

Марк Соколянский, доктор
филологических наук, профессор
г. Любек (ФРГ)

РУССКИЕ ФОРМАЛИСТЫ О ТЕОРИИ ДРАМЫ И ТЕАТРА

Широкое распространение приобрело мнение, согласно которому видные русские формалисты – литературоведы и эстетики - не проявляли специального научного интереса к драматургии и театральному искусству. Их суждения о драматической литературе и тем более о театре зачастую игнорировались, да и поныне игнорируются многими исследователями истории русского формализма и выработанных в его кругах теоретических построений [17, 19, 20]¹.

Действительно, ведущие представители русской формальной школы были главным образом погружены в исследование поэтики стиха, художественной прозы и кинематографа, не говоря уж о проблематике теоретического языкознания. Б.М. Эйхенбаум, например, коснулся вопроса о современных драматических жанрах и их сценическом воплощении только однажды – как раз перед своей кончиной – в последнем публичном выступлении, выразительно описанном В.Б. Шкловским в его очерке «Профессор уходит» [15, с. 43-46]. Некоторые другие видные филологи того же направления в своих студиях уделяли театру и драматургии ещё меньше внимания. Однако многократные попытки вообще вынести проблемы драматической литературы и театрального искусства за скобки научного наследия русской формальной школы представляются недостаточно основательными.

¹ Редкое исключение из этого странного правила можно встретить в основательном труде Оге Ханзена-Лёве о русском формализме, содержащем лаконичную главу о *началах* (Ansätze) формалистской теории драмы. Правда, в этой главе внимание автора привлекают, главным образом, работы мастеров т.н. «левого театра», а не воззрения теоретиков литературы [18, с. 359-368].

Прежде всего нельзя не учитывать того, что распространённые понятия «формальный метод» или «формальный подход» соотносятся с довольно широким рядом гуманитарно-научных и художественных тенденций. Представители этого направления в русском литературоведении и искусствознании предпочитали избегать столь диффузных или тривиальных определений и чаще называли себя «морфологистами» или «спецификаторами». Существовало, как известно, несколько разных центров русского формализма. Главными из них были ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка) и ГИИИ (Государственный институт истории искусств) в Петрограде, а также МЛК (Московский Лингвистический Кружок) в Москве. Эстетические позиции членов этих ассоциаций были во многом схожи, хотя не идентичны. Диапазон их интересов отличался завидной широтой; в кругу изучаемых ими искусств и родов литературы находилось место для драматургии и театра.

В самом деле, театральное искусство никак не могло быть проигнорировано ведущими российскими формалистами в силу целого ряда причин, одной из которых была бесспорная идейно-эстетическая близость, существовавшая между некоторыми исследователями из описанного круга и режиссёрами, сценографами, ведущими актёрами современного *левого* театра. Достаточно упомянуть о том, что в структуре основанного в 1920 г. ГИИИ отдел театроведения являлся одним из главных и самых представительных [8, с. 289]. Более того, специальные интересы ряда ведущих литературоведов и эстетиков изучаемого направления не в последнюю очередь касались вопросов театра и драматургии. В этой связи привлекают внимание публикации В.Б. Шкловского, П.Г. Богатырёва и С.Д. Балухатого.

Хотя интерес В.Б. Шкловского к драматургии и её сценической реализации можно назвать спорадическим, тем не менее он отчётливо проявился в ряде его публикаций и прежде всего в книге «Ход коня». П.Г. Богатырёв совместно со своим другом, а в ряде случаев и соавтором, Р.О. Якобсоном был одним из создателей Московского Лингвистического Кружка. В его научном наследии видное место занимают очерки по теории и истории театра, народного театра чехов и словаков, а также театра кукол как специфического вида театрального искусства.

Внимание С.Д. Балухатого на протяжении 1920-х гг. было сосредоточено на проблемах **теории** драмы и театра. Оге Ханзен-Лёве даже выделяет его как «единственного русского формалиста, который питал глубокий интерес к вопросам теории драмы» [18, с. 367]. Сейчас, пожалуй, трудно понять, зачем понадобилось А.Б. Муратову на рубеже 1980-90-х гг. в предисловии к сборнику трудов Балухатого как будто *оправдывать* крупного литературоведа, утверждая, что в ранних трудах его о драматургических приёмах «было что-то от формализма» [2, с.11]. Слово «формализм» употреблено здесь с явно отрицательной коннотацией. Такие «извинительные» оговорки представляются сегодня абсолютно анахроничными и могут быть объяснены разве что сверхосторожностью и самоцензурой, свойственными многим исследователям-гуманитариям в советское время.

Что касается С.Д. Балухатого, то он в 1920-е гг. сотрудничал в ГИИИ с такими видными учёными, как Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский, Б.М. Энгельгардт, во многом разделяя их взгляды на искусство и методы его изучения. Сильное воздействие формалистской методологии можно заметить в книге Балухатого «Проблемы драматургического анализа. Чехов» [1]. Заметим, что близкий подход к изучению драмы проявился и в не

столь широко известном труде Исидора Клейнера об античной драме [9]², а также в теоретических статьях и театральных рецензиях, публиковавшихся в популярных тогда периодических изданиях «Жизнь искусства», «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ» и др. [см., напр. 13, с. 10-17].

Первый и самый существенный постулат в подходе формалистов к анализу драматического произведения или театрального представления нашёл своё отражение в названии ранней работы Шкловского «Искусство как приём». В этом своего рода манифесте не только русской формальной школы, но и всего направления, широко представленного в разных национальных культурах, проведено чёткое для каждого вида искусства различие между *материалом* и *приёмом*, с учётом существующей между ними связи: «...В искусстве художник всегда идёт от приёма, обусловленного материалом...» [16, с. 109]. Таким образом, для формалистов приём, а, следовательно, и система приёмов представляли первостепенный интерес. Так же, как в своих теоретико-литературных работах и литературной критике, в анализе драмы и сценического искусства лидеры русского формализма стремились установить свободное отклонение от традиционного театрального языка, реализованное с помощью новых приёмов. Они рассматривали *приёмы* и *технику* как главные параметры любого, в том числе и театрального искусства и соответственно - как основные категории театроведения..

Театральная критика и теоретические исследования русских формалистов были, в основном, сфокусированы на продуктивные идеи *левого* театра 1920-х гг., на программные работы таких мастеров, как Всеволод Мейерхольд, Сергей Эйзенштейн, Юрий Анненков, таких творческих

² И.Клейнер был также членом семинара, который вёл в том же ГИИИ известный режиссёр Сергей Радлов.

коллективов, как ФЭКС³, МАСТФОР⁴ и некоторые другие. Вполне очевидно, что в то время интересы формалистов соприкасались и пересекались со смелыми и дерзкими экспериментами названных мастеров и трупп. Так, некоторые из постановок Мейерхольда анализировались на страницах футуристских журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» критиками формалистской ориентации, а В.Б. Шкловский был первым рецензентом, в высшей мере положительно оценившим новаторскую постановку комедии Льва Толстого «Первый Винокур», осуществлённую художником Юрием Анненковым в Эрмитажном театре в Петрограде в 1919 г.

Одной из наиболее важных тенденций в формалистской теории театра был поиск специфической природы язык⁵ театра. Будучи взаимосвязанным с языками других видов искусства, язык сцены в то же время существенно разнится от них. Убедительной иллюстрацией к этому утверждению может служить, например, проведённое Ю.Н.Тыняновым различие между «стиховыми драматургами» и «драматическими поэтами».[11, с. 94]. Он полагал, что только творчество первых соотносимо с задачами современного театра.

В своей работе «Знаки в театральном искусстве» П.Г.Богатырёв писал: «Нужно признать, что продукция театра отличается от продукции других видов искусства и от других знаковых систем количественной сложностью знаковой структуры. Это и понятно: театральное представление – это структура, состоящая из элементов разных видов искусства: поэзии, изобразительного искусства, музыки, хореографии и т. д. Каждый элемент привносит на сцене несколько знаков...» [5, с. 16]. В другом очерке он

³ ФЭКС - фабрика эксцентрического актёра. Творческое объединение, основанное Г.М.Козинцевым и Л.З.Траубергом в Петрограде, и работавшее в 1921-27 гг.

⁴ - МАСТФОР – Мастерская Фореггера. Отправной пункт программы Фореггера был во многом созвучен мысли Шкловского о том, что смена метода предполагает смену сюжета, идеи, героев и классификации. См. подробнее [6, с. 99-118].

⁵ Слово «язык» употреблено здесь в семиотическом смысле.

рассуждал о существенных различиях между театром и другими видами искусства, между городским (стационарным) и народным театром, между представлениями живых актёров и театром кукол [4, с. 306-329]. Хотя некоторые его суждения могли впоследствии показаться кому-то из более молодых исследователей констатацией очевидного, на самом деле они не столько по материалу, сколько по методу анализа создавали солидный фундамент для дальнейших научных поисков. Ведущие мастера так называемой *формальной школы* стремились как можно точнее определить специфику драматургической техники и системы театральных приёмов.

Другим значительным вкладом русских формалистов в методологию изучения драмы и театра было чёткое разделение спектакля как целого на отдельные компоненты, воспринимаемые как специфические индивидуальные элементы художественной формы. После символистской и постсимволистской интерпретации театрального спектакля как нерасторжимого целого, формалистский метод открывал новый подход к анализу драматического произведения и его сценического воплощения. В процитированном выше очерке о знаках в театральном искусстве, который был впервые опубликован в Чехословакии в 1930-е гг., Богатырёв обратил внимание на семиотическую природу таких компонентов театрального представления, как декорации, музыкальное оформление, мимика, пантомимика и сценическая речь.

С формалистской точки зрения, фракционный характер представления как *текста* не является в восприятии обычного зрителя или исследователя помехой для синтеза, который должен совершенно естественно следовать за анализом. Как точно заметил теоретик литературы Б. И. Ярхо, «максимальная дробность при анализе обеспечит максимальную точность синтеза» [16, с. 521].

Специфический характер такого рода анализа точнее всех определил С.Д.Балухатый, видевший первостепенную задачу теоретика драмы в понимании приёмов драматической техники и уточнении их функций [1, с. 28-29]. При этом важно заметить, что даже при обсуждении различных вопросов теории драмы как литературного произведения ведущие формалисты не упускали из виду проблему театральности драматического текста и диалектическую природу театрального действия. Если литературный текст драмы и мог восприниматься в понятиях статики, то театральное воплощение его мыслилось только в режиме динамики.

Главным объектом специального анализа русские формалисты считали **текст**, и это было ключевое слово и базовая категория в их книгах и статьях. Под «текстом» понималась письменная или печатная фиксация любого вида высказывания вообще и литературного произведения в частности. Тем не менее, касаясь проблем театра, они чётко дифференцировали драматический текст и его сценический вариант. В. Шкловский был первым из опоязовцев, кто в обсуждении конкретной театральной работы – постановки «Первого винокура» Юрием Анненковым – постулировал общеизвестное в наши дни, но тогда довольно неожиданное, хотя жизненно важное для театра правило: «...Конечно, текст произведения не есть нечто неприкосновенное...» [16, с. 103]. Однако же в кругу формалистов он не был одинок в признании того, что любое оригинальное театральное воплощение драматического текста рождается в процессе **претворения**. К примеру, С. Балухатый предлагал изначально различать два типа драматического текста – *литературный* и *театральный*, поскольку речь идёт о различных стилистических системах и разных функциях одних и тех же драматических приёмов. Такая дифференциация сохраняет свою актуальность и поныне, даже в контексте новейших дискуссий о состоянии и задачах современного театра.

Формалистская концепция сценической речи полностью соответствовала их пониманию ключевой категории «текст». По мнению Шкловского, на сцене слово обретает особый статус, поскольку даже «народный театр, особенно русский, не столько театр движения вообще, сколько театр словесной динамики» [16, с. 106]. Балухатый, пиша о специфической природе драматического текста, также подчёркивал отличия между функцией слова в драме, предназначенной для представления на сцене, и в повествовательной прозе [1, с. 18]. Он делал свои заключения, исходя из понимания театральной системы коммуникации и, в частности, из прямого взаимоотношения сцены со зрительным залом, реализуемого только посредством звучащего слова (искусство чистой мимики и пантомимики здесь в расчёт не принималось).

В мыслимой системе театральной коммуникации тщательному анализу подвергались различные компоненты спектакля. Такая методология даёт себя знать, например, в пространном очерке П.Г. Богатырёва «Народный театр чехов и словаков». Говоря о сценическом оформлении, он выделяет такие его функции, как (1) изображение места и времени развёртывания действия и (2) помощь актёру в его игре [3, с. 73]. Что касается театрального костюма, то его задача, по мнению исследователя, связана с трудностями актёрского перевоплощения. Сценическое освещение «несёт или *функцию изображения..*, или используется как одно из средств, *помогающих театральной игре*» [3, с. 84]. Специальная главка цитируемой работы посвящена функциям музыки в спектакле.

Значительное внимание уделяли формалисты проблематике актёрской игры, профессиональному мастерству и особым функциям актёра. В целом, решающая роль исполнителя была связана с тем, как выписан характер в драматургии. Формалистский подход к феномену драматического характера

был нацелен на выявление некоторых «слабостей» ряда традиционных методов и игровых систем, присущих, например, психологическому театру в России и странах Западной Европы. Один из лучших истолкователей формалистской методологии, выдающийся психолог Л.С. Выготский писал: „...объяснение психологии действующих лиц и их поступков мы должны искать не в законах психологии, а в эстетической обусловленности заданиями автора...»[7, с. 76].

В той же связи С.Балухатый находил главное расхождение между драматическим персонажем на сцене и характером из повседневной жизни или даже из повествовательной прозы в том, что драма содержит и реализует особую технику создания характера [1, с. 20]. Следуя далее в русле такого направления мысли, можно заключить, что отдельный актёр также реализует особую технику создания драматического характера.

Проницательные замечания, касающиеся актёрского искусства, встречаются также в позднем очерке П.Г. Богатырёва «О взаимодействии двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актёров)» [4, с. 306-329], в котором автор рассуждает о «несоответствии» между формой куклы и человеческим голосом кукловода, по контрасту с гармоническим совмещением жестикуляции живого актёра и его голоса в драматическом театре. Подход Богатырёва к затронутой проблеме имеет много общего с замечаниями Шкловского по поводу «театра словесной динамики» с его возможным несоответствием между жестом (или мимическим компонентом) и звуками речи [16, с. 105-106]. Как известно, эти мнения сложились под влиянием нескольких крупных театральных режиссёров того времени и, в частности, В. Мейерхольда, погружённого в поиски нового театрального (не вербального!) языка [10, с. 254-286].

Формалистская концепция актёрского мастерства логически соотносится с понятием *композиции* драмы и её перенесения на сцену. В арсенале лидеров русской формальной школы и их последователей такие категории, как *сюжет*, *фабула*, *композиция*, были важнейшими и в анализе литературного произведения, и в подходе к театральному спектаклю. Как заметила в своей работе «Система литературного сюжета» О.М. Фрейденберг, сюжет представляет собою краткий конспект спектакля [12, с. 178-204]. Это суждение предлагает ключ к формалистскому разграничению двух соотносимых явлений: драматического произведения и его реализации в театральной постановке.

Подробно рассуждая о сюжете и композиции, Балухатый пишет: «...Сюжет – лишь схематичная, раскрытая в ряде поступков драматическая тема; это – лишь остов не драмы как художественного произведения, но того, что в этой драме будет ещё движимо ...; Движение основных силовых линий сюжета назовём *фабулой* драмы... » [1, с. 11]. Балухатый не рассматривает соотношение компонентов «сюжет» и «фабула» в точности, как другие лидеры русского формализма (например, Б.В. Томашевский в своей «Теории литературы»), но достаточно близок к взглядам опоязовцев. Рассуждая о «конкретной и значительной драме», он имеет в виду не литературный текст только, а также его сценическое воплощение. Лучшим примером приложения его методологии является очерк о постановке «Чайки» во МХАТе, где спектакль анализируется на материале режиссёрской экспликации К.С. Станиславского.

В этом очерке Балухатый недвусмысленно считает режиссёра главной фигурой в театральном процессе, поскольку именно режиссёр реализует структурные связи между различными компонентами спектакля. Эта точка зрения разделялась многими из его коллег. Более того, в понятиях

формализма с самого начала искусство и функции режиссёра виделись как структурная доминанта в создании спектакля. Само понятие «доминанта» было введено в активный обиход литературоведов и искусствоведов именно формалистами. Пожалуй, наиболее лаконичное и чёткое определение его было предложено Романом Якобсоном, считавшим, что доминанта – это «фокусирующий компонент в произведении искусства», который контролирует, определяет и трансформирует все прочие компоненты и таким образом создаёт целостность структуры [12, с. 56]. В очерке П. Богатырёва «Народный театр чехов и словаков» также содержатся интересные замечания о доминанте в театральном представлении и её роли в реализации смыслового потенциала, заложенного в драматическом материале.

Исследование функций доминанты – главный момент в подходе русских формалистов к драматическому тексту и театральному представлению. Доминантная функция может быть детерминирована различными факторами – эстетическим, этическим, общественно-политическим или религиозным. В рамках различных социокультурных контекстов, стилистических систем или даже отдельных драматических жанров «иерархия театральных функций в спектакле» может быть совершенно различной [3, с. 30-49]. Задача театрального режиссёра заключается в том, чтобы прежде всего установить подходящую иерархию, найти доминантную функцию и определить роль каждого из различных компонентов будущей постановки.

Главные достижения русского формализма в исследовании театра не ограничивались лишь текущей театральной критикой. Их важность заключалась в настойчивых попытках приложить формалистскую методологию к конкретным произведениям драматургии, как классической,

так и современной, к театральному искусству в целом и, в частности, к анализу сценической постановки с её специфической выразительностью. В некоторой степени эти попытки были поддержаны многими новациями левого русского и западноевропейского театра, или же, по крайней мере, обрели типологические параллели в практике таких театральных направлений.

Общеизвестно, что введённое Бертольтом Брехтом понятие «эффект остранения» (*Verfremdungseffekt*) в театральной теории и постановочной практике было, по всей вероятности, задумано и названо под воздействием разработанной Шкловским концепции «остранения» как художественного приёма [22]. С точки зрения ряда авторов, это утверждение является всего лишь гипотезой, которая ещё обсуждается и нуждается в дополнительном обосновании, однако соотносимость самого понятия с театральной теорией и историей вполне очевидна.

Формалистская эстетика и теория искусства не только почерпнула определённые идеи и методы из сочинений современных театральных новаторов, но в то же время была вдохновлена серией новшеств в современном театре – как русском, так и западноевропейском. Хотя эта методология подверглась разносной критике со стороны официозных советских идеологов и практически находилась под запретом в СССР на протяжении многих лет, продуктивные идеи ведущих формалистов всё-таки выжили и получили дальнейшее развитие в трудах последующих поколений филологов и искусствоведов.

Что касается научной и литературно-критической деятельности в 1920-30-е гг., да и впоследствии, нужно признать, что методологические принципы русской формальной школы легли в основание целого ряда серьёзных трудов по истории драмы. В качестве примеров вспомним очерк Ю.Н.

Тынянова о неизданной трагедии Кюхельбекера, глубокие исследования Г.О. Винокура о языке комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума» и трагедии А.С.Пушкина «Борис Годунов», труды С.Д. Балухатого о чеховской драматургии и др. Хотя исследованиям с последовательно формалистских позиций уже в начале 1930-х гг. был дан в СССР красный свет, креативный импульс научных умов не мог быть урезан никакими декретами, и развитие идей, иногда с помощью эзопова языка, иногда с большой задержкой в опубликовании написанного, не прекращалось.

Так, трудно переоценить достижения П.Г. Богатырёва в области теории театрального искусства. Начав свою академическую карьеру в 1916 г., позднее он стал активным членом знаменитого **Пражского Лингвистического Кружка** и оставался верен сложившимся ранее теоретическим симпатиям вплоть до своей кончины в начале 1970-х. Несомненны его заслуги в создании определённой преемственности между формализмом 1920-х гг. и структуралистским подходом к изучению искусства. К слову, в русле структуралистского искусствоведения и филологии также был проявлен специальный интерес к театральному искусству; в этой связи можно упомянуть труды румынского математика С. Маркуса и российского лингвиста И. Ревзина.

Некоторые ключевые категории из арсенала формалистов – такие, как «драматический текст», «доминанта», «расподобление» и др. – были усвоены в их первичном значении и многократно использованы некоторыми структуралистами в 1960-70-е гг. Один из классиков литературоведения XX века Рене Уэллек очень точно определил стержневую идею русского формализма: «...их концепция формы представляет собой совокупность связей между элементами...» [21, с. 67]. Несомненно, это высказывание не далеко отстоит от структуралистских теорий 1960-70-х гг. Более того, П.

Богатырёв был практически первым теоретиком театра, предложившим семиотический подход к изучению театрального спектакля и соотношения между пьесой и её сценическим воплощением. Такой подход обнаруживал явное генетическое родство не только с пирсовской теорией знака, но и с методологией формальной школы в филологической науке. Некоторые новые идеи Богатырёва и Якобсона были развиты и приложены к более широкому кругу явлений видными чешскими структуралистами и позднее – в 1960-70-е гг. – их российскими, западноевропейскими и американскими последователями. С некоторым риском впасть в преувеличение можно заметить, что идеи эти звучат вполне современно даже в наши дни, и уж во всяком случае так воспринимались в конце прошлого столетия, когда новое поколение исследователей начинало благополучно забывать о «деконструктивизме» и прочих постструктуралистских теориях.

В заключение хотелось бы подчеркнуть важнейшее свойство формалистского подхода, которое разделялось и некоторыми близкими направлениями в гуманитарно-научном знании. Ведущие учёные русской формальной школы успешно обходились без традиционной, тогда популярной и достаточно консервативной дихотомии содержания и формы. Кроме того, литературоведы и искусствоведы этой школы питали повышенный интерес к собственно языковым элементам словесного искусства, а соответственно – и к новейшим тенденциям в теоретической лингвистике. Они считали абсолютно необходимым изучение поэтического языка, в том числе и языка драматических произведений. В частности, анализируя проблемы драмы и театра, русские формалисты были убеждены, по словам Б.И.Ярхо, что мысль должна быть чётко выражена в тексте, и только тогда можно сказать, что там присутствует мысль. Выводить же её с помощью произвольных толкований – безнадёжная затея [12, с. 64].

Литература

1. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С. Балухатый – Л.: Academia, 1927. – 186 с.
2. Балухатый С.Д. Вопросы поэтики / С.Д. Балухатый – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 320 с.
3. Богатырёв П.Г. Народный театр чехов и словаков / П.Г. Богатырёв // Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – С. 11-166.
4. Богатырёв П.Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актёров) / П.Г. Богатырёв // Учён. зап. Тартуского ун-та. Вып. 308. Труды по знаковым системам. VI. – Тарту, 1973. – С. 305-329.
5. Богатырёв П.Г. Знаки в театральном искусстве / П.Г. Богатырёв // Учён. зап. Тартуского ун-та. Вып. 365. Труды по знаковым системам. VII. – Тарту, 1975. – С. 7-37.
6. Булгакова, Ольга. Монтаж в театральной лаборатории 20-х годов / Ольга Булгакова // Монтаж: литература, искусство, театр, кино. – М.: Наука, 1988. – С. 99-118.
7. Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. 2-е / Л.С. Выготский // - М.: Искусство, 1968. – 576 с.
8. Гинзбург, Лидия. Вспоминая институт искусств / Лидия Гинзбург // Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 278-289.
9. Клейнер, Исидор. У истоков драматургии / Исидор Клейнер. – Л.: Academia, 1924. – 126 с.

10. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд / К.Рудницкий. – М.: Наука, 1969. – 525 с.
11. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н.Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
12. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета / О.М. Фрейденберг // Монтаж: литература, искусство, театр, кино. – М.: Наука, 1988. – С. 178-204.
13. Чернов И. (сост.). Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1 / И.Чернов. - Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1976. – 227 с.
14. Чужак, Николай. Театр: политика и новый театр / Николай Чужак // *Новый ЛЕФ*, 1927, № 4. - С. 10-17.
15. Шкловский, Виктор. Тетива, или о несходстве сходного / Виктор Шкловский. - М.: Сов. писатель, 1970. - 380 с.
16. Шкловский, Виктор. Гамбургский счёт / Виктор Шкловский.- М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
17. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) / Б.И.Ярхо // Учён. зап. Тартуского ун-та. Вып. 236. Труды по знаковым системам. IV. – Тарту, 1969. – С. 515-526.
18. Erlich, Victor. Russian Formalism: History – Doctrine. 3d ed. / Victor Erlich.- New Haven; London: Yale Univ. Press, 1981.- 312 p.
19. Hansen-Löwe, Aage A. Der Russische Formalismus / Aage A. Hansen-Löwe. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978. – 636 S.
20. Jackson R.I. & Rudy St. (eds). Russian Formalism; A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich / R.I. Jackson & St. Rudy. – New Haven: Yale Univ. Press, 1985. – 304 p.

21. Steiner, Peter. Russian Formalism / Peter Steiner. – Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985. – 276 p.

22. Willet, John. The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects / John Willet. – Lnd.: Methuen, 1960.- 272 p.