



ДРАМАТУРГИЯ ФРАНКА ВОЛЬМАНА И РУССКИЙ ТЕАТР

© 2019 г. А. Зеленкова

*Доцент, научный сотрудник Института славяноведения
Академии наук Чешской Республики (Прага)
E-mail: zelenkova.anna@centrum.cz*

Франк Вольман (1888–1969) относится к наиболее значительным чешским компаративистам XX в. в европейском контексте. Забытой оказалась драматургия Вольмана, многие пьесы которого остались в рукописи. Вольман свои трагедии обычно задумывал как литературные драмы, основанные на русской реалистической традиции и славянской балладе. Драматические тексты Вольмана характеризует жанровая гибридикация противоречивых импульсов как симбиоз славянской драматургии и западноевропейского развития, акцент делается на этических вопросах. В его склонности к русской традиции сыграли важную роль визит в СССР в 1937 г. и знакомство с постановкой пьес во МХАТе. Обнаруженная пьеса «Фридлянд» о чешском полковнике Альбрехте из Валленштейна представляет собой попытку возобновить исторические хроники, которая соединяет научный дискурс с искусством.

Frank Wollman (1888–1969) ranks among major figures respected in the twentieth-century Czech comparative studies within the European context. Admittedly, amidst his multifarious intellectual achievements, one endeavour has been consigned to oblivion, that is to say, his dramatic creations, which in the inter-war period remained largely in manuscript. Wollman's tragedies were conceived as verse dramas based on Russian realistic tradition and Slavonic ballads (Pushkin). Typical of his dramatic texts is the genre hybridisation of diverse impulses, namely a synthesis of Slavonic and West European dramaturgies, with special emphasis on ethical issues. Wollman's leaning towards Russian tradition was strongly prompted in 1937 by his visit to the USSR where he familiarised with the dramaturgy of the Moscow Art Theatre. The scenic enactments of Wollman's dramas may have failed to find their way to Czech theatres, nevertheless «Fridland», his newly found play about the Bohemian general Albrecht von Waldstein, deserves attention as an original effort to synthesise a historical account and literary drama, an attempt to fuse scholarly discourse and art.

Ключевые слова: Франк Вольман, чешская славистика, русская драматургия, структуралистская концепция драматического текста, литературная драма.

Keywords: Frank Wollman, Czech Slavic studies, Russian dramaturgy, the structuralist concept of a dramatic text, verse drama.

DOI: 10.31857/S0869544X0003670-0

Франк Вольман (1888–1969) относится к наиболее значительным чешским славистам и компаративистам XX в. в европейском контексте. Будучи членом Пражского лингвистического кружка, вместе с Р. Якобсоном был сторонником

структурной эстетики и феноменологии Романа Ингардена. Понимание Вольманом эйдологии представляло собой морфологическое изучение видов и жанров в связи с генетическими контактами и типологическими аналогиями. Исследователь в своих историко-литературных работах анализировал, в частности, славянскую словесность с точки зрения сравнительно-исторического изучения славянских литератур в рамках европейского контекста, сравнивая формы и структуры литературных произведений. В своей самой значительной работе «Словесность славян» (1928) он сделал попытку сравнительного изучения истории славянских литератур как интегрального единства устного и художественного творчества от ее истоков вплоть до 1918 г. В монографии «Сравнительная методология славянской словесности» (1936) он вел полемику с немецкой национально ориентированной славистикой (К. Биттнер, Й. Пфизнер и др.) и защищал автономное существование славянских литератур как ценностной составной части мировой культуры, в которую входят не изолированные национальные литературы, а отдельные формы в своих структурных отношениях. Будучи начинающим славистом, он уже тогда создал полную карту южнославянского драматургического творчества и первым представил его историю: «Сербохорватская драма» (1924), «Словенская драма» (1925), «Болгарская драма» (1928) и «Драматургия славянского юга» (1930).

После Второй мировой войны весьма плодотворной была деятельность Вольмана в редакциях журналов «Slavia» и «Slovesná věda» и его работа в Международном комитете славистов. На рубеже 50–60-х годов XX в. Вольман в выступлениях на международных съездах славистов уделял внимание прежде всего вопросам методологии историко-литературного изучения, связанным со сравнительным изучением славянских литератур. Монографии «Славянская общность в языковом и литературном возрождении у славян» (1958) и «Славизмы и антиславизмы в Весну народов» (1968) доказывали не только зарождение и развитие идеи славянской взаимности, но и проявления отличий в разных их модификациях в эпоху национального возрождения славян.

Забытой, однако, осталась драматургия Вольмана, которая относится в основном к межвоенному периоду: «Богокороль», «Лодка на море», «Великая Моравия» и другие, причем многие пьесы остались в рукописи и были обнаружены лишь недавно («Фридлянд») [1. S. 19–21, 48–49]. В начале 20-х годов XX в. отдельные пьесы были поставлены на сцене Словацкого национального театра в Братиславе и в театрах Праги, Брно, Пльзенья. Лишь в некоторых словарных статьях указаны названия его пьес и лишь коротко подчеркивается его участие в основании Академии музыки им. Яначека в сентябре 1947 г., где он в 1948–1949/1950 гг. был первым деканом театрального факультета [2–6.]. В творчестве Вольмана как представителя авангардного поколения проявлялись типичные противоречия между наукой и собственной творческой деятельностью, своим нравом, он был «тип скорее аристократический, явно индивидуалистический» [7. S. 164]. Первым драматическим произведением была философско-лирическая трагедия «Богокороль» (1921) [8], которая в пяти действиях рисовала историческую личность Александра Великого и отражала неоднозначные отношения между западным индивидуализмом и восточным коллективизмом. Уже в этом первом драматургическом произведении появилась типичная для Вольмана тематика, исследующая «отношение личности к целому и к порядку, трагичность богокоролья и исключительность»¹. Здесь автор полемизировал с ницшеанством и под «богокоролевством» понимал представление о новой религии-

¹ Франк Вольман в письме Эмилу Пацовскому от 08.03.1920 г. [9].

озности и новой социальной вере, путь к которой напрасно искал Александр Великий, погибший потому, что не смог избавиться от своих сильных эмоций и субъективного «эго». Через некоторое время он определил общую идею как преодоление собственного индивидуализма и романтического титанизма: «В “Богокороле” я [...] воле к власти, воплощенной в лице Александра, противопоставил индийского паломника. Воля Александра к власти ослабевает при познании Нирваны. Это смысл моего Александра и это также отражение моего мировоззрения той поры»².

«Богокороль» был издан только как книга и на сцены театров не попал, однако вторая по очереди драма «Рагислав» [11] получила государственную премию по драматургии и уже в марте 1922 г. была поставлена на сцене Словацкого национального театра в Братиславе. Пьеса была посвящена Ярославу Влчеку как выражение уважения к его историко-литературному творчеству, символизирующему корни и перспективы чешско-словацкого сотрудничества в области культуры. Было важно то, что автор в этой пьесе актуализировал традицию Великой Моравии как исходной точки идеи чехословацкой государственности и культуры, т.е. он объявил себя сторонником идей общего государственного образования двух народов. В середине 1920-х годов Вольман расширил «Рагислава», создав великоморавскую трилогию с названием «Великая Моравия», первой частью которой является «Моймир» и заключительной — «Святоплек» [12]. Тем самым этот обширный драматургический текст, вопреки автономии трех своих частей, более широко символизировал исторический смысл и миф нового чехословацкого государства. В образах великоморавских правителей автор указывал на то, что новые ценности формируются через сверхличесные жертвы и человеческие трагедии. Каждый персонаж как носитель определенной идеи, определенной миссии, кажется, наиболее близок автору. Рагислав показан здесь как идеальный государственный деятель, стремящийся к примирению Запада и Востока и к ненасильственному включению языческих традиций в христианские. По мнению чешского слависта Иво Поспишила, великоморавская трилогия Вольмана — это «скорее мистический образ или экспрессионистская драма, переполненная романтическими контрастами, восклицаниями [...] трагическими любовными страстями и смертью», где «распределение персонажей не может не напомнить нам “Братьев Карамазовых” Достоевского» [13. S. 377].

Интересно, что происхождение «Богокороля» и «Рагислава» было связано с намерением Вольмана написать монографическую статью о русской драматургии, которая, несмотря на существующие наброски вводных тезисов, написана не была, так как автору не хватало сведений о современных советских авторах. Несмотря на это, данная идея стала «порогом, через который я приступлю к изучению русской революции и к ее изображению в драматических произведениях»³. Вольман имел в виду концепцию трилогии, описывающую отдельные этапы революции как ценностный конфликт индивидуалистического и коллективного восприятия. В общем, он хотел после «Богокороля» и «Рагислава» создать большую массовую драму о русском мужике, которая «должна стать третьей степенью идеи Богокороля на сцене» [14].

После включения «Рагислава» в великоморавскую трилогию и в связи с нереализацией статьи о русской драматургии молодой автор к этим своим планам больше не вернулся. Они остались на уровне творческого воображения. В последующей пьесе — экспрессионистской сатире в трех актах «Лодка на море» [15]

² Франк Вольман в письме Альберту Пражаку (не датировано, написано, вероятно, в начале 1950 г.) [10].

³ Франк Вольман в письме Иржи Поливке от 05. 11. 1920 г. [14].

Вольман в отношении жанра колебался между социальной утопией и аллегорией, которая вытекает из основной ситуации пьесы — посреди океана на спасательной лодке плывут четыре человека, которые спаслись при крушении океанского теплохода, направлявшегося в Америку. Действие, которое происходит в период до воображаемой следующей мировой войны, сигнализирует возможный конец человеческой цивилизации.

Пьесы Вольмана имели характер экзистенциальных и исторических фресок, созданных как литературные драмы, которые были, между прочим, основаны на русской реалистической традиции и славянской балладе (Пушкин). Ею он занимался в своей статье «Путь Пушкина к балладной драме» [16], в которой со структуралистской точки зрения соотносил композицию исторической трагедии «Борис Годунов» с шекспировской теорией «коллективного театра». Вольман предпочитал классическую драму рубежа XIX и XX вв. с натуралистическо-социальными и лирико-психологическими элементами (Толстой, Чехов, Горький и др.), которая предвосхищает модернизм и поэтику экспрессионизма. Драматургические тексты Вольмана, воплощающие всегда конкретную идею, отличающуюся сверхличной символической силой, характеризует жанровая гибридизация противоречивых импульсов как симбиоз славянской драматургии и западноевропейского развития, однако акцент делается на этических вопросах. Часто наблюдается и полярность западной и восточной цивилизаций. С этой полярностью гиперболизированные персонажи не способны справиться, так как жаждут великого революционного подвига, но не способны отказаться от собственных моральных убеждений.

Всклонности Вольмана к русской традиции сыграли важную роль визиты в СССР в 1937 г. и знакомство со спектаклями МХАТа, которые высоко оценил еще в 1929 г. его учитель на философском факультете Карлова университета в Праге, романист и компаративист Вацлав Тилле в сборнике публицистических очерков «Москва в ноябре». Вольман во многих текстах [17–20], в частности в статье «Наблюдения о V театральном фестивале» [21], дал оценку двадцатилетнему юбилею советского театра в области драмы и отчасти и оперы. В сценической практике московского фестиваля он отметил пьесы с музыкальными и подвижными элементами, исходящими из эпической традиции русского народного искусства и синкретически актуализирующими разнообразные ритмические формы — мимику, пантомиму, пение и танец; адаптации классических произведений (Кальдерон, Шекспир, А. Толстой и др.) и классические реалистические пьесы русской драмы XIX в. (Гоголь, Островский), в том числе и революционные тексты и тексты о созидательном труде (Погодин, Гусев и др.), которые потребовали поисков соответствующего вида нового сценического стиля, в котором «нет места фотографической реальности» [21. S. 240], а необходимо выдвигать идеи, несущие чувства нравственности, которые участвуют в современном развитии и «характере нового общественного строя» [21. S. 241]. Именно данный этос, который должен избегать импрессионистской, кубофутуристической и конструктивистской эксцентричности (Вольман на сцене допускал только символические намеки), формирует «знаковость» формы постановки, основанной на динамической связи единого театрального пространства, наполненного актерами и зрителями. По мнению автора, современная советская драматургия, вершиной которой он считал режиссерскую практику В.И. Немировича-Данченко и методы воспитания молодых актеров в духе К.С. Станиславского, естественно возвращается от авангардистских экспериментов к тому, «что всегда было собственной задачей театра: к сценическому слову, к мимике актера и к психологической иллюзии» [21. S. 242]. В ответе на анкетный вопрос «Что значит для меня СССР» Вольман подвел итоги, сказав, что современный советский театр, отождествленный с современным реализмом, благодаря своему нравственно-социальному этосу является

оживлением античного типа трагедии, «возвращением того времени, когда театр [...] был одним из самых важных культурных явлений...» [22. S. 51].

Вольман во время своего визита в Советский Союз в 1937 г. посетил в Ленинграде постановку чешской классической оперы «Проданная невеста» Бедржиха Сметаны в Малом оперном театре (режиссер П. Румянцев, дирижер Ф. Штидри). Ленинградской публике чешская музыка была близка благодаря ее доходчивости и, в частности, благодаря ее мелодике и ритмике. Отклику зрителей, по мнению автора, способствовала и свободная обработка либретто Алексеем Толстым. Она, с одной стороны, тематически подчеркнула главную идею пьесы, основанную на народных типах, оптимизме и жизнерадостности, с другой стороны, приблизила постановку оперы к русской традиции путем пополнения хоровых номеров и вставкой «акробатических и эквилибристических цирковых элементов» [20]. В общем советская драматическая и оперная постановочная практика превосходит традиционный реализм нравственно-этическим пафосом, который увлекает зрителей. Театральное чудо «никогда не выражалось только в мистике и в символе, но и в этическом соединении сцены и зрительного зала» [17].

После возвращения Вольмана из Советского Союза Отдел литературы Клуба художников в Братиславе обратился к нему с просьбой прочесть лекцию. Вольман назвал ее «Перелом в советском театре». Из тогдашних откликов ясно, что лекция, на которой присутствовало много слушателей (в дискуссии выступили, например, известный словацкий драматург Йозеф Грегор-Тайовский и историки литературы Милан Пишут, Андрей Костольный и др.), вызвала большой интерес [23–26]. Вольман дал в ней характеристику эволюционным изменениям советского театра, начиная с В.Э. Мейерхольда и А.Я. Таирова и заканчивая учеником К.С. Станиславского Е.Б. Вахтанговым и молодым режиссером Н.П. Охлопковым. Довоенный Мейерхольд, по мнению докладчика, отличался стилизацией и символизацией сцены, подчеркиванием эффектной визуализации театрального выступления, в то время как Таиров видел сценическое пространство как определенный знак. Из этого вытекает антилитературный и антиживописный характер его драматического стиля. Чудо чистой театральной манеры отличается, прежде всего, экономией театральных знаков. Таиров будто бы указывал на факт, что предметом театрального изображения является не реальность, а только иллюзия. Однако этот иллюзорный театр не существует вне действительности, и поэтому социальная предпосылка должна определять реализацию актерской манеры. В советскую эпоху Вахтангов, а потом также Охлопков в своем режиссерском подходе требовали, чтобы театр не только своими текстами, но и как учреждение решал реальные проблемы коллектива. С другой стороны, они подчеркивали лиричность, поэтическое выражение и эмоции, в которых эстетические компоненты должны иметь приоритет перед физиологическими и техническими. Перелом в советском театральном искусстве носил, однако, скорее социальный, чем художественный характер, «как всякая другая художественная манера он представляет собой деформацию с ясным замыслом» [23], должен атаковать воображение зрителя во всех компонентах коммуникации, должен, по мнению Вольмана, отличаться определенным «театральным инстинктом» как имманентной закономерностью театральной «атаки» на действительность.

Драматургические тексты Вольмана начала двадцатых годов XX в. из-за их сценических требований ставили довольно редко, но, к примеру, вновь обнаруженная пьеса «Фридлянд» о чешском полковнике Альбрехте из Валленштейна заслуживает внимания, поскольку она представляет собой попытку возобновить исторические хроники и соединяет научный дискурс с искусством (ср. [27]). Эту пьесу, которая сохранилась в единственном экземпляре (находится в необрабо-

танном и незаархивированном до сих пор наследии Ф. Вольмана, которое хранится у А. Зеленковой), Вольман писал в качестве своего «магнум опус» в годы протектората — в 1941–1944 гг., сопроводив ее научными статьями по теме о Валленштейне в чешской и мировой литературе. Это была полемика с немецкой историографией, толковавшей Валленштейна как борца за Великую Германию. Традиция художественного изображения этого полного противоречий лица исходила из известной драмы Фридриха Шиллера «Валленштейн». Вольман, однако, хотел реабилитировать чешского полководца как человека действия и политика, стоящего рядом с такими великими реформаторами, какими являются Я. Гус или Я. А. Коменский. Понимание драмы как специфической структуры в виде эстетического объекта значило, что более серьезный акцент делается на тексте, представляющем собой интенционально и на специфическом языке выраженную действительность (ср. [28]). Пьесу по политическим причинам нельзя было ставить даже при изменившейся общественно-политической обстановке после февраля 1948 г. Валленштейна, с точки зрения марксистской истории, понимали как аристократа, оторванного от народных масс, и поэтому положительное изображение этой личности противоречило эстетической норме социалистического реализма.

В данной ситуации Вольман свои аргументы в пользу публикации драмы «Фридлянд» черпал, кроме прочего, из опыта советской драматургии. Он исходил из стремления объяснить балладную хронику с историческим фоном на основании дискуссий о социалистическом реализме в Советском Союзе тридцатых годов. Вольман в 1938 г. в журнале «Československé divadlo» опубликовал статью «Новый русский театр» [29], где дал оценку советской театральной практике, в частности, режиссерской поэтике основоположников и других представителей МХАТа, как, например, К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко, Н.И. Евреинова, В.Э. Мейерхольда, А.Я. Таирова, Е.Б. Вахтангова и др. Социалистический реализм он понимал как многослойное и ценностно-дифференцированное «сообщение в образах». Восприятие социалистического реализма как эстетического выражения со «значительной сложностью знаков» привело Вольмана к мнению, что в пределах этого направления могут применяться разные подходы (ср. [29]). Социалистический реализм — это не синтез романтизма и реализма в смысле «натурального» образа действительности, а специфическая структура, включающая в себя в соответствии с ингарденовской феноменологией слой предметный (объектный), слой формы, но и область схематизированных аспектов.

Социалистический реализм — это не механическое продолжение предыдущих -измов, хотя он исходит из конкретного исторического опыта. Свой окончательный вид он приобретет только в новую эпоху, которая может продолжаться несколько столетий. Определяя его суть, необходимо будет «постигнуть самые основные настроения, дух времени [...] эволюционную ценность общечеловеческую, в подлинном смысле слова социальную» [30]. Писатель, объявляющий себя сторонником социалистического реализма, должен считаться с комплексностью «плана выражения» и «плана художественных приемов».

Вольман, на которого с самого начала его карьеры ученого влиял структурализм, в качестве важного принципа социалистического реализма наметил соблюдение нравственной и социальной сущности действительности и стремление к «воплощению ее в произведении, в частности, в его смысловой составляющей, которая определит выбор из слоя предметного» [30. S. 75]. Русский вклад, по мнению Вольмана, заключался в том, что в изображении действительности он подчеркивал ее социальную и нравственно-этическую сущность. Во многих полемиках об отличительных чертах социалистического реализма на

рубеже сороковых – пятидесятих годов XX в., в которые Вольман вступил со своей статьей «Социалистический реализм как культурная эпоха и художественный стиль» [30], и одновременно в реакции на упрек в непонимании тезисов Сталина о языкознании Вольман пришел к заключению, что единство противоположностей содержания и формы даже в драматической форме имеет иерархическую, политематическую структуру, которая по своей интенции приобретает разное эстетическое качество.

Вольману, стремившемуся (однако без успеха) на рубеже сороковых и пятидесятих годов издать пьесу, теоретическая аргументация не помогла. Несмотря на это, он продолжал ссылаться на опыт современной советской драматургии – в наследии автора сохранились набранные корректуры неопубликованной статьи «Брожение в советской драматургии и Охлопков» (текст не опубликован, не является частью официального архива наследия Ф. Вольмана и хранится у А. Зеленковой). Вольман в статье критически определил свое отношение к формальным достижениям Таирова и Мейерхольда в тридцатые годы. Он, обсуждая пример советского режиссера Николая Охлопкова, который в марте 1948 г. со своим московским Театром драмы гастролировал в пражском театре 5 мая, встал на сторону Станиславского и его поэтики, которая режиссерской свободе и сценическим экспериментам предпочитала текст и реалистический замысел в драматическом строе. Современный театр должен показывать человека и исторического героя в конфликтах, поэтому драматическое искусство требует не только «записи» действительности, но, в частности, совпадения формы между идеей автора и ее обработкой. В случае несоблюдения этих принципов угрожает опасность стирания индивидуальности и разнообразия стилей социалистического реализма, который невозможно сузить до классовой точки зрения и ангажированного творчества. Поэтому авторы пьес могут находить нравственные конфликты и в сложных исторических темах. Всегда важна художественная обработка.

Стремление показать Валленштейна как положительную историческую личность в рамках художественной рефлексии в пятидесятые годы XX в. не могло быть успешным. Директивное установление обязательного метода социалистического реализма значило специальный, целевой взгляд на прошлое народа и культурное наследие. Концепция искусства как орудия классовой борьбы вытекала также из кампании против космополитизма в гуманитарных науках. Осенью 1951 г. Франка Вольмана как члена редакции журнала «Slavia» и бывшего члена Пражского лингвистического кружка обвинили в распространении компаративистики как западной «буржуазной» науки и в пропаганде исторической поэтики А.Н. Веселовского. Художественные размышления о Валленштейне как определенном символе, открывающем дискуссию о смысле чешской истории, были несовместимы с эстетикой и идеологией социалистического реализма после февраля 1948 г. Борьба Вольмана за драму «Фридлянд», в которой автор стремился использовать свои знания советской классической драматургии, остается историческим напоминанием о праве на свободу художественного выражения, а также конкретным доказательством столкновения моральных принципов довоенного интеллектуала с неблагоприятной обстановкой пятидесятих годов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. *Zelenková A.* Bibliografia Franka Wollmana // *Slavista Frank Wollman v kontexte literatúry a folklóru I* / Eds. H. Hlůšková, A. Zelenková. Bratislava; Brno, 2006.
2. *Osolsobě I.* Danost tvorově intencionální aneb wollmanovské opáčko // *Program Státního divadla v Brně*. Brno, 1968. R. 39.

3. Grund A. Osobnost Franka Wollmana // Pocta Fr. Trávníčkovi a F. Wollmanovi / Eds. A. Grund, A. Kellner, J. Kurz. Brno, 1948.
4. Kudělská M., Burian J. Dramatik Frank Wollman // List Sdružení moravských spisovatelů 2. 1947–1948. Brno, 1948.
5. Závodský Ar. Frank Wollman a divadlo // Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. Brno, 1969. R. 18. Č. 16.
6. Závodský Ar. Cesty k teatrologii a cesty teatrologie v Brně // Prologomena scénografické encyklopedie. Praha, 1973.
7. Jeřábek D. Brno – kulturní město předválečné a válečné. O divadle, literatuře, výtvarném umění a významných osobnostech univerzity v letech 1928–1948. Brno, 2006.
8. Wollman Fr. Bohokrál. Praha, 1921.
9. Литературный архив Памятника национальной письменности (ЛА ПНП) в Праге. Фонд Эмил Пацовский.
10. ЛА ПНП в Праге. Фонд Альберт Пражак.
11. Wollman Fr. Rastislav. Košice, 1922.
12. Wollman Fr. Velká Morava. Bratislava, 1924.
13. Pospíšil I. Ke konceptu eidologie/poetiky srovnávacích slovanských literatur v souvislostech díla Franka Wollmana // Stil. Beograd, 2012, Knj. 11.
14. ЛА ПНП в Праге. Фонд Иржи Поливка.
15. Wollman Fr. Člun na moři. Praha, 1923.
16. Wollman Fr. Puškinova cesta k baladické dramatice // Slovo a slovesnost. 1937. R. 3. Č. 1.
17. Wollman Fr. Sovětský divadelní festival // Lidové noviny/ 1937 R. 45. № 481.
18. Wollman Fr. Sovětský divadelní festival // Lidové noviny. 1937. R. 45. № 493.
19. Wollman Fr. Z festivalového zápisníku // Lidové noviny. 1937. R. 45. № 513.
20. Wollman Fr. Prodaná v Leningradě // Lidové noviny. 1937. R. 45. № 500.
21. Wollman Fr. Poučení z V. divadelního festivalu. Praha – Moskva // Revue pro kulturní a hospodářskou spolupráci ČSR a SSSR. Praha, 1937–1938. R. 2. Č. 7.
22. Wollman Fr. Co mně znamená SSSR // In: Československo Sovětskému svazu k 20. výročí. Sborník projevů. Praha, 1937.
23. M.M. Bratislavská debata o sovietskom divadle // Slovenské zvesti. 1937. R. 2. № 203.
24. Přednáška prof. Fr. Wollmana o sovietskom divadle // Slovenský denník. 1937. R. 20. № 238 (не подписано).
25. K. [= Kostolný, Andrej]. Súčasná ruské divadlo // Slovenská politika. 1937. R. 18. №. 239.
26. Literárne piatky v Umeleckej besede // Národné noviny. 1937. R. 68. № 121 (не подписано).
27. Zelenková A. Historická dramatika Franka Wollmana (nevadaná dráma Fridland) // Aktuální problémy současné slavistiky (jazyk – literatura – kultura – politika) / Eds. I. Pospíšil, M. Zelenka, A. Zelenková. Brno, 2015.
28. Zelenková A. Pokus oblikovnega eksperimenta v dramski ustvarjalnosti Franka Wollmana: prispevek k strukturalni teoriji drame // Primerjalna književnost. Ljubljana, 2017. L. 40. № 3.
29. Wollman Fr. Nové ruské divadlo // Československé divadlo. 1938. R. 21. № 2; № 4; № 5; № 6; № 7; № 9. (специальный выпуск: Praha, 1938).
30. Wollman Fr. Socialistický realismus jako kulturní epocha a styl umělecký // Slovesná věda. 1948–1949 R. 2. Č. 2.