіжних дослідників, численними рецензіями на їх праці, полемікою між “потебніанцями” і “формалістами”.

Разом з тим, формалізм виявився внутрішньо органічним для багатьох представників українського авангарду і футуризму, що проявилось як у їх художній творчості, так і в літературознавчих працях.

Список використаних джерел

1. Айзеншток Ієремія. Десять років “ОПОЯЗу” // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 1 — С. 102–108.
2. Грабович Гр. Тексти і маски. — К.: Критика, 2005. — 312 с.
3. Державин В. В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926. — Ленинград: Academia, 1928. — 356 с. // Критика. — 1928. — № 3. — С. 143–145.
4. Державин В. Про літературні засоби взагалі та про так зване “учуднення” // Критика. — 1928. — № 8. — С. 103–119.
5. Державин В. Проблемы литературной формы. Збірка статей О. Вальцеля, Р. Дібелюса, К. Фослера, Л. Шпітцера. Пер., за ред. В. Жирмунського. — Л.: Academia, 1928. — с.224 + 16. // Критика. — 1928. — № 8. — С. 143–146

6. Ейхенбаум Б. Теорія “формального методу” // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8. — С. 182–207.
7. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
8. Йогансен Майк. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків. — К.: Книгоспілка, 1928. — 144 с.
9. Лезин Б. Психология поэтического и прозаического мышления // Вопросы теории и психологии творчества. — СПб, 1910. — т. 2. — Вып. 2. — С. 99–137.
10. Майфет Гр. Природа новели. — К.: Держвидав України, 1928. —
11. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст [Лекція на пошану Соломії Павличко 2002]. — Львів: Літопис, 2004. — 144 с.
12. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 199–210.
13. Наєнко М. Історія українського літературознавства. — К.: ВЦ “Академія”, 2001. — 360 с.
14. Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Метод. Источники. — К., 1914. — 496 с.
15. Плотников И. “Общество изучения поэтического языка” и Потебня // Педагогическая мысль. — 1923. — № 1. — С. 31–40.
16. Поліщук Я. Інтуїтивний формалізм // Поліщук Я. Література як геокультурний проект. — К.: Академвидав, 2008. — С. 59–85.
17. Пресняков О. П. А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX — начала XX века. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1978. — 224 с.
18. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода Муза”? — Дрогобич: Видав. фірма “Відродження”, 2009. — 502 с.
19. Филипович П. Літературознавчі студії. Компаративістика / Упоряд., авт. передмови і приміток В. Поліщук. — Черкаси: Брама-Україна, 2008. — 644 с.
20. Харцищев В. Мова та письменство — явління одного гатунку // Червоний шлях. — 1925. — № 8. — С. 160–169.
21. Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х р. — Автореферат... канд. філол. наук. — К., 2003. — 20 с.
22. Шамрай А. “Формальний” метод у літературі // Червоний шлях. — 1926. — № 7–8. — С. 233–266.
23. Яворницький Д. І. За чужий гріх: Роман, повість, малюнки з життя / Передм. Н. Е. Василенко. — Дніпропетровськ: Січ, 2006. — 600 с.
24. Якубський Б. Із студій над Шевченковим стилем // Шевченківський збірник. — К., 1924. — С. 58–77.