

Anastasia Gulina

John Paul II Catholic University of Lublin (Poland)

e-mail: anastasia.gulina@kul.pl

<https://orcid.org/0000-0003-0875-8425>

Метаморфозы памяти в пьесе Николая Рудковского „Дожить до премьеры”

*Metamorphoses of Memory in the Play by Nikolai Rudkovsky “Дожить до премьеры”
 (“Live to See the Premiere”)*

Metamorfozy pamięci w sztuce Nikolaja Rudkowskiego „Дожить до премьеры”

Метамарфозы памяці ў п’есе Мікалая Рудкоўскага „Дожить до премьеры”

Abstract

At the beginning of the 21st century, the societies of the post-Soviet countries are still faced with the problem of determining its position in relation to the Soviet past and self-identification of national identity. The popularity of the nostalgic narrative about the lost socialist world order, actively supported by official propaganda in some countries, led to a paradoxical metamorphosis – the project of the future socialist society has become a symbol of conservative values and a glorious heroic past. Since the beginning of the 40s of the 20th century in the literature of the medium memory a mythologizing vision of the Second World War has become subjected. The subject of the article is the analysis of the drama of contemporary Belarusian writer Nikolai Rudkovsky “Дожить до премьеры” (“Live to See the Premiere”). Exploring the theme of war, the playwright shows the evolution of the perception of a memorable event: from the high rank of a historical fact to the experience of an individual, doomed to operate in a warlike reality. The playwright interprets collective memory and the Soviet, Russian and Belarusian literary canon in reference to various types of metatexts corresponding to the theme of war.

Keywords: collective memory, post-memory, memory event, modern dramaturgy of Belarus, Nikolai Rudkovsky

Abstrakt

Na początku XXI wieku społeczeństwa krajów postradzieckich wciąż borykają się z problemem określenia swojej pozycji wobec sowieckiej przeszłości oraz samoidentyfikacji tożsamości narodowej. Popularność nostalgicznej narracji o utraconym socjalistycznym porządku świata, w niektórych krajach aktywnie wspierana przez oficjalną propagandę, doprowadziła do paradoksalnej metamorfozy projektu przyszłego społeczeństwa – oto idee socjalistyczne stały się symbolem konserwatywnych wartości i chwalebnej heroicznej przeszłości. Od początku lat 40. XX wieku w literaturze *medium pamięci* stała się poddana mitologizacji wizja drugiej wojny światowej. Przedmiotem artykułu jest analiza dramatu współczesnego pisarza białoruskiego Nikołaja Rudkowskiego *Дожить до премьеры* (*Dożyć do premiery*). Eksplorując temat wojny dramaturg ukazuje ewolucję percepcji wydarzenia pamięciowego: od wysokiej rangi faktu historycznego do doświadczenia jednostki, skazanej na funkcjonowanie w wojennej rzeczywistości. Pamięć zbiorową oraz sowiecki, rosyjski i białoruski kanon literacki dramatopisarz interpretuje w nawiązaniu do różnych typów metatekstów, korespondujących z tematyką wojenną.

Słowa kluczowe: pamięć zbiorowa, postpamięć, medium pamięci, współczesna dramaturgia Białorusi, Nikołaj Rudkowski

Аннотация

В двухтысячные годы перед обществом в постсоветских странах по-прежнему остро стоит проблема конструирования национальной идентичности и самоопределения по отношению к советскому прошлому. Популярность ностальгического нарратива по утраченному социалистическому мироустройству, в некоторых странах активно поддерживаемая официальной идеологией, привела к парадоксальной метаморфозе – проект будущего социалистического общества стал символом консервативных ценностей и славного героического прошлого. В данном контексте несомненно основополагающим *событием памяти* становится Великая отечественная война, в мифологизации и „памятизации” которой литература, начиная с 1940-х годов, играла значительную роль, во многом выполняя роль *медиума памяти*. Базируясь на исследованиях коллективной памяти и постпамяти, в статье проанализирована пьеса современного белорусского драматурга Николая Рудковского *Дожить до премьеры*, в которой автор, обращаясь к теме войны, с помощью обширных интертекстуальных связей воссоздает эволюцию восприятия *события памяти* от эмпирического и монументального модуса до рефлексивного, показывает опасности пропагандистской трактовки военного нарратива, интерпретирует *сберегающую память* и сложившийся литературный советский, российский и белорусский канон, тем самым фиксируя и одновременно анализируя коллективную память и постпамять современного белорусского общества.

Ключевые слова: коллективная память, постпамять, событие памяти, современная драматургия Беларуси, Николай Рудковский

*Прошлое лежит перед нами огромным миром,
годным для колонизации: быстрого грабежа
и медленной переделки.*

Мария Степанова, *Память памяти. Романс*

В 2011 году в нью-йоркском Новом музее открылась выставка „Остальгия”, куратором которой выступил Максимилиано Джиони. Используя для названия выставки слово, возникшее в Германии еще в 1990-е годы и означающее тоску по эпохе и культуре ГДР, создатели выставки стремились представить „нарратив о мифах и их гибели” („Ostal’giâ”, 2023), но скорее, реконструируя прошлое постсоциалистических стран, продемонстрировали укорененность этих мифов в общественном сознании и дальнейшую их мутацию, проявляющуюся не только в бесконечных ретро-кафе во всех странах Варшавского договора, кинофильмах и телесериалах, паразитирующих на ностальгии, но и, например, в таких компьютерных играх как *Ostalgie: The Berlin Wall*, и других похожих продуктах компании с не менее говорящим названием *Kremlingames*. Среди центральных тем выставки „Остальгия” особено стоит отметить „романтическую веру в силу искусства как преобразующего, почти целительного средства и сознание искусства как формы *сентиментальной* документации, выступающей посредником между культурным давлением и переживаниями человека” („Ostal’giâ”, 2023). Выделенные курсивом определения подчеркивают, что представленные работы – не художественная провокация, призванная возмутить публику, но бережная культурная консервация, то есть акт *сберегающей памяти*, если воспользоваться понятием, введенным немецким культурологом и антропологом Алейдой Ассман. Такое „созерцание руин истории”, отображающее одновременно и общественный запрос и активную культурную политику в некоторых странах бывшего СССР, привело к парадоксальной метаморфозе – социалистический проект, обращенный в будущее и мечтающий не только о новом общественном устройстве, но и о новом человеке, стал ностальгическим нарративом и символом консервативных ценностей.

Американский филолог и антрополог, профессор славянской и сравнительной филологии Гарвардского университета Светлана Бойм утверждает, что „осознание рамок коллективной памяти приходит к человеку тогда, когда он обособляет себя от собственного сообщества или когда само сообщество пребывает в упадке” (Бойм, 2019). Фактически, можно сказать, что после развала советской империи в 1991 году совпали оба упомянутых фактора: общая растерянность, отсутствие внятной идеологии, тяжелейшая экономическая ситуация привели к социальной разобщенности, при которой социальное и психологическое обособление отдельного индивидуума состоялось против его воли. В этих условиях возвращение в 1995 году незначительно измененных советских гимна и флага

в Беларуси не только продемонстрировало вектор государственной политики, но и реализовало существующий общественный запрос, причины которого органично вписываются в концепцию гибридной постпамяти Марианны Хирш, свойственной не только поколению свидетелей, но и последующим – родившимся уже после значимых для коллективной памяти событий. „Национальная память сужает пространство игры с памятными знаками до одного сюжета” (Wojm, 2019), на основе этого сюжета активно формируется мировоззрение всего сообщества, стирая временные границы и создавая глубокую эмоциональную связь настоящего и прошлого (например, продолжающееся противостояние условному Западу как носителю чуждых культурных ценностей).

Также можно утверждать, что советский ностальгический нарратив абсолютно соответствует трем „соблазнам”, которые также уместно назвать ловушками, нарративов постпамяти, выделенных американским исследователем Домиником ЛаКарпа (LaCarpa, 2009, s. 185–246). Во-первых, это чрезмерное возвышение, крайние проявления которого – *acting out* и радикальное отрицание. В случае трансформаций коллективной памяти о советском прошлом симптомами являются нарочитая героизация подвига советского народа во время Второй Мировой войны, явное замалчивание сталинских репрессий и бесспорный *acting out*, то есть отыгрывание, вытеснение всего, что связано с „неудачным” периодом Перестройки (а заодно и той волны информации о подавлении любого инакомыслия в СССР, что пришлось на 1980-е) и первую половину 1990-х годов (в том числе запрет на использование бело-красно-белого флага и герба „Погоня” задолго до протестов 2020 года). Во-вторых, „соблазн верности”, наиболее ярко выраженный в тех случаях, когда любое негативное высказывание о действиях руководства СССР во время Второй мировой войны приравнивается к предательству не только всего сообщества в настоящем, но и прежних поколений. В этом контексте также уместно сказать о „воскрешении призраков”, крайним проявлением которого стала российская акция „Бессмертный полк”, также перекочевавшая на белорусскую почву. Третий „соблазн” – подмена естественной скорби некими другими эмоциями – фактически вытекает из второго, когда траур по погибшим уходит на второй (если не далее) план, уступая чрезмерной героизации и пропагандистским лозунгам в стиле „Можем повторить”.

Таким образом, говоря о национальной идентичности, нельзя не учитывать влияния на нее того образа прошлого, что функционирует в общественном сознании, культуре, масс-медиа. В данном контексте несомненно основополагающим *событием памяти* становится Великая отечественная война, в мифологизации и „памятизации” которой литература, начиная с 1940-х годов, играла значительную роль, во многом выполняя роль *медиума памяти*, ценность которого, согласно мнению немецкого антрополога Астрид Эрл, особенно возрастает в те моменты, когда культурная память имеет дело с чрезвычайно жестокими воспоминаниями, такими как война, террор или

геноцид (Erl1, 2011, s. 38). Создавая механизм преодоления травмы, литература в случае с конструированием нарратива Великой отечественной войны не только служит мемориализации трагических событий, но и эмоционально апеллирует к семейной, индивидуальной памяти, что также соответствует классической интерпретации гибридной постпамяти Марианны Хирш.

Драматург Николай Рудковский, автор „трилогии о Войне”, в которую входят пьесы *Вторжение*, *Последняя любовь Нарцисса* и *Дожить до премьеры*, написанные в период с 2005 по 2010 гг., обращаясь к теме не только войны „народной и священной”, но и войне как таковой, фактически воссоздает в своих пьесах эволюцию восприятия *события памяти* от эмпирического и монументального модуса до рефлексирующего, активно использует мифологические сюжеты, интерпретирует сберегающую память и сложившийся литературный канон, как белорусский, так и западноевропейский, тем самым фиксируя и одновременно анализируя коллективную память современного белорусского общества.

* * *

*Здесь не было обмана, здесь была война,
а значит, действовали все её ухищрения,
использовались все возможности –
в том числе время, которое в данном случае
сработало в пользу немцев....*

Василь Быков, *Дожить до рассвета*

Выбрав для пьесы название *Дожить до премьеры* (2010), явно отсылающее к повести Василя Быкова *Дожить до рассвета* (1972), Николай Рудковский сразу же обращается к коллективной памяти, а также к российскому, советскому и белорусскому литературному канону, подчеркивает интертекстуальность и палимпсестность своего произведения. Тем самым драматург „запускает механизм” двух методов понимания памяти литературы, о которых писала Астрид Эрл, упоминавшаяся ранее. Первый метод, „genitivus subjectivus”, подразумевает, что литература помнит сама себя именно посредством интертекстуальности. Второй метод, „genitivus objectiveivus”, обращается к социальному феномену существующего литературного канона, то есть устоявшегося списка произведений, прямое или опосредованное знакомство с которыми является в данном обществе обязательным (Erl1, 2011, s. 70). Кроме того, апеллируя к творчеству самого знаменитого белорусского писателя-фронтовика, Рудковский изначально настраивает читателя на определенное эмоциональное восприятие собственного текста, явно контрастирующее с выбранным драматургом жанром комедии. В силу вышеизложенного полноценный анализ пьесы невозможен без знакомства с историей рецепции повести Василя Быкова.

Действие повести *Дожить до рассвета* происходит во время Великой отечественной войны, в декабре 1941 года. Главный герой, лейтенант Игорь Ивановский, возглавляет диверсионную группу, которая отправляется на территорию, захваченную фашистскими войсками, чтобы взорвать немецкую базу боеприпасов. Из-за ряда трагических случайностей миссия группы фактически становится невыполнимой. Некоторые из бойцов группы погибают, другие – по приказу Ивановского – возвращаются к своим (но читателю неизвестно, спаслись они или нет). Добравшись до базы противника, главный герой обнаруживает, что она перенесена в другое место. Тем не менее, он дожил до рассвета и, тяжело раненый, подрывает себя и немецкого солдата гранатой. С практической точки зрения, героическая смерть Ивановского бесполезна, но он с честью выполнил свой воинский долг – перед смертью лейтенант не думает о спасении, а лишь терзает себя мыслями о невыполненной миссии.

В 1974 году Василь Быков получил за повесть Государственную премию СССР, что означало ее фактическое принятие в официальный идеологический канон, а в 1975 году вышел одноименный фильм, одним из сценаристов которого был сам писатель. Однако сюжет повести в фильме претерпел существенные изменения: Ивановский трагически погибает, но его группа случайно находит немецкий склад боеприпасов и выполняет поставленное командованием задание. Критика, как и сам Василь Быков, признали фильм слабым, хотя писатель связывал это с недостатком финансирования и сменой режиссера, а не с измененным финалом. Наиболее показательной является оценка киноведа Анатолия Красинского: „... документальная достоверность изображения соблюдается. Но, несмотря на приверженность к изображению бесхитростной и суровой прозы войны, фильм, учитывая финал, стал спорным по отношению к творчеству Быкова” (Krasinskij, Bondareva, 1985, s. 118). Тем не менее, именно оптимистическое окончание кинофильма демонстрирует переход от эмпирического модуса коллективной памяти к монументальному.

Художественные тексты, использующие эмпирический метод, обычно повествуют об относительно недавних событиях, они зачастую написаны очевидцами и участниками, главная цель которых – создание коллективной памяти, максимально близкой к реальности и собственному пережитому опыту. Можно сказать, что повесть Быкова абсолютно соответствует данному модусу – писатель, сам прошедший войну, не приукрашивает действительность, честно пишет о промахах своих героев и поспешной, а потому – приведшей к трагедии, подготовке группы. Монументальный модус в определенной степени противоположен эмпирическому модусу. Его роль не в том, чтобы формировать текущий дискурс о прошлом, а в том, чтобы поддерживать традицию (Erlл, 2011, p. 241–241). А согласно советской традиции, выработанной к 1975 году, героический подвиг советского солдата, война без страха и сомнений, не может быть напрасным. Тем не менее, традиционный героизм советского фильма 1975 года меркнет перед шаблонностью российской киноленты 2015 года *Лейтенант*,

также созданной по мотивам произведения Быкова. Фактически его сюжет можно было бы назвать предысторией событий, о которых рассказано в повести. Главному герою, Ивану Горчакову, сменившему имя и фамилию на более русские (место действия также перенесено с белорусской территории на российскую), удается прорваться с оккупированных земель в советскую часть, где он докладывает некоему безымянному полковнику об обнаруженной вражеской артиллерийской базе. В свою очередь, полковник считает, что информацию и самого Горчакова необходимо проверить прежде, чем предпринимать дальнейшие действия. Внезапно вошедший генерал, прибывший с проверкой, выслушивает лейтенанта, и приказывает немедленно, без предварительной проверки, выделить ему группу, оружие, взрывчатку и начать готовить операцию. Таким образом нарратив об отчаянном подвиге простых солдат, чей героизм не отменяет человечности и способности ошибаться, сменяется нарративом о мудром командовании, всегда принимающем исключительно правильные решения.

Стереотипное восприятие дискурса Великой отечественной войны некоторые исследователи автоматически экстраполировали и на пьесу *Дожить до премьеры*, по признанию самого автора, написанную для участия в литературном конкурсе Министерства культуры Российской Федерации на тему 65-летия Победы:

Было месяца два на творческие муки. Обдумывал, что нового могу сказать о войне. В итоге идея возникла, когда смотрел какой-то плохой голливудский фильм в кинотеатре. Тогда вдруг подумалось: почему бы не написать пьесу о своих терзаниях? Но мучения драматурга не очень интересны. Стал думать, какая профессия подошла бы больше. И тут у меня сразу как-то сложилось: актриса пытается понять, как сыграть роль, теряя грань между реальной жизнью и искусством. У нее есть муж, есть подруга, которая сначала не поддерживает ее, а потом принимает ее сторону. Так тема войны стала отходить на второй план, а на первый вышла современность (Gončarova-Grabovskaâ, 2015, s. 102).

Белорусский исследователь Светлана Гончарова-Грабовская, например, пишет, что

цель Н. Рудковского – показать девальвацию моральных и нравственных ценностей социума через призму исторической памяти о войне. Современные люди, *в отличие от военного поколения*, стали эгоистичными, грубыми, утратили чувство доброты, жалости, милосердия. Драматург стремится напомнить об этом представителям XXI века. Война и современность – два полюса, помогающие раскрыть нравственные принципы человека (Gončarova-Grabovskaâ, 2015, s. 102).

Такую оценку разделяет белорусский режиссер Сергей Куликовский, неоднократно ставивший пьесу в России и Беларуси:

Пьеса *Дожить до премьеры* – один из лучших текстов патриотической направленности, написанный за последнее десятилетие. Она о современном поколении, его мыслях, представлении об истории. Многие люди сегодня не понимают, что такое военное время, гражданская позиция, как эти актрисы в пьесе, но их ждут перемены (Kulikovskij, 2023).

При этом необходимо заметить, что после получения премии всероссийского конкурса в 2010 году, осенью того же года, на читках пьес-лауреатов в Москве, Союз театральных деятелей РФ запретил чтение пьесы *Дожить до премьеры* (Nilov, 2023). Видимо, российские чиновники от искусства, как немецкие овчарки, натренированные на обнаружение малейшей крамолы, оказались более проницательными и почувствовали неоднозначность комедии Рудковского. Впрочем, нельзя сказать, что для этого потребовались чрезмерные усилия – дуализм и бинарную зеркальность пьесы сам автор намеренно подчеркивает ремарками-эпиграфами, предваряющими соответственно первый и второй акт. Переиначивая знаменитый парадокс китайского мудреца Чжуанцзы о бабочке и сновидениях, драматург дает читателю понять, что реальное и „снятое“, то есть – в контексте пьесы – „игровая“ реальность, создаваемая героинями-актрисами, условны и взаимопроникаемы. Кроме того, если обратиться к традиционной для христианства теологической метафоре „смерть как вечный сон“, то эпиграфы также можно понимать как апеллирование к ушедшим поколениям (очевидцам войны) войны, которые незримо, но ощутимо присутствуют в коллективной памяти:

Przed wszystkim czytającemu literatury wschodniosłowiańskie obcować przyjdzie z takimi wyobrażeniami i pojęciami odnoszącymi się do pamięci, które ukształtowały się w wysokim stopniu, opierając się na paradygmacie duchowo-religijnym „wiecznej pamięci” (Duć-Fajfer, 2012, s. 26).

В советском атеистическом дискурсе духовно-религиозное понимание „вечной памяти” сублимируется в культ павшего воина, который „не абсорбирует вину человечества в своей крестной муке, а, напротив, *наделяет этой виной всех*, распределяет ее на все человечество, живущее после подвига” (Rudnev, 2018, s. 22). Говоря о сакрализации страдания героев войны, российский театральный критик Павел Руднев имеет в виду знаменитую пьесу Виктора Розова с красноречивым названием *Вечно живые* (1943), по которой был снят легендарный кинофильм *Летят журавли* (1957) и на которую явно ссылается автор *Дожить до премьеры*. Рудковский, снова, как и в случае аллюзии на повесть Василя Быкова, обращаясь к каноническому советскому произведению и реинтерпретируя его, тем самым актуализирует третий модус коллективной памяти – рефлексировующий, функцией которого является не только подтверждение укоренившихся версий прошлого, но и анализ их модификаций в условиях современности (Erl1, 2011, s. 241-241). В чем же принципиальное отличие трактовки Розова, как одного

из первых авторов сложившегося канона памяти в литературе, и современного драматурга Рудковского? Вероника, главная героиня *Вечно живых*, столкнувшись с реальностью войны и тяжелыми испытаниями, эволюционирует от мелочного эгоизма до стремления к жертвенности, ее финальный монолог демонстрирует готовность принять ответственность не только за свою жизнь, но и за жизнь всех погибших: „Я сейчас все время спрашиваю себя: зачем я живу? Зачем живем мы все, кому он и другие отдали своим недожитые жизни? И как мы будем жить?..” (Rozov, 2023, s. 42). У героини Рудковского с практически синонимичным именем Вера риторический вопрос, обращенный в будущее, сперва диаметрально разворачивается в прошлое: „Только не могу я пока понять, как они выжили?” (Rudkovskij, 2023, s. 5), но в итоге становится констатацией настоящего: „Мы дожили” (Rudkovskij, 2023, s. 31), тем самым в очередной раз фиксируя укоренившуюся в коллективной памяти модель восприятия военной травмы и лишая следующие поколения (а ведь она говорит в том числе о возможном появлении ребенка) права на нормальное будущее. Тема посттравматического военного синдрома появляется уже в *Вечно живых*:

Розов еще в 1943 году осознал, что после войны миру очень сложно будет отказаться от ее насильственных законов, от разделения людей на врагов и друзей. Война и отношение к ней в *Вечно живых* предстает вечно болезненным комком проблем и нерешенных вопросов, неким аналогом „первородного греха” в атеистическом сознании советского человека. Этот комплекс коснется каждого, определит жизнь поколений, даже тех, которые с войной совсем не пересекались (Rudnev, 2018, s. 30).

Таким образом, Рудковский будто бы ставит своей целью воплотить трагическое предчувствие своего предшественника, что проявляется не только в явном сходстве финальных монологов¹. Так, например, сюжетная линия Веры и ее мужа Леши во многом повторяет сложные отношения Розовских Вероники и ее мужа Марка. Героиня *Вечно живых* выходит замуж за нелюбимого Марка – в большей степени – от отчаянья и – в меньшей – из корыстных соображений. Марка не отправляют на фронт, он умело находит дополнительные источники заработка, использует связи для достижения своих целей, в общем, он – „очень практичный человек”, сумевший вывести в эвакуацию „много вещей” (Rozov, 2023, s. 13). Равно как и Леша, супруг Веры, переживает за свою высокооплачиваемую работу, ценит благополучие и дорогие вещи известных марок. Неизвестно, чем руководствовалась героиня Рудковского, выходя за него

¹ Здесь уместно вспомнить также финальный монолог Фирса из комедии Чехова *Вишневый сад*, интертекстуальная связь с которой пьесы Рудковского очевидна. Фирс констатирует: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...». Вероника обращается к будущему, Вера вновь обреченно возвращается к форме прошлого времени — образуется «временная петля»: прошлое победило, будущего нет.

замуж, но очевидно, что практические соображения тоже учитывались – Вера, в отличие от своей подруги и коллеги Кати, не зависит от заработка в театре и, например, легко одалживает подруге деньги. В остальном же ее семейная сюжетная линия выглядит как болезненно искривленная парафраза истории Вероники и Марка. В пьесе Розова именно Марк становится предателем: он завязывает отношения с другой женщиной и – самое главное – крадет у Вероники игрушечную белку – подарок ее погибшего на войне жениха Бориса. В пьесе *Дожить до премьеры* Вера, стремясь полностью прочувствовать суровые реалии военной жизни, выменивает платиновые запонки Леши на пару буханок хлеба (а в дальнейшем – всю его одежду и обувь), хотя прекрасно знает, как супруг дорожит своими вещами. Кроме того, узнав от Леши, что самым страшным для него является ее измена, Вера связывает супруга и заставляет наблюдать за ее сексом с инструктором фитнес-центра, тем самым добившись наконец столь желанного ею Лешиного признания: „Это... Это... апокалипсис... Это ад... я в аду. Я на войне...” (Rudkovskij, 2023, s. 28). Эта кульминационная сцена является своего рода кривым зеркалом сцены из кинофильма *Летят журавли* (сценаристом также был Виктор Розов), когда Марк во время бомбежки насилует принуждает Веронику к близости, несмотря на ее бесконечно повторяемое „нет”. Более того, на протяжении всей пьесы Вера своими действиями фактически воплощает слова Марка из *Вечно живых*:

Если ты крупный человек, а всякий художник должен быть крупным человеком, ты обязана понять меня, понять, что я старался стать выше повседневности, обыденности и шаблона... Когда ты поступишь учиться и с головой уйдешь в искусство, ты поймешь, что, кроме него, ничего нет в мире... И оно требует всего человека целиком, запрещает ему служить любой иной великой цели, так как служить двум великим целям нельзя... Ты поймешь...(Rozov, 2023, s. 38).

И хотя сам Марк – наоборот – деградировал как пианист и, говоря о преданности искусству, скорее банально пытался оправдать свои трусость и предательство, для Веры именно его слова будто бы становятся руководством к действию. Целиком отдавшись стремлению стать выше сценических шаблонов и своей великой цели – понять, как выживали люди во время войны, Вера из привыкшей к комфорту актрисы перевоплощается в голодную, но отчаянно смелую белорусскую партизанку, а затем, сама не замечая того, мутирует в некоего доктора Менгеле от Станиславского, способного на любые безжалостные эксперименты даже над самыми близкими людьми. Инструктор фитнес-центра, по совместительству „садист-любитель” („Только садо. Давлю, бью, унижаю, пытаю...” (Rudkovskij, 2023, s. 4), то есть человек, на собственном опыте знакомый с различными психическими отклонениями, отказываясь участвовать в безумной затее актрис-партизанок, с испугом и отвращением произносит самое страшное для советского человека оскорбление – „Фашистки!” (Rudkovskij,

2023, s. 18), за что девушки немедленно его избивают, лишний раз подтверждая правильность поставленного диагноза.

Размытие границ между действительностью и „войной” признает Катя, которая изначально относилась к идее самоотверженно вживаться в образ партизанок более скептически, чем Вера: „Я столько в себе открыла, пережила, вжилась, что теряю реальность. Я так странно стала пахнуть. Наверное, войной. Настоящей войной. Хожу полугрязная, полусоветская, полупартизанская...” (Rudkovskij, 2023, s. 21). Балансируя на границах „половинчатости” погружения в сценический образ, Катя, в отличие от подруги, успешно возвращается к реальной жизни после премьеры. Совершив „настоящий подвиг” (в отличие от Веры, которая подобную взрывчатку бросила в нежилой дом), то есть взорвав с помощью самодельного коктейля Молотова себя вместе с хулиганами (явная реминисценция к повести Быкова – героическое уничтожение хотя бы одного врага-фашиста как вклад в общее дело Победы; к счастью, героиня Рудковского отделяется обожженными руками), Катя добивается всех поставленных целей – посрамления актрисы-конкурентки („Пусть теперь Котиковы знают, кто в землянке хозяйин” (Rudkovskij, 2023, s. 29), возможной премии к отпуску, признания зрителей, и – наконец – даже влюбляет в себя доктора (что еще раз подчеркивает оправданность ее подвига). Пораженная искренней игрой актрис-партизанок, Женщина-продавщица „вешает на грудь Кати брошку как медаль” (Rudkovskij, 2023, s. 30), тем самым символически протыкая иглой то ли созданную иллюзию, то ли бабочку-лимонницу из ремарки-эпиграфа, и возвращает героиню к реальности: „Служу Сове... Ой, не переиграешь – не сыграешь” (Rudkovskij, 2023, s. 30). Обрывая по полуслову традиционную присягу-клятву, Катя с помощью самоиронии признает, что игра в войну закончилась² и пора возвращаться к реальной жизни. Выбирая для героини имя, под влиянием знаменитой песни *Катюша* (ее актриса запекает во время „пыток” Инструктора фитнес-центра) ставшее в годы Второй Мировой войны ласковым прозвищем гвардейского реактивного миномета, драматург, возможно, иронично подчеркивает жизнестойкость и результативность выбранной Катей стратегии полупогружения в образ партизанки.

Катя также задействует еще одну важную интертекстуальную линию, а именно – чеховскую, заявленную Рудковским уже выбранным жанром комедии. В импровизационном выступлении Кати в супермаркете, обращенном не к чеховскому „многоуважаемому шкафу”, но к безликому стеллажу (так, с помощью метонимии, актуализируется хрестоматийно известный текст) – контаминации монологов Раневской и Гаева из *Вишневого сада*, к тому же – с аллюзией на

² Об «игре в войнушку» говорит Инструктор, отказываясь продолжать пытки девушек. Обращение к детским воспоминаниям также показывает, насколько силен и повсеместен военный дискурс в белорусском обществе – дети по-прежнему играют в Ту войну спустя три поколения.

известное стихотворение Николая Некрасова *Размышление у парадного подъезда*, „выделяются несколько ключевых понятий, складывающихся в определенную систему: монологическое слово выстроено в кольцевой композиции, скрепленной мотивом греха” (Išuk-Fadeeva, 2011, s. 37), который, как отмечено выше, появляется уже у Розова и всеобщность которого подчеркивает искренне-простодушная реакция Продавщицы: „Какие у нас грехи?” (Rudkovskij, 2023, s. 13). При этом чрезмерное нагромождение цитат и аллюзий в монологе вызывает ощущение его неуместности и фальшивости. Нарушение военно-партизанского нарратива избыточными реминисценциями вызывает у читателя определенный дискомфорт и недоумение – кем же на самом деле видят себя героини пьесы – преданными своей профессии актрисами, храбрыми полупартизанками, разорившимися сентиментальными русскими дворянками или же обездоленными некрасовскими просителями? „Что сказать – не знаю, вот и начала монологи из Чехова шпарить!” (Rudkovskij, 2023, s. 16), – простодушно сознается Катя подружке после приступа истерического смеха. Таким образом драматург доводит до абсурда метафору сна и иллюзорной реальности бабочки-партизанки из зеркальных эпиграфов-ремарок и подчеркивает вторичность и шаблонность той военной действительности, что пытаются воссоздать героини.

Внезапно очнувшись после премьеры-победы и бесконечных опасных экспериментов над собой и близкими, актриса „даже удивилась, что она – Вера” (Rudkovskij, 2023, s. 16). Психически искалечив себя и мужа, героиня оказывается в абсолютной экзистенциальной пустоте, где эхом снова и снова отражается безысходное Лешино „Ё. Ё. Ё”. Таким образом, время, действительно „в данном случае сработало в пользу немцев” (Вуков, 2023) – констатация „Мы победили” оборачивается отчаянием и поражением. Цена, за которой „мы не постоим” (фраза из культовой песни Булата Окуджавы, написанной в 1970 году), оказывается неподъемной – Вера решает уйти из театра, а Леша – оставить жену. Растерянный, переставший осознавать границы реальности и „игры в войнушку”, он ведет диалог с Верой, в котором вопросы множатся бесконечно, что явно отсылает читателя к традициям театра абсурда и чеховским диалогам, в которых герои не слушают и не слышат друг друга:

Вера. А что у меня нет мужчины главнее режиссёра?

Лёша. А разве он тебе важен?

Вера. А я тебе уже не важна?

Лёша. Ты снова играешь?

Вера. А ты не можешь отличить, когда я играю, когда нет?

Лёша. А зачем мне нужно это отличать?

Вера. А вдруг пригодится?

Лёша. Для каких целей?

Вера. А разве жизнь наша уже закончилась?

Лёша. А какое у неё может быть продолжение?

Вера. А какое хочешь ты?

Лёша. А ты не видишь, что я ничего уже не хочу? (Rudkovskij, 2023, s. 30).

В финале комедия оборачивается трагедией – Вера опустошена, Лёша сломлен настолько, что даже не может уйти от нее. Фраза героини „Теперь я докажу, что я гениальная жена”, учитывая ее прежнюю одержимость, звучит скорее угрожающе. Пообещав родить ребенка, Вера поет Лёше колыбельную – известную советскую песню белорусских „Песняров”:

Польхал над землёй
Небосвод, как багровое знамя.
Молодость моя, Белоруссия.
Песня партизан, сосны да туман...
Песня партизан, алая заря...
Молодость моя, Белоруссия...

Выбор данного текста драматургом еще раз подчеркивает герметичность бесконечно самовоспроизводящегося, как головы Гидры (во многом – благодаря официальной идеологии и пропаганде), военного нарратива. Говоря о теме бесконечного возвращения к военному прошлому важно вспомнить о двух произведениях белорусского драматурга Елены Поповой, которая еще в советскую эпоху пыталась иначе ее переосмыслить. В ее первой пьесе *Площадь Победы*, написанной в 1974 году, памяти о войне подчинена жизнь главного героя – генерала Переверзева и его жены. В их квартире на видных местах лежат бинокль, письма с фронта, полевая сумка, в шкафу спрятан пистолет – все эти предметы, фактически бесполезные в мирное время, материализуют жизненную позицию героя: „война для него не стала прошлым, а продолжала оставаться настоящим” (Gončarova-Grabovskaâ, 2015, s. 45), а тот факт, что генерал прикован к инвалидному креслу из-за военного ранения, становится физической метафорой невозможности уйти от трагического прошлого³. Спустя тридцать лет драматург вновь обратилась к теме бесконечной руминации военного дискурса в коллективной памяти – героиня пьесы *Блиндаж* (2004), молодые люди Марина и Паша, наши современники, после прыжка с парашютом попадают в таинственный блиндаж, где находятся Лейтенант Прохоров (снова главный

³ Что интересно, в 1975 году пьеса так и не была поставлена. Видимо, генерал-инвалид не вписывался в официальный монументальный модус памяти о войне: «Через десять лет, в 1985-м, пьесу опубликовали в журнале „Театр”, и это тоже была надежда на то, что где-нибудь состоится премьера. В Москве Театр имени Маяковского даже вывесил афишу, что открывает зрителям новое имя — драматурга из Беларуси. Но взять пьесу в работу запретили и в России, и в Беларуси [...] И только в 2005 году к шестидесятилетию победы над фашистами Национальный Академический театр им. Якуба Коласа взялся за „Площадь Победы”» (Орлова, 2023).

герой в должности лейтенанта, как в повести Быкова), Сержант и Радист и где война никогда не заканчивалась, потому что не было приказа „оставить высоту”. Захваченные временной петлей герои знают, что где-то жизнь продолжается, существуют „сникерсы, баунти. Группа „Смэш”. Группа „Ленинград” (Ророва, 2023, s. 12), но, как говорит Сержант:

Время – хитрая штука, много в нем разных завихрений, уголков, карманчиков... [...] Главное, – оно не исчезает. Нет в нем никакого прошлого, и будущего нет, все вперемешку. Все хранится, как деньги в банке. Вселенная большая, места всем хватит. И никуда вам отсюда не деться, раз уж попались (Ророва, 2023, s. 11).

Тем не менее, неудачливые парашютисты возвращаются в современную действительность, после чего Марина знакомится с неким Полковником и уговаривает его отдать добровольным узникам блиндажа необходимый приказ, но пьеса заканчивается тем, что ветеран, то ли во власти галлюцинации, то ли также угодив во временную петлю, все громче кричит: „Сто-ять!!!” (Ророва 16), обрекая героев, читателей, зрителей и – шире – все общество конструировать свою идентичность, бесконечно оглядываясь на давно закончившуюся войну:

Победная сказка советской империи пережила создавшую ее державу – но осталась востребованной там, где продолжали жить и думать по-советски. [...] Эта память хороша тем, что всегда под рукой. И позволяет окказионально выдернуть из военного сюжета любой кусок. Где надо мы – жертвы врагов, при случае – защитники рубежей, по красным датам – герои-триумфаторы (Žbankov, 2023).

Несомненно, победа в Великой отечественной войне и ее дискурс, укоренившийся в коллективной памяти благодаря литературе, кинематографу, массовой культуре стали прекрасной основой для ощущения избранности всего советского народа, о необходимости которой для конструирования идентичности сообщества писал Ян Ассман⁴. Проблема, связанная с восприятием Победы как события памяти, кроется в его двойственности, которая становится лейтмотивом пьесы Рудковского: „День памяти жертв сплавлен с днем державного триумфа, что создает странный эффект парадного марша на пепелище и не менее странное эмоциональное раздвоение: то ли плакать, то ли петь. То ли скорбеть, то ли кричать „ура!”” (Žbankov, 2023). Следствием торжества дискурса триумфаторов стала общепринятая гегемония монументального модуса памяти, который многие исследователи считают главенствующим и в пьесе Рудковского:

⁴ „Każdą społeczność, która postrzega siebie jako lud czy naród, odróżniając się w ten sposób od innych ludów i narodów „w pewnym sensie” wyobraża sobie siebie sama jako naród wybrany (...). Z zasady bycia wybranym wynika zasada pamięci” (Assmann, 2008, s. 46–47).

...редко какому театру удастся так разительно изменить своих зрителей – Вере и Кате это удалось, возможно, потому, что они смогли создать театр истории, вернув тем самым потомкам русских солдат ощущение боли, страдания, но и гордости за победу и ощущение своей сопричастности к забываемым, но великим страницам русской истории. Внятно и завершение чеховской линии: в метатексте русской памяти была Любовь, есть Вера – остается надежда, что русский человек не забудет того, что он – русский, что он – наследник некогда великой культуры и не менее великой, хотя и трагической, истории (Ішук-Fadeeva, 2011, s. 37).

Конечно, такая интерпретация имеет право на существование, хотя тотальное игнорирование белорусских интертекстуальных аллюзий в пьесе вызывает недоумение, равно как и нивелирование многонационального советского народа до одного русского человека. Сложно согласиться и с представленной трактовкой чеховской линии. Рудковский оставляет за сценой главное событие пьесы – долгожданную премьеру, как и Чехов – продажу вишневого сада – так и тема Великой отечественной войны ощутимо присутствует в повседневной жизни каждого индивидуума в белорусском и – шире – постсоветском культурном пространстве. Напрасная жертва Веры у Рудковского, бессмысленная продажа вишневого сада и его спешная вырубка у Чехова – внесценические действия определяют сюжет и судьбы героев, но при этом не дают чувства определенности, а лишь рождают все новые вопросы, равно как и преломление военного дискурса в коллективной памяти:

В нынешнем белорусском контексте такого ясного сверхсмысла не читается. Механически переключить регистр с имперского на локальный никак не выходит: за какую страну, собственно, сражались в ту войну? За Беларусь? За „союз нерушимый”? Может, за нашу свободу? А от кого ее защищали? И защитили ли? А сколько сторон было в партизанском движении? Говорите, „мы победили”? А „мы” – это кто? (Žbankov, 2023).

Тотальное игнорирование неудобных вопросов приводит в итоге к болезненным мутациям коллективной памяти, о чем предупреждает своей пьесой Рудковский. Опасность замалчивания тем, не вписывающихся в монументальный модус памяти также представлен в пьесе российского драматурга Михаила Дурненкова *День Победы* (2014). Написанная к очередному юбилею Победы, специально для московского Театра на Таганке⁵, пьеса рассказывает о тридцатилетних сотрудниках креативного агентства, придумывающих сценарий мероприятия на 9 мая. Семен, главный герой, страдает раздвоением личности из-за семейной истории: один его дед был в немецком плену, а после побега попал в штрафную роту, в загранотряде

⁵ Спектакль, поставленный по пьесе Дурненкова (режиссер – Юрий Муравицкий), сыграли всего несколько раз, а затем закрыли по запросу депутатов Государственной думы РФ, что в очередной раз подтверждает, что память о войне, с точки зрения официальной идеологии, должна быть только одна.

которой служил второй: „Так что они друг друга терпеть не могли генетически” (Durnenkov, 2023, s. 12). Эта тщательно скрываемая вражда раздирает героя изнутри, приводит к неразрешимому внутреннему конфликту. Личная драма Семена происходит на фоне государственной – постоянное наращивание радостно-восторженной истерии из-за старой победы в конце пьесы приводит к новой, уже реальной, а не смоделированной с помощью компьютерных программ, войне, что, учитывая сегодняшнюю войну в Украине, выглядит пророчески: „У литературы и тем более у драматургии есть такое свойство – сканирование общественных проблем, диагностика реальности, предвосхищение будущего” (Rudnev, 2018, s. 448). Рудковский и Дурненков, фактически – представители одного поколения, обратившись к теме конструирования коллективной памяти о важнейшем для общественного сознания событии памяти (неслучайно у обоих драматургов герои – люди творческие, создающие собственную реальность при помощи системы Станиславского или же виртуальных голограмм и сувенирных наборов), стремятся показать опасность избирательной памяти и однозначного восприятия собственной истории, как индивидуальной, так и государственной. И если российский драматург ограничивается современным контекстом и предчувствиями мрачного будущего, то Рудковский, создавая в своей пьесе интертекстуальные связи с российским, советским и белорусским литературным каноном, активно работает с памятью литературы. Многочисленные прямые и опосредованные цитаты актуализируют в восприятии читателя столетнюю драматургическую традицию, при этом вынуждая зачастую иронически ее интерпретировать. Обращаясь к знаковым произведениям Антона Чехова, Василя Быкова, Виктора Розова и других известных писателей, драматург воссоздает в пьесе *Дожить до премьеры* эмпирический и монументальный модусы памяти, при этом показывая опасности последнего, допускающего лишь победно-героическую трактовку военного нарратива. Двойственная рецепция военного дискурса, характерная для всего постсоветского пространства, приводит героев пьесы *Дожить до премьеры* к трагедии, потере нравственных ориентиров и метафизической пустоте, таким образом возвышая изначально комедийный сюжет до пророческого.

REFERENCES

- „Ostal'giâ”, reliz vystavki. *Fond V-A-C*. (2023). [„Остальгия”, релиз выставки”. *Фонд V-A-C*. (2023)]. Pobrano z: <https://v-a-c.org/projects/ostalgia> (dostęp: 30.07.2023).
- Assmann, Jan. (2008). *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Tłum. Anna Kryczyńska-Pham. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bojm, Svetlana. (2019). *Budušee nostalg'ii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, ebook. [Бойм, Светлана. (2019). *Будущее ностальгии*. Москва: Новое литературное обозрение, ebook].

- Bykov, Vasil'. (2023). „Dožit' do rassveta”. [Быков, Василь. (2023). „Дожить до рассвета”]. Pobrano z: https://knihi.com/Vasil_Bykau/Dozit_do_rassveta-rus.html (dostęp: 06.08.2023).
- Đuč-Fajfer, Helena. (2012). Pamięć i literatura – inspiracje teoretyczne. W kontekście rozważań o literaturach mniejszości wschodniosłowiańskich w Polsce. W: Wasilij Szczukin (red.). *Ogród wielu kwiatów. Liber amicorum. Tom jubileuszowy dedykowany Janowi Dębskiemu* (s. 19–37). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Durnenkov, Mihail. (2023). *Den' Pobedy*. [Дурненков, Михаил. (2023). *День Победы*]. Pobrano z: https://theatre-library.ru/files/d/durnenkov_m/durnenkov_m_7910.doc (dostęp: 06.08.2023).
- Erl, Astrid. (2011). *Memory in Culture*. Transl. S. B. Young. Basingstoke, Hampshire – New York: Palgrave Macmillan.
- Gončarova-Grabovskaâ, Svetlana. (2015). *Russkoâzyčnaâ dramaturgiâ Belarusi rubeža XX–XXI vv. (problematika, žanrovaâ strategiâ)*. Minsk: Izdatel'stvo BGU. [Гончарова-Грабовская, Светлана. (2015). *Русскоязычная драматургия Беларуси рубежа XX–XXI вв. (проблематика, жанровая стратегия)*. Минск: Издательство БГУ].
- Išuk-Fadeeva, Nina. (2011). Problema ličnosti v kontekste istoričeskoj pamâti : čehovskie allúzii v komedii N. Rudkovskogo „Dožit' do prem'ery”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica*, 4, ss. 32–44. [Ишук-Фадеева, Нина. (2011). Проблема личности в контексте исторической памяти: чеховские аллюзии в комедии Н. Рудковского „Дожить до премьеры”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica*, 4, s. 32–44].
- Krasinskij, Anatolij; Bondareva, Efrosin'â. (1985). *Sovremennoe belorusskoe kino*. Minsk: Nauka i tehnika. [Красинский, Анатолий; Бондарева, Ефросинья. (1985). *Современное белорусское кино*. Минск: Наука и техника, 1985].
- Kulikovskij, Sergej. (2023). *Kak v Novom dramatičeskom teatre gotovâtsâ k otkrytiû sezona, i čto ždet zritelej*. Agenstvo „Minsk-novosti” [Куликовский, Сергей. (2023). *Как в Новом драматическом театре готовятся к открытию сезона, и что ждет зрителей*. Агентство „Минск-новости”]. Pobrano z: <https://uk.minsk.gov.by/vse-novosti/1726-kak-v-novom-dramaticheskom-teatre-gotovyatsya-k-otkrytiyu-sezona-i-čto-zhdet-zritelej> (dostęp: 06.08.2023).
- LaCapra, Dominick. (2009). *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas.
- Nilov, Viktor. (2023). *Vojna na rel'sah komedii*. MK.RU. Tomsk. [Нилов, Виктор. (2023). *Война на рельсах комедии*. MK.RU. Томск]. Pobrano z: <https://tomsk.mk.ru/article/2013/11/14/945323-voyna-na-relsah-komedii.html> (accessed: 06.08.2023).
- Orlova, Tat'âna. (2023). „Plošad' Pobedy”. Istoriiâ odnoj zaprešennoj p'esy”. *Sputnik. Belarus'*. [Орлова, Татьяна. (2023). „Площадь Победы”. История одной запрещенной пьесы. *Sputnik. Беларусь*]. Pobrano z: <https://sputnik.by/20200509/Ploščad-Pobedy-Istoriya-odnoj-zapreschennoj-pesy-1044619669.html> (dostęp: 06.08.2023).
- Popova, Elena. (2023). *Blindaž*. [Попова, Елена. (2023). *Блиндаж*]. Pobrano z: http://dramacenter.org/upload/information_system_25/5/1/2/item_512/information_items_property_732.pdf (dostęp: 06.08.2023).

- Rozov, Viktor. (2023). *Вечно живые*. [Розов, Виктор. (2023). *Вечно живые*]. Pobrano z: https://theatre-library.ru/files/r/rozov/rozov_1109.doc (dostęp: 06.08.2023).
- Rudkovskij, Nikolaj. (2023). *Доžit' do prem'ery*. [Рудковский, Николай. (2023). *Дожить до премьеры*]. Pobrano z: http://dramacenter.org/upload/information_system_25/1/9/8/item_198/information_items_property_196.pdf (dostęp: 14.07.2023).
- Rudnev, Pavel. (2018). *Drama pamâti. Očerki istorii ruskoj dramaturgii 1950–2010-e*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. [Руднев, Павел. (2018). *Драма памяти. Очерки истории русской драматургии 1950–2010-е*. Москва: Новое литературное обозрение].
- Žbankov, Maksim. (2023). „Oдна на vseh”? Postpamât' kak golosa tišiny”. *Naše mnenie. Belaruskaâ êkspertnaâ set'*. [Жбанков, Максим. (2023). „Одна на всех”? Постпамять как голоса тишины. *Наше мнение. Белоруская экспертная сеть*]. Pobrano z: <https://nmn.media/articles/6055> (dostęp: 06.08.2023).

SUBMITTED: 17.08.2023

ACCEPTED: 29.11.2023

PUBLISHED ONLINE: 1.02.2024

ABOUT THE AUTHOR / O AUTORZE

Anastasia Gulina – Polska, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Szkoła doktorska; magister, doktorantka; *specjalność*: literaturoznawstwo słowiańskie; *zainteresowania naukowe*: współczesny dramat białoruski, tożsamość narodowa.

Adres: ul. Nadbystrzycka 74/50, 20–501 Lublin, Polska

Wybrane publikacje:

1. Гулина, Анастасия. (2013). Национальная самоидентификация в современной русскоязычной драматургии Беларуси и Украины. *Białorusinistyka Białostocka*, 5, s. 297–308.
2. Гулина, Анастасия. (2016). Проблема самоидентификации героев в драматургии Павла Пряжко. *Studia Białorusinistyczne*, 10, s. 199–211.
3. Гулина, Анастасия. (2022). Белорусский протест: путь с улицы на сцену. W: Nataliia Maliutina (red.). *Współczesna dramaturgia rosyjskojęzyczna: nowe tendencje / Современная русскоязычная драматургия: новые тенденции* (s. 211–227). Kraków: Wydawnictwo Universitas.
4. Гулина, Анастасия. (2023). Белорусский вербатим как зеркало общества (на примере пьес *Patris i Maбыць?*). *Bibliotekarz Podlaski*, 1(58), s. 125–141.
5. Гулина, Анастасия. (2023). „Białorusin? Rosjanin? Homo Sovieticus?”. Problem tożsamości narodowej w dramatach Maksima Doško. *Roczniki Humanistyczne, z. 7: Słowianoznawstwo*, 71, s. 75–87.