

МАЦЕЙ ПЕЧИНСКИ

Щецинский университет
(Щецин, Польша)

ORCID 0000-0002-7746-954X

e-mail: maciej.pieczynski@usz.edu.pl

**НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ
В ЗЕРКАЛЕ ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**THE NEWEST RUSSIAN DRAMATURGY IN THE MIRROR
OF POLISH CULTURE**

Abstract:

The newest Russian drama has taken a significant place in the space of contemporary Polish culture. The turning point in this relationship was the fall of communism and the collapse of the USSR. The 1990-s became a period for Polish culture to distance itself from everything Russian. A "rest" was needed after decades of coercive influence by the Eastern neighbour. The situation changed at the beginning of the twentieth century, when historical grievances were no longer as strong as before, and political relations were not yet as tense as they were later. Currently, Polish culture was able to perceive Russian drama as a purely aesthetic phenomenon, without extra-literary stereotypes. In 2001, a real "theatrical fashion for Russia" began. Polish directors staged the plays of Nikolay Kolyada, Yevgeni Grishkovets, Vasily Sigarev, trying to find features of realism in them, a truthful lifestyle of a post-Soviet person, or to fit the texts of young authors into the context of Chekhov's classics. Festivals dedicated to the "new drama" were organized. The works of young authors reached the Polish reader and viewer thanks to the active work of Agnieszka Lubomira Piotrowska. The most popular

post-Soviet Russian playwright in Poland is undoubtedly Ivan Vyrypaev known in Polish culture as a director. It seems that the viewer is attracted by the universal, original, ambiguous spiritual world of Vyrypaev's art. In contrast to the dominant deconstruction and modernization of the classics in Polish theaters, Vyrypaev's conservative approach to the productions of Gogol and Chekhov seems "the most advanced" and therefore an attractive avant-garde. The popularity of the author of *The Oxygen* also lies in the artistic skill of the playwright, who was able to break through to the stage and become an "idol" in the world of director's theater. It is the perfection of the aesthetic form that most of all attracts the viewer's attention to the texts of the New Drama authors. The Polish scene is extremely politicized, while the Russian drama, as a rule, goes beyond the narrow framework of journalism, and allows the Polish audience to enjoy a different kind of plays.

Keywords:

contemporary dramaturgy, director's theatre, „new drama”, Polish-Russian cultural relations

1989 год стал переломным моментом в истории польско-русских культурных отношений. Закончилась эпоха, в которой власть пыталась организовать обязательное влияние русской и советской культуры на польскую духовную жизнь. Как в странах бывшего СССР, так и в Польше, после отмены цензуры возник интерес к ранее запретным темам. Восхваление коммунизма, положенное в основу социалистического реализма, уступило место тенденции разоблачения прошлого. Пророссийская ориентация Польской Народной Республики как „самого веселого барака в советском лагере” была заменена прозападной ориентацией Польши, которая выбрала путь европейской и североатлантической интеграции. В школьном обучении иностранным языкам место русского языка занял английский. Резкий поворот в геополитических ориентирах привел к негативным последствиям в области польско-русских отношений. Нужно было „отрефлектировать” время, когда позитивное отношение к культуре восточного соседа официально внушалось властью. Именно поэтому девяностые годы стали периодом отхода от русской литературы и театра. Все реже издавались книги русскоязычных авторов. На сценах театров Россия почти перестала присутствовать.

Один из театральных критиков писал, что во времена Польской Народной Республики польские зрители могли смотреть только те из современных русских пьес, которые были „разрешены цензу-

рой”. Поэтому, утверждает он, „к нам попадали произведения политкорректные с точки зрения советской власти, ничего общего не имеющие с настоящими проблемами и жизнью жителей России”¹. С данным мнением не согласна Малгожата Семчук, специалист по польско-российским культурным отношениям: „Именно театр был – и до сих пор является – таким видом искусства, в области которого „аллергия” по отношению к России никогда не существовала”². Это касалось как классической, так и современной драматургии, которая, независимо от политических условий, непрерывно присутствует на подмостках польских театров. Так, в семидесятые и восьмидесятые годы популярными стали пьесы таких авторов, как Александр Гельман, Александр Вампилов и Григорий Горин. Пьесу Александра Гельмана *Протокол одного заседания*, которую Анатолий Смелянский назвал „социологической сказкой про советскую жизнь”³ ставили в Польше пятнадцать раз.

В девяностые годы особенный интерес режиссеров вызывала *Скамейка* Александра Гельмана. Одна из пяти постановок данной пьесы наглядно отображает геополитические дилеммы польского общества, которое остается в подвешенном состоянии между Востоком и Западом. Режиссер Анджей Бубень в своем спектакле соединил текст Гельмана с рассказом американского прозаика Эдварда Олби *Что случилось в зоопарке*. Общее у этих текстов место действия – скамейка в парке. Ценностью спектакля, по убеждению критиков, является идея, чтобы на одной скамейке сыграть две пьесы из двух полюсов мира – России и США – и таким образом показать польскому зрителю, что „его мир находится где-то между Россией и Америкой”, зато межличностные отношения везде одни и те же⁴.

С творчеством Александра Вампилова польский зритель впервые познакомился в середине семидесятых годов. В 1974 году в гданьском Театре „Выбжеже” состоялась премьера спектакля *Прошлым ле-*

¹ Andrzej Żurowski: *Po tamtej stronie, między obyczajowością a przypowieścią*, „Wiadomości Kulturalne” 22 kwietnia 1995.

² Małgorzata Semczuk: *Teatralna „moda na Rosję”*. *Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)*, „Acta Polono-Ruthenica” XIII, 2008, s.169.

³ Анатолий Смелянский: *Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века*. Москва 1999, http://www.teatr-lib.ru/Library/Smeliansky/obstoyat/#_Toc212866519 (25.02.2020).

⁴ Andrzej Churski: *Ławka obcych ludzi*, „Nowości” z 25 września 1998.

том в *Чулимске* в режиссуре Станислава Хебановского. Спустя год ту же пьесу поставили в Варшаве, Быдгощи и Бельско-Бялой. В 1975-1976 гг. в польских театрах прошли спектакли по всем пьесам Вампилова⁵. В творчестве автора *Утиной охоты*, по мнению Малгожаты Семчук, польских режиссеров привлекает универсальная психологическая тематика, которая позволяет создавать яркие сценические персонажи⁶. Наталья Стжелецка, наоборот, упрекает польских постановщиков Вампилова в том, что их интерес к его драматургии ограничивается поиском литературных связей с русской классикой – Гоголем, Чеховым⁷. Как замечает Барбара Остерлофф, когда режиссер пытается вписать *Утиную охоту* в стилистику *Трех сестер* или *Вишневого сада*, тогда утрачивается современный контекст пьесы, связанный со схемой поведения советского человека, который падает на дно или застывает в трагической беспомощности⁸.

В 2002 году Ремигиуш Бжик поставил в Театре Новы в Лодзи *Поминальную молитву* Григория Горина. В польском переводе пьеса называется *Кадши*, что уже конкретизирует религиозный, культурный контекст данного произведения, написанного по мотивам творчества Шолома Алейхема. „В деревне Анатовка с давних пор жили русские, украинцы и евреи. Жили вместе, работали вместе, только умирать ходили каждый на свое кладбище... Таков обычай!” – этими словами одного из персонажей начинается пьеса Горина. В подготовленном для спектакля переводе Сони Шлемель данное высказывание звучит так: „христиане и евреи жили в Анатовке с давних пор”. В подготовленной для зрителей программке можно было прочесть текст Яна Томаша Гросса про „остюден”, то есть восточных евреев. Режиссер, таким образом, вместо того, чтобы следовать оригиналу, вписал пьесу Горина в контекст темных сторон польской истории. Неслучайно ведь как раз за полгода перед премьерой спектакля в Польше отмечали шестидесятую годовщину погрома евреев в Едвабне, а прези-

⁵ *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/393/aleksander-wampilow> (23.02.2020).

⁶ Małgorzata Semczuk: *Teatralna „moda na Rosję”*. *Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)*, „Acta Polono-Ruthenica” XIII, 2008, s.169. s.171.

⁷ Natalia Strzelecka: *Krytyka teatralna o polskich inscenizacjach literatury rosyjskiej w latach 1956-1989*. Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2006, s. 155.

⁸ Barbara Osterloff: *Tęsknota do polowania*, „Teatr” 1981, s.6.

дент Александр Квасъневски официально принес извинения еврейскому народу за это преступление. Еще раньше о погроме в Едвабне писал Ян Томаш Гросс. Независимо от споров вокруг скандальных работ известного социолога, данная тема стала очень важной для общественного мнения в Польше. Журналист лево-либерального издания „Газета Выборча” Роман Павловски писал в рецензии на постановку *Поминальной молитвы*:

Постарела Анатовка. После Едвабне ностальгические истории про еврейские штетл, то есть маленькие городки, в которых мирно жили вместе евреи, русские, украинцы и поляки, уже не могут быть такими, как раньше. Если вообще стоит их еще раз рассказать, так только в контексте того, что в Едвабне соседи сделали соседям⁹.

Критик был не совсем доволен постановкой пьесы Горина. Павловскому не хватало намеков на польскую историю. По мнению рецензента, спектакль Бжика ничего не меняет в дискуссии о Холокосте. Павловски признает, что литературный материал не допускал современной интерпретации. В пьесе, поставленной Бжиком, насилие приходит извне. Среди участников погрома появляются местные крестьяне, однако ими управляет женщина, которая приехала из города, активистка националистической партии. Но в Едвабне убивали соседи, то есть местные жители. Журналисту издания „Газета Выборча” не хватало в спектакле отсылок к темным сторонам польской истории. Анатовка, по его мнению, была слишком мало похожа на Едвабне. Поэтому рецензент решил в своей статье сам вписать пьесу русского драматурга в контекст польских споров об истории и современности. Павловски отметил, что на стенах Лодзи, то есть города, в котором состоялась прapремьера спектакля, „можно увидеть свастики, антиеврейские лозунги”¹⁰.

Так или иначе, пьеса Горина в режиссуре Бжика, безусловно, вписывается в контекст современной дискуссии о „польском антисемитизме”. Об этом наглядно свидетельствуют заголовки рецензий – *Соседи*¹¹, *Соседи из Анатевки*¹². Они отсылают к скандальной публи-

⁹ Roman Pawłowski: *Prapremiera sztuki „Kadisz” Grigorija Gorina w Teatrze Nowym w Łodzi*, „Газета Выборча”, 14 stycznia 2002, <https://wyborcza.pl/1,76842,642385.html>, (26.02.2020).

¹⁰ Ibidem, (26.02.2020)

¹¹ Joanna Chojka: *Sąsiedzi*, „Teatr” 2002, № 3, s.49-50.

¹² Roman Pawłowski: *Sąsiedzi z Anatewki*, „Газета Выборча” 2002, № 12, s.12.

цистике Яна Томаша Гросса. Именно его книга *Соседи. История уничтожения еврейского местечка* вызвала оживленный общественный интерес к теме польско-еврейских отношений времен Второй мировой войны.

По мнению критиков, „театральная мода” на Россию началась в 2001 году. Причем, данная тенденция никак не была связана ни с постановкой пьесы Горина, ни вообще с исторической тематикой. Среди режиссеров, актеров, критиков интерес вызвала новейшая русская драматургия как таковая – как лишенный политического контекста феномен современной культуры восточного соседа, который еще недавно у польского читателя и зрителя ассоциировался прежде всего с более или менее спорным советским прошлым. „Гришковец, Коляда, Сигарев – запомните эти фамилии. Может быть, ваши дети прочитают о них в школьных учебниках”, – сообщала „Газета Выборча” своим читателям в январе 2001 года¹³. По мнению автора статьи, за две недели кардинальным образом поменялся образ русского театра в Польше. Решающим моментом стал смотр „Новая русская драматургия”, который прошел тогда на подмостках Театра Польского в Познани. Раньше зрителю было представлено прежде всего давно всем известное творчество классиков. Менялись всего лишь интерпретации в зависимости от возрастной принадлежности режиссеров. Только фестиваль в Познани открыл современную, уже постсоветскую драму для широкой публики. В программу были включены три пьесы: *Сказка о мертвой царевне* Николая Коляды, *Пласталин* Василия Сигарева, *Как я съел собаку* Евгения Гришковца. Роман Павловски усматривает в этих текстах элементы реализма, а также критики социального строя. Поэтому, пишет рецензент, современным русским драматургам ближе *На дне* Горького, нежели *Вишневый сад* Чехова. Что интересно, пьесы были представлены в очень распространенной в России, зато почти неизвестной в Польше форме читок. Это был настоящий сдвиг в восприятии новейшей русской драмы в Польше.

Действительным открытием фестиваля была читка *Сказки о мертвой царевне*. В ноябре 2001 года спектакль по пьесе Коляды именно в Театре Польском поставил Павел Шкотак. Как заметил в своей рецензии Роман Павловски, эта „первая после долгого пере-

¹³ redPor: *Nowa dramaturgia rosyjska w Poznaniu i Warszawie*. 24 stycznia 2001, <https://wyborcza.pl/1,75410,116088.html> (26.02.2020).

рыва современная русская пьеса на польской сцене” стала доказательством тому, что поляки с их проблемами все-таки „ближе к Екатеринбургу чем к Берлину”¹⁴. В итоге Коляда стал одним из наиболее популярных в Польше современных русских драматургов. Одну *Мурлин Мурло* ставили четырнадцать раз. Переводчик, Ежи Чех, интересно рассказывает о том, как он решил сложную проблему названия пьесы¹⁵: „Мурло” можно перевести на польский как „morda” („морда”). В случае названия *Marylin z mordą* (русс. *Мэрилин с мордой*) сохраняется фонетический эффект. Однако, одновременно утрачивается значение. Как замечает Чех, если бы в Польше кто-то хотел кого-то грубо оскорбить, скорее всего обозвал бы его „монголом” (это связано с синдромом Дауна). Именно поэтому в переводе Ежи Чеха пьеса называется *Merylin Mongol* (*Мэрилин Монгол*).

Следующим важным событием стал фестиваль „Русский сезон” (*Saisson Russe*), который прошел в 2003 году в гданьском Театре «Выбжеже». Именно тогда польский зритель впервые познакомился с творчеством Ивана Вырыпаева, который в итоге стал и остается самым популярным русским драматургом в Польше. На сцене гданьского театра Агнешка Олстен поставила *Кислород*. Режиссер в одном из интервью решительно определила *Кислород* как „документальный театр”¹⁶. Согласно интерпретации Агнешки Олстен, пьеса рассказывает об атаке на всемирный торговый центр, о войне в Ираке:

Автор специально для нас написал антиамериканский текст и разрешил мне дописать несколько сцен. Я написала про мертвых детей в бочках, потому что это меня больше касается, чем Ближний Восток, это мне более близко¹⁷.

Итак, Олстен, во-первых, восприняла *Кислород* как документальную пьесу на тему международных отношений. Во-вторых, вместо того, чтобы поставить так понимаемый текст, решила использовать его отдельные мотивы для того, чтобы рассказать другую историю и отобразить в ней проблемы польского общества. *Кислород* дождался

¹⁴ Roman Pawłowski: *Pierwsza od lat*, „Gazeta Wyborcza” 21 listopada 2001.

¹⁵ Jerzy Czech: *Czy Merylin Mongol może być piękna?*, w: Nikolaј Kolada: *Merylin Mongol i inne sztuki*, tłum. Jerzy Czech, Kraków 2005, s.311-312.

¹⁶ Monika Kucia: *Tlen z polskiego podwórka*, „Rzeczpospolita”, 14 października 2003, http://www.teatry.art.pl!/recenzje/tlen_ols/tlenz.htm, (20 .07. 2011).

¹⁷ Ibidem (11.02.2020).

многих инсценировок. Внимания заслуживает также постановка вырыпаевского текста на подмостках щецинского любительского Театра Не Ма (Teatr Nie Ma) почти через десять лет после создания самого текста пьесы. Режиссёр данной версии *Кислорода*, Татьяна Малиновска-Тышкевич, позволила себе поменять заглавие на *10*. Таким образом, смещается смысловой центр пьесы. Если у Вырыпаева главной темой была независимость жизненной стихии от нравственных правил, то в постановке Малиновской-Тышкевич главными становятся именно эти нравственные правила, в конкретной форме Декалога.

Автор *Кислорода* является не только самым популярным в Польше русским драматургом. Вполне обоснованно Вырыпаева можно уже считать представителем также польского театра и – шире – польской культуры. Как известно, с Польшей он связан не только в профессиональной, но также и в личной жизни. С 2007 года он женат на известной актрисе Каролине Грушке, которая выступает в большинстве его спектаклей и фильмов. В интервью, которое я взял у Вырыпаева в 2011 году, драматург признался, что вместе с женой они создали семейно-художественное предприятие. „Я уже не хочу без Каролины ни одного проекта делать”, - утверждал он¹⁸. Первым совместным проектом была постановка пьесы *Июль* в варшавском Театре *На Воли*. Грушка исполняла текст монолога шестидесятилетнего убийцы-людоеда. Актриса играла во многих польских постановках вырыпаевских пьес, а также в фильмах в его режиссуре – в *Кислороде*, *Танце Дели*, *Спасении*.

Коммерческим хитом на польской сцене стал *Валентинов день*. Данную пьесу Вырыпаев написал на заказ. В одном из интервью назвал ее „неудачной”. „Но поскольку это самая понятная моя пьеса, ее везде ставят”, - отметил драматург¹⁹. За пятнадцать лет она дождалась в Польше уже двенадцати постановок. Режиссер одной из них, Томаш Зыгадло, утверждает, что у Вырыпаева „в подтексте цитируется Чехов”, так как „театр без Чехова не существует”²⁰. Однако, как известно, *Валентинов день* отсылает прежде всего к популярной в семидесятые годы пьесе Михаила Рощина *Валентин и Валентина*.

¹⁸ Maciej Pieczyński: *Kaplan w świątyni rosyjskiego teatru*. „Teatralia”, http://www.teatralia.com.pl/artykuly/2012/luty_2012/060212_kwsr.php, (10.10.2011).

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Teatr – premiera – Iwan Wyrpajew DZIEN WALENTEGO*, <https://www.youtube.com/watch?v=KPZVlyy9wIo&t=308s> (26.02.2020).

Найти чеховский контекст вырыпаевской пьесы трудно. Поэтому кажется, что высказывание Томаша Зыгадло вписывается в вышеупомянутую „моду на классику” среди польских режиссеров. Прежде чем пришла „мода” на современную русскую драматургию, интерес постановщиков вызывало давно известное, узнаваемое творчество Чехова. Итак, неудивительно, что пьеса, в которой можно найти „пять пудов любви”, у польского режиссера ассоциируется с текстами автора *Чайки*. Тем более, что именно чувствительность стала тем, что решительным образом привлекло внимание режиссера к тексту Вырыпаева:

Сегодня очень редко встречается литература, где открыто говорится про любовь. В *Валентиновом дне* это есть, и это меня у Вырыпаева очаровало (...) Он говорит об очень важном, простом и забытом. Мне бы хотелось, чтобы кто-то в Польше писал такие вещи, так как последнее „люблю тебя” прозвучало у Чехова, у Шекспира. Это очень редкое чувство²¹.

Причем польские исследователи, справедливо определяя *Валентинов день* как самую традиционную пьесу Вырыпаева, замечают в ней также элементы типичных для современного драматурга экспериментов – метатекстуальность, деконструкцию жанра (в данном случае – жанра мелодрамы)²².

Вырыпаев очень известен в Польше не только как драматург, но также и как режиссер. Он сам поставил на подмостках варшавских и краковских театров большинство своих новейших пьес – *Июль*, *Танец Дели*, *UFO*, *Невыносимо долгие объятия*, *Солнечная линия*, *Иранская конференция*. Что интересно, два из перечисленных спектаклей получили приз публики театрального фестиваля малых форм „Контрапункт” в Щецине. В 2010 году был награжден *Июль*, в 2016 – *Невыносимо долгие объятия*. Вот как творчество Вырыпаева в целом оценил один из рецензентов:

Точность, совершенный ритм и постоянно обыгрываемая дистанция служат здесь тому, чтобы очаровать публику. Вырыпаев ... то ищет метафизику, то притворяется мистиком в печальном, холодном мире. Современная действительность – это для него „изношенный полиэтиленовый пакет”, „пластмасса”, а жизнь происходит за стеклом. Одновременно в данной действительности он прекрасно функционирует. В псевдодокументальном спектакле *UFO*,

²¹ Ibidem.

подготовленном вместе со студентами краковского театрального вуза (PWST – Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna), он рассказал истории словно взятые из телесериала *Секретные материалы*, в которых скрыл восточный мистицизм. В поисках инопланетян его персонажи нашли нечто? трансцендентное²³.

Одной из наиболее популярных в Польше пьес Вырыпаева являются *Иллюзии*. Данный текст получил шесть постановок. Первая из них, в режиссуре Агнешки Глинской, исполненная актерами Театра На Воли, была в итоге показана в форме телеспектакля в передаче „Театр Телевидения”. По мнению критиков, Глинская пыталась слишком верно подражать вырыпаевской манере, которая состоит в том, чтобы сохранить дистанцию между текстом и актером. Майя Маргасиńska из „Театрального Дневника” утверждает, что если данный эксперимент произвел потрясающее впечатление в случае *Июля* в исполнении Каролины Грушки, то в *Иллюзиях* Глинской мы имеем дело всего лишь с повторением приема²⁴. Рецензентка считает, что удачно ставить спектакли согласно вырыпаевской концепции получается только у одного Вырыпаева. У Глинской выступают Доминика Осталовска, Дорота Ландовска, Кшиштоф Строиньски и Лукаш Левандовски. „Если Глинска наняла столь популярных, выдающихся актеров, тогда почему не хотела, чтобы они играли?” - спрашивает Маргасиńska. Однако следует вспомнить, что психологическая дистанция между текстом и его исполнителем является имманентным элементом авторского замысла как в *Июле*, так и в *Иллюзиях*. Это видно уже на уровне вводных ремарок в обеих пьесах. Итак, *Июль* – это „Текст для одного исполнителя. Исполнитель текста – женщина”. Уход от психологически мотивированной игры еще ярче выражается в польском переводе Агнешки Любомиры Пиотровской: „Wykonawca tekstu: kobieta. Uwaga: Na scenę wychodzi kobieta. Wychodzi tylko po to, żeby wypowiedzieć ten tekst”²⁵. Похоже звучит вводная ремарка в *Иллюзиях*:

²³ Witold Mrozek: *Iwan Wyrypajew superstar. „Nieznosnie długie objęcia” w Warszawie!*, <https://wyborcza.pl/1,75410,19315509,iwan-wyrypajew-superstar-nieznosnie-dlugie-objecia-w-warszawie.html> (26.02.2020).

²⁴ Maja Margasińska: *Nie ulegam tej iluzji*, „Dziennik Teatralny Warszawa” 4 lutego 2015, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nie-ulegam-tej-iluzji.html> (24.02.2020).

²⁵ Iwan Wyrypajew: *Lipiec*. tłum. A. L. Piotrowska. Tekst otrzymany przez autora od tłumacza.

На сцену выходят сначала одна женщина, чуть позже другая, потом выходит один мужчина, чуть позже другой. Они вышли только для того, чтобы рассказать зрителям истории двух супружеских пар²⁶.

Итак, кажется, рецензент осуждает режиссера за то, что тот решил поставить пьесу согласно авторскому замыслу. Нам представляется, что причиной такого подхода является специфика польского культурного пространства. Текст теряет свою центральную роль, уступая место широко понимаемой перформативности, событийности. В интервью, которое я взял у Вырыпаева для польского журнала „Do Rzeczy”, утверждал, что как польский, так и русский театр - это театры режиссерские. Вместо того чтобы ставить конкретную пьесу данного автора, режиссер ставит свое видение пьесы²⁷. Поэтому автор *Кислорода* очень часто недоволен постановками своих текстов. Как известно, Вырыпаев является консерватором, если речь идет об отношении драмы и театра. Пьеса, по его мнению, это как форма, так и содержание, поэтому пьесу надо ставить дословно, без каких-либо изменений.

Данного принципа Вырыпаев придерживается не только как драматург, но также и как режиссер. Причем, так он ставит не только свои пьесы. Современный русский драматург знакомит польского зрителя с классикой русской драматургии. До сих пор он поставил *Женитьбу* Николая Гоголя и *Дядю Ваню* Антона Чехова. В обоих случаях это были костюмные спектакли. Режиссер верно передал не только текст, но также и исторические реалии. Актеры играют в костюмах эпохи. Премьера *Женитьбы* в режиссуре Вырыпаева состоялась в феврале 2013 года в варшавском Театре Студия. Как пишет Калина Залевска из журнала „Театр”,

Когда на сцене царит осовременивание классики, а на подмостках можно ожидать скорее всего деконструкцию, голого актера или актера в современной одежде ... жест Вырыпаева – это радикальный отказ от всеобщего, популярного тренда. Это возвращение к условности, даже к открытой наигранности, почти к комедии дель арте²⁸.

²⁶ Иван Вырыпаев: *Иллюзии*. <http://referad.ru/35360/index.html> (23.02.2020).

²⁷ Maciej Pieczyński: *Odchodzi z teatru*. Wywiad z Iwanem Wyrypajewem. „Do Rzeczy”, 17 sierpnia 2015, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/odchodze-z-teatru-1.html> (25.02.2020).

²⁸ Kalina Zalewska: *Swat z piekla rodem*, Miesięcznik „Teatr” 2013, № 4, http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/479/swat_z_piekla_rodem/ (27.02.2020).

Актеры играют лицом к залу, согласно вырыпавскому приему, который состоит в том, чтобы разрушить „четвертую стену”. У них приклеенные носы, их движения механистичны, как у роботов. Однако это не означает, что Вырыпаев предлагает польскому зрителю гоголевского спектакля пойти по пути возвращения к прошлому, к театру, который существовал до реформы Станиславского. Режиссер уничтожает иллюзию, разоблачает условность, играет с традицией или с традициями, не отказывается от современности. При этом, как часто подчеркивает Вырыпаев, современность это для него не одежда или какая-либо внешняя форма, а только способ контакта. Для польского критика, утомленного осовремениванием классики в польском театре, уже одно появление актеров в костюмах эпохи кажется, как это ни парадоксально, новшеством.

„Мне кажется, что подражание традиции - это сегодня самый передовой авангард”, - именно так Вырыпаев объяснял, почему решил поставить *Дядю Ваню* в полном соответствии с оригиналом²⁹. Премьера спектакля состоялась в Театре Польском в Варшаве в декабре 2017 года. Вырыпаеву-драматургу, с его постмодернистской иронией и увлечением духовностью, ближе Гоголь. В интервью для польской газеты „Rzeczpospolita” он признался, что в Чехове его всегда раздражал психологизм, который он считал „неактуальным”. В творчестве автора *Чайки* часто самое главное замалчивалось или скрывалось в глубине „подводного течения”. Зато в *Кислороде* именно „ради главного” персонажи говорят и не могут остановиться. У Чехова слово заглушало внутренние переживания. У Вырыпаева язык подменяет действительность. Мир скрытых в подтексте эмоций и переживаний уступил место миру, выраженному в тексте. Казалось бы, их разделяет эстетическая и этическая пропасть. Однако именно эта пропасть позволила Вырыпаеву поставить пьесу по Чехову вместо того, чтобы показать на сцене свое видение пьесы Чехова³⁰.

На первый взгляд может показаться, что постановщик позаботился об историческом реализме. Зритель может переместиться во времени и пространстве в Россию конца XIX века. Как и в случае Же-

²⁹ Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie: Nadchodzące premiery, https://www.teatrpolski.waw.pl/pl/spektakle/nadchodzace_premiery/?id_act=690 (27.02.2020).

³⁰ См. мою рецензию на этот спектакль: Мацей Печински: *Чеховский текст без поправок*. „Чеховский вестник” 2018, № 36, с.65-71.

нитьбы, мы имеем дело с костюмным спектаклем. На сцене поставлена деревянная усадьба. Рецензент издания „Polityka” считает, что режиссер предоставил для каждого что-то свое. Итак, консерватор будет доволен традиционной сценографией и уже отжившим свой век переводом Ярослава Ивашкевича. Зато хипстер, с одной стороны, заметит повешенный на ели неон, с другой стороны, увлечется актерской манерой, суть которой состоит в том, чтобы высказывать текст без какой-либо интерпретации. По поводу последнего рецензент иронизирует: „благодаря этой манере Чехов якобы станет более чеховским, покажется зрителю вневременным, универсальным”³¹.

Такое толкование режиссерского замысла может показаться довольно поверхностным. Во-первых, даже если традиционные элементы – это дань консервативным взглядам, то это дань не столько таким же вкусам публики, сколько взглядам самого постановщика, который – о чем уже в данной статье шла речь – считает, что спектакль должен верно подражать тексту. Во-вторых, яркий неоновый фонарь это не только внешне привлекательный своей современностью элемент сценографии. Важнее формы – содержание. Это яркий неон с надписью „Антон Чехов. „Дядя Ваня””. Этого достаточно, чтобы весь реализм спектакля взять в иронические кавычки. Вырыпаев таким образом разоблачает иллюзию. Ведь спектакль не о „деревенской жизни”, а только о тексте Чехова с подзаголовком „сцены из деревенской жизни”. Это не жизнь, это пьеса. Обнажение приёма – вот типичный вырыпаевский прием. Не только читателям, но также персонажам своих пьес автор *Кислорода* не позволяет забыть, что это всего лишь пьесы и что вся их ценность как раз в осознанной (осознанной всеми – драматургом, режиссёром, персонажами, актёрами, читателями, зрителями) условности. Похоже, зрителям *Дяди Вани* этот постановщик-консерватор напомнил, что они имеют дело с текстом Чехова, а не с настоящей историей Астрова и Войницкого, жителей русской провинции времён столетней давности.

В пьесах Вырыпаева традиционные ремарки практически отсутствуют. Ведь если главный герой – текст, тогда единственным сценическим действием является озвучивание этого текста. Нечего подсказывать постановщику. Однако как режиссёр *Дяди Вани* Вырыпаев решил

³¹ Aneta Kyzioł: *Świerki i neon*. Recenzja spektaklu: „Wujaszek Wania”, reż. Iwan Wyrypajew, „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1734-270,1,recenzja-spektaklu-wujaszek-wania-rez-iwan-wyrypajew.read>, (17.02.2020).

подсказать зрителю то, что согласно театральной традиции должен знать исключительно режиссёр. „Антон Чехов *Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни в 4 действиях*” – этот паратекст читал конференсье перед каждым следующим действием. Таким образом, ремарка, формальной целью которой является определение структуры пьесы, чтобы режиссёр знал, как он должен делить спектакль, послужила здесь для того, чтобы донести до зрителя главную идею спектакля – „не существует ничего вне текста (Чехова)”. И после каждого следующего действия – „занавес медленно опускался”. Всё, как в классическом театре.

Согласно вырыпаевскому сценическому приему, актёр произносит текст с психологической дистанцией. Но это не означает равнодушия к роли. Актёр, правда, не пытается убедить зрителя в подлинности человеческих переживаний своего персонажа, зато делает ставку на текст, который принадлежит этому персонажу. Каролина Грушка в роли Елены Андреевны кажется чрезмерно театральной, наигранной, говорит дребезжащим голосом, как бы подчёркивая фальшь и неподлинность переживаний молодой жены Серебрякова. Мацей Штур (Астров) вне театра – деятель антиправительственной оппозиции, с особенным увлечением произносит монологи о вырубке лесов (в которой как раз обвинялось польское правительство). В своих интервью именно „экологический сюжет” актер определяет как самую актуальную тему чеховского произведения. Самым ярким персонажем кажется Войницкий. Дядя Ваня в исполнении Дариуша Хойнацкого очень энергичный, стихийный, вовсе не напоминает вялого неудачника. Вырыпаев увидел в нём персонификацию русского национального характера – он очень эмоционален, но одновременно нерешителен. Войницкий похож на героев вырыпаевских пьес – им движет неосознанная стихия неизвестного происхождения, от которой он „взрывается как арбуз под палящим солнцем”. Когда вместе с Соней в последней сцене он говорит „мы отдохнём”, кажется, что это настоящая, почти религиозная надежда. У Чехова „небо в алмазах” было скорее самообманом персонажей. Но у Вырыпаева, творчество которого является сплошным процессом поиска „настоящей” духовности, эта надежда кажется лишённой иронии. Даже если в общем-то вырыпаевский *Дядя Ваня* на подмостках Польского Театра показал скорее комедийный, нежели трагедийный потенциал чеховского творчества (это тоже большая редкость, учитывая „рефлексирующую”, психологическую традицию интерпретации замысла классика), то

в финале зритель начинает по-настоящему верить, что энергия Войницкого, парафразируя вырыпаевский *Кислород*, „увлекла его в какую-то новую страну, в страну, в которой только (духовное) движение”.

Творчество Ивана Вырыпаева приходит к польскому читателю и зрителю прежде всего благодаря переводам вышеупомянутой актрисы, в личной жизни жены драматурга Каролины Грушки, а также Агнешки Любомиры Пиотровской. известного популяризатора новейшей русской драматургии в Польше. Переводчица, театральный критик, куратор фестивалей, она уже много лет знакомит польских читателей и зрителей с русской драматургией. Пиотровска перевела на польский язык восемьдесят русских пьес, издала пятнадцать книг. Она куратор Фестиваля русского театра в Варшаве, а также театральной программы Сезона польской культуры в России. В одном из интервью она отметила, что в Польше мало кто занимается переводом русской драматургии. По ее мнению, „в театральном мире нет информации о том, что происходит на театральном рынке в России”:

Моя задача не только переводить, как это делают переводчики англоязычной драматургии. В польских театрах завлиты говорят, читают и пишут по-английски, часто режиссеры сами наблюдают, что происходит на Западе, а потом заказывают переводы. У меня дополнительная работа — следить за тем, что происходит в русскоязычном театре, читать, приезжать и смотреть спектакли, прислушиваться к текстам. Литературу я лучше воспринимаю на слух, поэтому очень часто приезжаю на читки за тем, чтобы просто послушать текст. Мало просто понять, что это хорошая пьеса, надо понять, кто ее захочет поставить у нас. То есть я должна следить и за польским, и за русским рынками, чтобы понимать, что и кому можно предлагать. Следующий этап — это перевести пьесу: только переведенный вариант можно предлагать в театры³².

Пиотровская признается в том, что она несколько раз ошиблась, выбирая русские тексты для польского театра. Именно так случилось с первыми пьесами Василия Сигарева:

Они очень сложные для перевода, так как там используется сленг молодежи из провинции, а этот трудно перевести. В итоге эти пьесы пошли только в читках, их никто не поставил. Это было

³² Мария Нестеренко: «Чехов был не добрый, а нормальный». *Интервью с польской переводчицей Агнешкой Любомирой Пиотровской*. <https://gorky.media/context/chehov-byt-ne-dobryj-a-normalnyj/> (18.01.2020).

начало 2000-х, когда на польской сцене присутствовал брутализм, но больше ставили западноевропейские пьесы, потому что он был там помягче. Мне худруки прямым текстом говорили, что это жесткач и Сигарев не пойдет³³.

Агнешка Любомира Пиотровска переводит также пьесы Ярославы Пулинович. *Наташина мечта* пользовалась успехом на польской сцене. Первый в Польше спектакль по пьесе Пулинович был поставлен в 2012 году в режиссуре Войцеха Урбанского (Театр Повшехны в Варшаве). Год спустя *Наташину мечту* в Театре им. Стефана Ярача в Лодзи поставил Николай Коляда. Критики восхищались игрой актрис, исполнительниц ярких женских ролей, а также педагогической стороной подростковой истории, представленной в пьесе. Поэтому Пиотровска решила переводить дальше тексты Пулинович. Однако оказалось, что помимо *Наташиной мечты*, ее творчество пришлось не совсем по вкусу польскому зрителю. С одной стороны, сама по себе женская тема в творчестве Пулинович вписывается в лево-либеральное мировоззрение, доминирующее в современной польской культуре в целом и в театре в частности. С другой стороны, то, как разворачивается конкретная история, не имеет никакого отношения к ситуации в Польше. „Это не про нас” - с таким мнением на данную тему встретила переводчица. По наблюдению Пиотровской, причиной было расхождение менталитета или нравов в повседневной жизни:

Хотя бы эта женская тема в пьесах Ярославы и многих других авторов – мы (поляки – М. П.) смотрим на это по-другому, интерес к феминистской проблематике начался у нас гораздо раньше, многое для нас уже пройденный этап. В пьесах есть много шуток, которые у нас будут выглядеть несмешными, поведение героев будет казаться неприемлемым³⁴.

Переводчица обращает также внимание на существенную разницу в отношениях драматургии и театра в Польше и в России. Она отмечает: „Сейчас у нас очень много режиссеров ставят пьесы, которые пишутся для них во время репетиции, или инсценировки прозы, или инсценировки киносценариев. Сейчас у нас не время готовых пьес”³⁵.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem (18.02.2020).

³⁵ Ibidem (27.02.2020).

В Польше, безусловно, доминирует режиссерский театр, который отчасти вписывается в концепцию Ханса-Тиса Лемана. Говоря словами немецкого исследователя, польская сцена сделала первый шаг на пути к постдраматическому театру, так как театральные средства, лежащие за пределами языка, полагаются на равных с текстом и могут быть систематически помыслены без него³⁶. По крайней мере со второй половины XX в. драматург перестал быть главной и определяющей фигурой в театре. Как замечает Александр Бакши в дискуссии на тему концепции Лемана, долгое развитие режиссерского театра как театра интерпретационного доказало, что драматургия спектакля и драматургия литературная – совсем не одно и то же³⁷.

Поскольку Агнешка Пиотровска не только переводчик, но также в какой-то мере посол русской культуры в Польше, интересно проследить, откуда и в каких условиях родилось ее увлечение современной драматургией восточного соседа. Она принадлежит еще к тому поколению, которое русскому языку училось в школе. Однако на русскую филологию она попала уже в самый тяжелый для культурных взаимоотношений двух стран период – в девяностые годы. Это, как было уже сказано в начале статьи, период ухода от всего, что русское. Поэтому она, студентка-филолог, была вынуждена самостоятельно искать пути интеллектуального развития:

Мои преподаватели (занятия вели только польские преподаватели) не знали новой России. Их представления о России ограничивались тем, что было в польских СМИ. Поэтому я сама постаралась и поехала в Петербург. Преподавательница исторической грамматики русского языка, прощаясь со мной перед выездом, сказала мне: „надеюсь, мы еще встретимся”³⁸.

Интервью было опубликовано в июне 2015 года. Поэтому неудивительно, что в нем тоже появился вопрос о том, как на польско-русские отношения влияет политика, в частности, ситуация в Украине. Пиотровска

³⁶ Ханс-Тис Леман: *Постдраматический театр*. Перевод Натальи Исаевой, Москва 2013, <https://www.twirpx.com/file/2058012/> (28.02.2020).

³⁷ Александр Бакши: *Постдраматический театр – панacea или болезнь?*, <https://cyberleninka.ru/article/n/postdramaticheskiy-teatr-panatseya-ili-bolezнь> (27.02.2020).

³⁸ Jolanta Biernacka: „*Muszę tam jeździć*”. *Wywiad z Agnieszką Lubomirą Piotrowską*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204418.html?josso_assertion_id=E09302D9E3B35593 (18.02.2020).

с сожалением констатировала, что в Польше нарастает русофобия. „Мы смотрим на Россию сквозь призму действий правительства, зато не замечаем обычных людей, которые нуждаются в нашей культуре, так же, как мы нуждаемся в их культуре, об этом не надо забывать”.

В октябре 2019 года Агнешка Пиотровска рассказала о разнице между польской и русской театральной публикой в эфире программы „Личное мнение Челябинск”³⁹. „У нас царит политкорректность” – отметила переводчица. Таким образом то, что смешно для русского зрителя, у польского может вызвать возмущение. Ярким примером является спектакль *Холокост кабаре*:

Тема провокационная. Но в Петербурге вся публика хохотала. Это был спектакль, поставленный русскими евреями. В зале тоже были русские евреи. Я смотрела их реакцию – они смеялись. Подумала, что, может быть, надо переломить эту тему, которая для поляков очень болезненная, и привезти этот спектакль. Оказалось, что все были абсолютно в шоке – как можно петь радостные песни на тему Холокоста?! Никто не смеялся. В стране, где были концлагеря, совсем другой подход⁴⁰.

Интересные наблюдения по поводу разницы между польской и русской публикой высказал и Вырыпаев в документальном фильме, снятом польскими журналистами. Драматург назвал свою *Эйфорию* „метафорой России”:

Мы русские очень чувствительны. У нас очень много энергии, но очень мало культуры и сознания. Мы очень закрыты ... Польский зритель напоминает русского, но мне кажется, что он чуть-чуть более культурный. Это как минус, так и плюс. Плюс, потому что люди пытаются понять твой спектакль. Приходят в театр считая, что нужно чуть-чуть понять. Минус в том, что они неактивны, не вовлечены эмоционально. Просто пассивно наблюдают⁴¹.

Новейшая русская драматургия становится в Польше все более популярной. Об этом свидетельствуют не только театральные фестивали,

³⁹ Елена Лебедева: *Русский зритель любит поплакать. Интервью с Агнешкой Пиотровской*. „Личное мнение Челябинск”, <https://www.youtube.com/watch?v=Uk7jIXjywwc> (10.01.2020).

⁴⁰ Ibidem, (18.02.2020).

⁴¹ Iwan Wyrypajew: *Rozmowy istotne*, reż. Andrzej Wojciechowski, <https://ninateka.pl/film/iwan-wyrypajew-rozmowy-istotne> (09.02.2020).

постановки, но также публикации пьес. Кафедра межкультурных исследований Центральной и Восточной Европы Варшавского университета в 2011-2016 годах издала шесть томов „Антологии современной русской драмы” под редакцией Андрея Москвина.

Современный польский театр во многом театр публицистический. В центре внимания режиссеров злободневная – политическая, социальная тематика. Однако, интерес к новейшей русской драматургии, кажется, никаким образом не связан ни с российской, ни с польской политикой. Даже столь часто обсуждаемые в Польше вопросы исторической политики или внешней политики Российской Федерации не влияют на образ русской драмы в зеркале польской культуры. Вышеупомянутый пример пьесы Горина про антисемитизм – исключение. Конечно, „мода на Россию” началась как раз в то время, когда уже прошел период „отдыха” от принудительного влияния восточного соседа, но еще не наступил период ухудшения отношений между странами. Именно тогда творчество Коляды, Вырыпаева, Сигарева и других могло быть воспринято вне политических предубеждений. Очевидно, интерес переводчиков, издателей, режиссеров, читателей, зрителей вызвала чисто эстетическая сторона творчества „новодраматцев”. Тем более, что на подмостки польских театров попадали скорее всего пьесы, затрагивающие вопросы универсального характера. Среди причин успеха можно назвать также яркие личности драматургов, которые сумели пробиться в стране „режиссерского театра”. Духовный мир Ивана Вырыпаева и философско-сентиментальный „моймир” Николая Коляды гармонично вписались в пространство современной польской культуры.

REFERENCES:

- Biernacka Jolanta: „*Muszę tam jeździć*”. *Wywiad z Agnieszką Lubomirą Piotrowską*, http://www.eteatr.pl/pl/artykuly/204418.html?josso_assertion_id=E09302D9E3B35593.
- Chojka Joanna: *Sąsiedzi*. „Teatr” 2002, № 3, s. 49-50.
- Churski Andrzej: *Ławka obcych ludzi*. „Nowości” z 25 września 1998.
- Czech Jerzy: *Czy Merylin Mongol może być piękna?*, w: *Nikołaj Kolada: Merylin Mongol i inne sztuki*, tłum. Jerzy Czech, Kraków 2005, s. 311-312.
- Encyklopedia teatru polskiego: <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/393/aleksander-wampilow>.

- Kucia Monika: *Tlen z polskiego podwórka*. „Rzeczpospolita”, 14 października 2003, http://www.teatry.art.pl/!recenzje/tlen_ols/tlenz.htm.
- Kyzioł Aneta: *Świerki i neon*. „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1734270,1,recenzja-spektaklu-wujaszek-wania-rez-iwan-wyrypajew.read>.
- Margasińska Maja: *Nie ulegam tej iluzji*. „Dziennik Teatralny Warszawa” 4 lutego 2015, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nie-ulegam-tej-iluzji.html>.
- Mrozek Witold: *Iwan Wyrypajew superstar. „Niežnoŝnie długie objęcia” w Warszawie!*, <https://wyborcza.pl/1,75410,19315509,iwan-wyrypajew-superstar-nieznosnie-dlugie-objecia-w-warszawie.html>.
- Osterloff Barbara: *Tęsknota do polowania*. „Teatr” 1981, s. 6-7.
- Pawłowski Roman: *Prapremiera sztuki „Kadisz” Grigorija Gorina w Teatrze Nowym w Łodzi*, „Gazeta Wyborcza”, 14 stycznia 2002, <https://wyborcza.pl/1,76842,642385.html>.
- Pawłowski Roman: *Sąsiedzi z Anatewki*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 12, s.12.
- Pieczyński Maciej: *Kapłan w świątyni rosyjskiego teatru*. „Teatralia”, http://www.teatralia.com.pl/artykuly/2012/luty_2012/060212_kwsr.php
- Pieczyński Maciej: *Odchodzi z teatru*. Wywiad z Iwanem Wyrypajewem. „Do Rzeczy”, 17 sierpnia 2015, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/odchodzi-z-teatru-1.html>.
- Semczuk Małgorzata: *Teatralna „moda na Rosję”. Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)*, „Acta Polono-Ruthenica” XIII, 2008, s. 169-180.
- Strzelecka Natalia: *Krytyka teatralna o polskich inscenizacjach literatury rosyjskiej w latach 1956-1989*. Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2006.
- Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie: *Nadchodzące premiery*, https://www.teatrpolski.waw.pl/pl/spektakle/nadchodzace_premiery/?id_act=690.
- Teatr - premiera - Iwan Wyrypajew *DZIEŃ WALENTEGO*, <https://www.youtube.com/watch?v=KPZVlyy9wIo&t=308s>.
- Wyrypajew Iwan: *Lipiec*. tłum. A. L. Piotrowska. Tekst otrzymany przez autora od tłumacza.
- Wyrypajew Iwan: *Rozmowy istotne*, reż. A. Wojciechowski, <https://ninateka.pl/film/iwan-wyrypajew-rozmowy-istotne>.
- Zalewska Kalina: *Swat z piekła rodem*. Miesięcznik „Teatr” 2013, № 4, http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/479/swat_z_piekla_rodem/.

- Żurowski Andrzej: *Po tamtej stronie, między obyczajowością a przyprawieścią*. „Wiadomości Kulturalne” 22 kwietnia 1995.
- Bakshi Aleksandr: *Postdramaticheskij teatr – panaceya ili bolezn'?*, (Бакши Александр: *Постдраматический театр – панацея или болезнь?*, <https://cyberleninka.ru/article/n/postdramaticheskij-teatr-panatseya-ili-bolezn>).
- Vyurpaev Ivan: *Illyuzii*. (Вырыпаев Иван: *Иллюзии*. <http://referad.ru/35360/index.html>).
- Lebedeva Elena: „*Russkij zritel' lyubit poplakat*”. *Interv'yu s Agneshkoj Piotrowskoj*. „Личное мнение Челябинск”, (Лебедева Елена: „*Русский зритель любит плакать*”. *Интервью с Агнешкой Пиотровской*, „Личное мнение Челябинск”, <https://www.youtube.com/watch?v=Uk7jXjywwc>).
- Leman Hans-Tis: *Postdramaticheskij teatr*. Perekod Natal'i Isaevoj, Moskva 2013 (Леман Ханс-Тис: *Постдраматический театр*. Перевод Натальи Исаевой, Москва 2013, <https://www.twirpx.com/file/2058012/>).
- Nesterenko Mariya: „*Shehov byl ne dobryj, a normal'nyj*”. *Interv'yu s pol'skoj perevodchicej Agneshkoj Lyubomiroj Piotrowskoj*. (Нестеренко Мария: „*Чехов был не добрый, а нормальный*». *Интервью с польской переводчицей Агнешкой Любомирой Пиотровской*. <https://gorky.media/context/chehov-by-l-ne-dobryj-a-normalnyj/>)
- Pechinski Macej: *Shehovskij tekst bez popravok*, „*Shehovskij vestnik*” 2018, № 36, p. 65-71 (Печински Мацей: *Чеховский текст без поправок*, „*Чеховский вестник*” 2018, № 36, с. 65-71).
- Smelyanskij Anatolij: *Predlagaemye obstoyatel'stva: iz zhizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka*. Moskva 1999 (Смелянский Анатолий: *Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века*. Москва 1999, http://www.teatrlib.ru/Library/Smeliansky/obstoyat/#_Точ212866519).