

Зелінська Л. В.,

Національний університет “Острозька академія”, м. Острозь

МІЩАНСТВО ЯК ТЕМА ПОВІДОМЛЕННЯ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ (ТРАГІФАРС ГАБРІЕЛІ ЗАПОЛЬСЬКОЇ “МОРАЛЬНІСТЬ ПАНІ ДУЛЬСЬКОЇ” НА СЦЕНІ РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ)

У статті зіставляються драматичний твір польської літератури та його театральна інсценізація в Україні як художньої комунікації у культурно-суспільному контексті. Основним повідомленням комунікативного акту між автором/режисером і читачем/глядачем є феномен міщанства, значення якого міняється відносно політичної епохи. Простежується інерція тоталітарних стереотипів, що обмежує реалізацію семантичних змін.

***Ключові слова:** міщанство, етнічні стереотипи, класова ідеологія, соціальна ненависть, моральні цінності, спілкування, стабільність, рутинна, дигресія, театральний месідж.*

In this article a dramatic work of Polish literature and its theatrical performance in Ukraine as an artistic communication in a cultural and social contexts are compared. The main point of communicative act between the author/producer and reader/audience is the phenomenon of bourgeois, the meaning of which changes within the political epochs. The inertia of totalitarian stereotypes can be viewed, which does not give an opportunity to realize artistically these semantic changes.

***Key words:** bourgeois, ethnical stereotypes, ideology, socialism, moral values, communication, stability, routine, digression, theatrical message.*

Інтерпретація міщанства в посттоталітарному суспільстві України є актуальною у багатьох аспектах, але соціальний з них найбільш вагомий. Реструктуризація українського суспільства у напрямі закріплення середнього класу потребує відповідної ідеології і, природно, театр реагує на це змістом репертуару. Об'єктом статті став драматичний твір польської письменниці кінця ХІХ – початку ХХ ст. і його українська театральна постановка на початку ХХІ ст. Предмет дослідження – зіставлення концепцій міщанства авторки трагіфарсу і режисера вистави. Дослідження проводиться з метою з'ясувати причини комунікативного непорозуміння у сприйманні повідомлення – феномен міщанства. Для цього слід виконати наступні завдання: 1) коротко викласти соціально-культурну історію міщанства, 2) проаналізувати літературний твір і відмітити його трансформацію у театральній виставі, з'ясувавши режисерську концепцію. Культурно-історичний метод дослідження є найбільш відповідним вибраному матеріалу. Оскільки трагіфарс Г. Запольської, як і вся її творчість, у контексті сучасної української

культури залишаються маловідомими, то новизна даної статті полягає в поверненні призабутого імені, у відновленні спільного поля середньоєвропейської культури та виявленні тенденцій взаємодії.

До феномену міщанства мистецтво ставилося, за малими винятками, завжди критично і переважно в жанрі комедії. Міщанин – бажаний об'єкт для сатиричного сюжету: не дуже заможний, але й не бідний; не дуже освічений, але й не анальфabet; творець і споживач маскультури, але має власне розуміння краси; політично пасивний, але як середній клас є опорою держави; і що найважливіше – ментор у сфері моралі, але, зрозуміло, дотримувати нормативи важче, ніж їх проповідувати. Отже, об'єкт сам по собі провокує комічні ситуації і викликає сміх в тих, котрі переконані у своїй “непричетності” до міщан.

З історії походження даної соціальної групи довідуємося, що з XIV ст. ремісників, котрі входили у спеціальні списки міської ратуші, почали називати міщанами. Були вільними в межах міста, але під забороною виїзду (розподіл професійних ресурсів). У середовищі дрібних власників розгортається конкуренція, що дає поштовх для саморозвитку і плекання індивідуалізму. Тому психологічно міщани мали в собі вітальність [Див. 3], прагнули вищої мети і досягали її. Інше питання, що звучить не менш контрверсійно, чи перехід міщанина, наприклад, до аристократії (за Мольєром) чи в стан інтелігенції (за Г. Ібсенем) є справді досягненням. Міщанство, отже, формувало основу сучасної європейської цивілізації і як база соціуму було вимушене втримувати “золоту середину”, тобто забезпечувати стабільність незмінним ритмом життя.

Можна міщанина назвати конформістом, але для нього “всяка влада від Бога” [Рим. 13:1-5] була святою і спільною, до якої належав, також вважав непорушною. Тому існував специфічний міщанський страх – “що-люди-скажуть”, страх, який стримував від явних порушень чи тим більше розривів зв'язків у своїй групі, страх втрати стабільності. Будь-які зміни у суспільстві сприймав як кінцесвітню катастрофу. Під час суспільних криз міщани зазнавали трагедії “маленьких” людей. І це не були трагедії (про які, до речі, письменники любили писати) непорозуміння чи збігу обставин. Трагічною була фатальність буття міщанина: стабільність проти плінності життя.

Звичайно, вимушену несхитність підтримували вимушеними цінностями (як матеріального, так і морального порядку), втіленими у вигляді фарфорових дрібничок, культу чистоти в домі, який по суті стає оазисом із живими пташками, штучними пальмами, мереживними серветками, дубовими меблями і обіднім сервізом. “Міщанство” як назва безсмаку виникає в результаті нагромадження речей без їх упорядкування. Стиль вимагає укладання речей в їх гармонійні кольору, форм, значення. Щоб упорядковувати нагромадження речей, треба змінювати ідеї, стилі, кут зору, – що принципово було неможливим для традиційного міщан-

ства. Нагромадження – це, так би мовити, архівний спосіб писати сімейну хроніку; з іншого боку, міщани прикрашали життя дешевими речами, демократизуючи аристократичну розкіш і створюючи по мірі можливостей місце для психічної рівноваги.

Оскільки життєвий мінімум забезпечений (параграф перший неписаного кодексу міщанина), то турбота про достойне виховання молодого покоління була найважливішою. Домашня педагогіка міщан – швидше церковна, ніж світська. Дотримання церковних правил і обрядових ритуалів відбувалося не без пресингу і табу. Існувало поняття окремої правди життя для дорослих і окремої правди для дітей. Звідси проблема вимушених моральних цінностей, наслідок яких – ефект подвійного дна, підсиленого страхом “що-люди-скажуть”. Співжиття двох-трьох поколінь міщанської родини мало свій “реверс медалі” і благополуччя на показ. Двозначність буржуазного стилю життя викривали французькі модерністи, починаючи з середини XIX ст., художньо втілюючи свою критику у вигляді метафізичного бунту.

Поступова капіталізація міщанства тим більше викликала до нього соціальну ненависть, що проявлялася не тільки у різноманітних художніх жанрах і напрямках (зокрема, “новій драми”), а й оформилася у політичні партії, які не менш свято вірили у своє покликання розхитувати і перевернути світ, встановивши справедливість. Літературу використали як один із засобів соціалістичної ідеології др. пол. XIX ст. Театр по всій Європі вражав скандальною відвертістю у показі міщанського “реверсу медалі”. Його критика була тим гострішою, чим сильніше об’єкти відображення підпадали під вищевказану фатальність буття, адже у затишку міщанського оазису індивід схильний до застою, може зупинити свій внутрішній розвиток або, відкинувши своє консервативне середовище, стати заручником економічного маховика-гіганта.

Критицизм у мистецтві, однак, домінував над аналізом. Письменники марксистського толку накладають на міщанина-буржуа образ ворога вільнодумства і експлуататора. Проте, як свідчить історія після соціалістичних революцій, марксистська ідеологія встановлює тоталітарні режими, у яких відсутні громадянські свободи. У цьому випадку адвокатувати міщанству означає не тільки провести його соціальну реабілітацію, а й очистити з-під марксистських стереотипів в епоху консумпції.

Історія суспільств після буржуазних революцій (розуміємо їх як феномен самоподолання і вихід із застою) показує розростання “третього”, “середнього” класу (нейтральні назви для міщанства минулих епох) до вісімдесяти відсотків усього суспільства. Спрацьовувала та сама закономірність: чим численніше міщанство, якби його не називали, тим стабільніша держава, тим кращі умови для саморозвитку індивідів. Сьогодні пострадянський простір потребує міщанства як середнього класу для стабілізації нових національних держав.

Актуальність теми “Міщанство в драматургії і театрі” в контексті української культури полягає у необхідності заповнювати лакуну в психології спролетаризованого суспільства, у котрого було забрано право на “міщанський затишок” і стабільність. Будуючи цей затишок сьогодні, повинні розуміти його приховані закономірності-пастки, а саме – психологічна деградація внаслідок застою. Тому постановка трагіфарсу “Моральність пані Дульської” (1906) польської письменниці, що народилася на Волині – Г. Запольської, у Рівненському музично-драматичному театрі зацікавлювала передусім з таких позицій. Прем’єра відбулася у жовтні 2007 року, після столітнього ювілею твору, і за три роки життя на сцені спектакль здобув свою історію. Перш ніж проаналізувати режисерську концепцію О. Олексюка, з’ясуємо позицію авторки твору щодо феномену міщанства.

З усією очевидністю драматург критикує виродження міщанства. Але при докладнішому вивченні твір прочитується амбівалентно. Головна героїня пані Дульська – типова міщанка, її провідні риси характеру: 1) ощадність аж до скупості (проте Г. Запольська моделює такі обставини, що цілковито виправдовують сувору ощадність господині дому – дохід невеликий, двох дочок треба вчити і готувати придане, найстарший син не одружується, витрачаючи гроші на нічні розваги); 2) критика надала пані Дульській титулу лицемірки, хоча висловлюється прямолінійно, не пліткує; 3) вважають жорстокою, але рішення приймає відповідно стандартів міщанського життя, а те, що вони здаються негуманними, складає ціну стабільності; 4) є активно, хоча має прислугу, сама заправляє домашньою роботою.

Дульська, звичайно, не мольєрівський характер, котрий в XVII ст. пасіонував до аристократії. За настирливе прагнення до вищої культури міщанина в принципі можна поважати, а не тільки сміятися над його недолугими спробами. Так чи інакше ці спроби є рухом назовні свого середовища з метою духовного збагачення і політичного утвердження. Натомість Г. Запольська показує, що на початку XX ст. міщанин в західній частині Російській імперії замикається у своєму соціумі, деградує, але справжні причини цього процесу, однак, не стають предметом її мистецького аналізу. Спираючись на засади натуралістичної драми, письменниця пішла шляхом осуду того, що є на поверхні сюжетної дії, й публіка в театрі може “відключити мізки” (як писала сама ж Г. Запольська у повісті “Сезонна любов” про роман заміжньої міщанки й актора).

Відхід Г. Запольської від натуралістичної драми (зокрема, не гіперболізувати, не протиставляти негативних і позитивних героїв) більш увиразнюється на тлі творчості А. Чехова і відкриває спільні точки із світоглядом М. Горького. Як обсерватор дворянства А. Чехов-драматург фіксував різні відтінки меланхолії, у середовищі якої конфліктувати неможливо (відсутня чорно-біла шкала персонажів). Тому деякі чеховські міщани, що перебувають побіля дворян, збудовані за тими самими художніми принципами і без політичної упередженості.

М. Горький змодлював міщанське середовище таким чином, щоб його розмірене життя, традиційний порядок самі по собі були підставою для змін і бажано революційних. У конфронтацію з міщанами вступають “нові люди”, більш симпатичні, ніж заскорузлі консерватори. Кут зору драматурга відносно міщан зовнішній, тому атмосфера їх дому подана упереджено – як “загниваючого” соціального класу, що повинен зійти з історичної арени. Через що культ чистоти дому дратує, серветки накрохмалені до непристойності, всі ці сотні предметів як свідки і опора добробуту – варті осміяння і фізичному знищенню, оскільки нічого не означають для неміщанина, не несуть жодної культурної цінності. У підтексті подібної негачії прочитується соціальна заздрість люмпенізованої частини населення.

Г. Запольська також критикує міщан, але показує їх із середини, з власного самовідчуття. Конфліктогенного персонажа в соціальному плані – наймичку Ганку – не приєднує до суспільного класу-локомотива, який за марксистською ідеологією повинен знищувати інші соціальні групи. Тим не менше симпатію до соціалістів польська письменниця висловлює також, але легким натяком в одній розмові, розпочатій пані Дульською. Перед своєю небогою та висловлює стурбованість, що її сингульвіса Збишко нехтує засадами моральності:

Дульська. Це ще скінчиться на тому, що пристане до соціалістів.

Збишко (закриваючи фортепіано). Задурний я є.

Юлясєвічова (сміється). На соціаліста не треба складати екзамен.

Збишко. Власне, що треба і то найскладніший екзамен.

Юлясєвічова. Перед ким?

Збишко. Перед своїм сумлінням і власною душею, солодкий ангеле.

Дульська. Щоб стати соціалістом, передусім не треба Бога в серці.

Збишко. Є... давно не було мови про Бога в цьому домі [7, с. 33-34].

Оскільки з початку п’єси пані Дульська неодноразово “демонструвала” свою “грубість” і “жорстокість”, то моральна вищість соціалістів відносно міщан не потребувала окремих підтверджень. Збишко сприймає соціалістів в образі первісних християн – чистих жертвних альтруїстів. І це додавало драмі месіанської надії. Найбільший удар по міщанству у тому, що зразок моральності Збишко передбачає знайти серед соціалістів, тобто поза домом, що традиційно виконував функцію збереження моралі. Письменниця проявила, однак, обережність щодо модних соціалістичних ідей. Збишко не зближається з соціалістами, а залишається тим же міщанином. Комічність ситуації полягає в тому, що молодий гульвіса говорить про моральність, а за зведену ним наймичку в кінцевому рахунку розплачується мати.

Чому міщанство в очах Збишка програє соціалізму в моральності? У даному випадку він мислить категоріями ідеалістичними. На початку ХХ ст. соціалісти проектували соціальну утопію, а міщани, обтяже-

ні п'ятсотлітнім укладом, й надалі зобов'язані були тримати стабільність будь-якою ціною. Фактично Г. Запольська написала трагіфарс про те, що моральну стабільність втримувати дуже важко. Діють потужні природні і суспільні закони, проти яких мораль є занадто слабким мотивом. У патріархальному суспільстві роль жінки яко хранительки (цензора, контролера, берегині і т. под.) моральних цінностей сама по собі є фарсом. Пані Дульська трагічно не усвідомлювала, що на неї наклали "обов'язок" (зрештою, з яким вона погодилася), притому, що всі члени родини, окрім найвонаї Мелі, ведуть подвійний стиль життя. Звинувачувати систему виховання пані Дульської як причину подвійних стандартів і морального розкладу – це, однак, буде яскраво вираженою антифеміністичною позицією.

Основна причина проблем тодішнього виховання була відкрита З. Фройдом (на час виходу трагіфарсу світ буржуа переживав шок від його праць). Психічний комплекс проблем сексуального характеру обмежував спілкування між батьками і дітьми. Пильний статевий інтерес Гесі, старшої доньки, і явне пригнічення, нерозвинутість Мелі, молодшої доньки перебувають в зоні табу. Матір, ні тим більше батько не уповноважені традицією патріархального суспільства вести розмови на подібні теми. Натомість дії Збишка як молодого чоловіка підштовхують розвиток сюжету – від його "бунтівливих" настроїв залежить доля наймичка і їх майбутньої дитини. Чому авторка знаходить вбивчий мотив – скупість матері (нехай син не тратить грошей на повій, а втішається наймичкою безплатно вдома), спихаючи ним міщанство на дно остаточного занепаду і руйнуючи культ матері, – відповідь треба шукати і в біографічному матеріалі також. Зміна наймички очевидно не зупинить Збишка, як і не зупинила чоловіка квартирантки, котра від подібної історії хотіла покінчити життя самогубством (історію квартирантки рівненський спектакль повністю усуває). Безперечно, це розуміла пані Дульська й панічно боялася влади чоловіків над жінками – дозволеної сексуальної сваволі і різних способів знищення репутації жінки (наприклад, насміхання двох панів у трамваї з трагедії квартирантки). Гріх чоловіка прощається – так засвоїла пані Дульська. А протест жінки проти зради і розпусти у власному домі ціною життя – не прощається. І це теж один із патріархальних уроків, засвоєних пані Дульською. Нерівність становища чоловіка і жінки розкладає міщанство як хранителя моральності.

У цьому серйозна відмінність між М. Горьким і Г. Запольською – трактувати міщанство як мішень чи як певний стиль життя. Перша позиція політична, друга – культурна. Прояви кризи, в якій опинилося міщанство рубежу минулих віків, на думку польської дослідниці А. Поплавської, – це: "хтивість, егоїзм, виняткове зацікавлення матеріальними справами, ослаблення духовних потреб, зацікавленість культурою, консерватизм і вузькість поглядів, схематичне мислення, а особливо облуда

і фальш” [6, с. 120]. У суспільному дискурсі Польщі того часу з’явилися такі поняття як: філістерство, ковтунерія, дульшизна, окреслюючи поле праці індивіда над собою, внутрішньої боротьби.

І що ж власне сьогодні ближче українцям? Позиція російська чи польська? Режисер О. Олексюк фіналом вистави “Моральність пані Дульської” підтверджує російську позицію: стара пані на звуки вибивання килимка розлючено вибігає в центральні двері і не повертається в дім, а всі його мешканці здивовано переглядаються із-за тих же численних дверей, перепитуючи одне одного: невже пішла? невже ми позбулися її назавжди? Символічне усунування міщанки з дому прочитується у контексті відомої нам ідеології. Режисер скорочує історію нешлюбної дитини до мінімуму, і настільки, що реванш наймички (гроші, які вона вимагає від пані Дульської взамін за мовчання) постає в душі соціальної революції – справедливість торжествує. Але письменника ставить останнє запитання, що ж буде робити наймичка з тими грошима, і дає відповідь устами Гесі: “Вона взяла тисячу крон і піде за свого фінанцваха” [7, с. 102]. І все, що ми бачили, було просто грою дорослих людей.

Разом з тим режисер відкидає ідею художньо-сміслові кореляції початку і кінця драми – в домі починає день пані Дульська. Г. Запольська підкреслює, що господиня дому, подібно динамо-машині, незмінно задавала ритм, дбала, щоб життя починалося кожного наступного дня у своїй розміреності і стабільності. Звичайно, це рутинна, надто складна справа для двох чоловіків трагіфарсу, з якою вони не справляються ні вдома, ні на службі (до речі, батько і син свою працю також перетворили у рутину). Щоб її підірвати, вони йдуть на екстравагантний протест (мовчання батька, байдужого до родини) чи на порушення табу (нічне життя Збишка, що немає жодних рамок). Чоловічі компанії, авантюризм і загалом дигресія надають сімейній інерції свіжості. Але продуктивним ритмом є саме рутинна, тому господиня дому контролює її дотримання, незважаючи на опір чоловіків.

На передній план театральної вистави виходить образ Дульської як джерела зла. Згідно з цією наскрізною ідеєю будує свою роль засл. арт. України Л. Азарова. Її Дульська в інтонації і рухах не знає елементарного етикету. Це типаж Кайдашихи, близький сільському етностереотипу, тому така психологічна партитура головної героїні взагалі руйнує феномен міщанства. У творі Дульська як матір занадто опікується всіма (в тому числі і чоловіком) і ця надмірність стала об’єктом критики письменниці. У спектаклі опікування зникає, натомість виступає самодурство і тиранія.

Виконання ролі Юлясевичової (К. Лапіна) найточніше відображає суть міщанства: стабільність у житті дозволяє бути в курсі найновіших тенденцій, приміряти до себе і асимілювати їх таким чином. Молода жінка є по суті пані Дульська в молодості. Тому ці дві ролі повинні були б споріднюватися, а не протиставлятися. Між двома жінками якраз і від-

бувається передача основного повідомлення – хто ми, які ми і якими нам бути. Вони вдвох несуть етику і естетику міщанства.

Єдина репліка мовчазного Феліціана Дульського (нар. арт. України Г. Морозюк) у спектаклі: *“Ну вас всіх к чорту...”* потребує корекції і мовної, і власне етикетної. Ближче до оригіналу це буде звучати так: *“До дідька все...”*. Польський текст: *“A niech was wszyscy diabli!!!”* [7, с. 73] – не має адресації, спрямований швидше символічно до “нечистої сили”, яка втрутилася у ситуацію. Це показовий момент міжкультурної комунікації, який відкриває ледь вловимі нюанси спілкування різних етносів. У польському оточенні кинути подібну репліку прямо означає бути хамом (Феліціан як батько сімейства таке дозволити собі не міг); в українському оточенні (не без російського впливу) це сприймається звичайно і театральна публіка сміється з цієї прямої.

Стосовно жанру театральної вистави як трагікомедії теж є певні зауваження. Дж. Л. Стайн назвав трагікомедію квазітрагедією, вказавши на її два види: “трагедія із щасливим кінцем” і “комедія із нещасливим кінцем”. Обидва визначення формально не підходять до вистави в режисурі О. Олексюка. Навіть у випадку переосмисленого фіналу, коли пані Дульська зникає. Жанр трагіфарсу [Див. 2], зазначений авторкою твору, більш точно формулює безнадійну спробу жінки втримати патріархальну мораль у патріархальному суспільстві.

Декорації спектаклю “Моральність пані Дульської” – просто стіни, без міщанського затишку, явно прозирає банальна радянська комуналка (численні двері і спільний “коридор”) замість: килимів, солідних меблів, незліченної кількості картин в позолочених рамах, штучних пальм, ландшафту мережив за склом шафчика з порцеляною, лампи з абажуром і столиків з фотографіями. Все це у літературному творі викликало специфічну атмосферу, у якій слова і дії мали сенс значно глибший. Російський режисер А. Житінкін в розмові на радіо “Свобода” згадав постановку “Міщан” Г. Товстоногова, який скрупульозно відтворював інтер’єр міщанського дому, і шкодував, що відповідна постановочна культура зникає. Звичайно, О. Олексюк як режисер вільний у задумах і міг придумати авангардну постановку, для якої треба було би переосмислити літературний текст і провести аналогії із міщанством у сучасній Україні. Але стиль вистави традиційний, тому глядач має право вимагати від режисера барвистого міщанського шоу. І не тільки в яскравих кольорах сценічних костюмів.

Музичне оформлення вистави дисонує з її наскрізною ідеєю. Урочиста класична фортепіанна музика, що розпочинає спектакль, загалом чужа тим подіям, що відбуваються, і людям, що живуть у цьому середньостатистичному міському домі. Ні музика не стала приземленішою, ні дім не став культурнішим. Лише модні молодіжні танці проілюстровані вдало, у такому ж відповідному ритмі виконані і ролі Збишка (В. Давидюк), Гесі

(Н. Тертичка) і Мелі (Н. Максимець) – за відомим польським прислів'ям: кішка з дому, миші – в танець. Ця молодіжна грайливість, безперечно, є найбільшою цінністю спектаклю.

Музичне оформлення спектаклю “Міщани” у постановці реж. К. Серебреннікова, наприклад, репрезентує наскрізну ідею небуття, що настає на людей в домі Бессеменова. Жива музика “Пан-квартету” під керівництвом В. Панкова долинає із глибини сцени, де знаходяться музиканти. Тому скакертина, що летить над обіднім столом, зітхає музичним акордом; жалюються музичним скрипом двері. Музичні ефекти розставляють акценти протягом всього спектаклю, щоб ними постійно втримувати наскрізну ідею.

Театральний критик О. Коронний бачить нову концепцію вистави “Міщан”, яка відійшла від соціалістичного пророцтва М. Горького, у філософській проблемі буття, візуально сприйнятою на рівні опору звичаям, конфлікту між стабільністю і зміною: “Страх нового і божевілля правил (в тому числі щонедільні походи в церкву, допомога юридичному і щоденне спільне прийняття їжі) – все це перетворює звичайне з вигляду життя московської сім'ї на зламі часів у справжню трагедію нерозуміння і душевної бідності”[4].

Антропологічний підхід вивчення і розуміння міщан відкриває глибші рівні людської трагедії – міщани приречені виконувати стабілізуючу роль у суспільстві, бути між традицією і новаторством. Трагедію стану “in between” не розглядають ні драматурги, ні режисери. Хоча відмінність між польською українською і російською культурою чітко простежується – перша залишає право за міщанами на життя, друга так чи інакше (політично чи по-філософськи) забирає в них це право. Г. Запольська критикувала низький культурний рівень міщанського дому, О. Олексюк як режисер вистави у фіналі усуває міщанина як соціальний клас, а всі непорозуміння між батьками і дітьми є всього лиш засобами комізму. Така режисерська концепція спровокована тоталітарною ідеологією, театральний месідж [Див. 5] поки що залишається у її межах.

Література:

1. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Реалізм і натуралізм // Пер. з англ. І. Босак, О. Дзера, І. Ковальська, Г. Пехник. – Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка. – 2003. – 255 с.
2. Бентлі Ерік. Життя драми // Пер. с англ. В. Воронина. – М.: Айрис-Пресс. – 2004. – 405 с.
3. Ерофеев В. Блеск и нищета мещанства <http://www.svoboda.org/programs/encl/2004/encl.082804.asp>
4. Коронный О. МХТ/ “Мещане” <http://kino-teatr.ru/teatr/art/teatr/1026/>
5. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. – М.: “Рефл-бук”, К.: “Ваклер”. – 2006. – 656 с.
6. Popławska Anna. Moralność pani Dulskiej. Kraków, 2008. – 127 s.
7. Zapolska Gabriela. Moralność pani Dulskiej. Kraków, 2008. – 102 s.