

Tania Arcimovich / Таня Арцімовіч

Justus Liebig University Giessen (Germany)

e-mail: tania.arcimovich@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6691-3409>

Спектакль Паўлінка (1944–2021) Льва Літвінава як прастора барацьбы за памяць

The Performance „Pavlinka” (1944–2021) by Lev Litvinav as a Space of Struggle for Memory

Spektakl „Paulinka” (1944–2021) Lwa Litwinowa jako narzędzie walki o pamięć

Abstract

The article explores the almost indescribable history of the famous performance *Pavlinka* staged in 1944 by Lev Litvinav that still is performed at the National Kupala Theatre in Minsk. Despite the ethnographic and comedy character of the performance, during the protests 2020, it became a space for the ideological struggle between the actors who left the theatre (joined the protests) and those who supported the regime. Briefly presenting the main points of this ideological campaign between two troupes of the National Kupala Theatre, the article describes the history of the play *Pavlinka* and as well as the biography of its director Lev Litvinav, which the author could reconstruct using archival documents, including from Litvinav's family archive.

Keywords: National Kupala Theatre, Lev Litvinav, *Pavlinka*, Memory Studies

Abstrakt

W artykule przedstawiono niemal nieznaną historię granego do dziś w Narodowym Teatrze Kupawy w Mińsku słynnego spektaklu „Paulinka”, wystawionego w 1944 r. przez Lwa Litwinowa. Pomimo etnograficznego i komediowego charakteru przedstawienia, podczas protestów 2020 r. stał się on przestrzenią walki ideologicznej między aktorami, którzy opuścili teatr (przyłączyli się do protestów) a zwolennikami reżimu. W artykule nakreślono osie ideologiczne tego sporu, a także skrywane dotąd losy tytułowej Paulinki, zrekonstruowane przez reżysera na podstawie dokumentów pochodzących między innymi z archiwum rodzinnego Litwinowów.

Słowa kluczowe: Teatr Narodowy Janki Kupawy, Lew Litwinow, Paulinka, pamięcioznawstwo

Анатацыя

У артыкуле даследуецца амаль неапісаная гісторыя знакамітага спектакля Паўлінка Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы, які быў пастаўлены рэжысёрам Львом Літвінавым ў 1944 годзе. Нягледзячы на этнаграфічна-камедыйны характар, падчас пратэстаў 2020 года гэты спектакль стаў прасторай ідэалагічнай барацьбы паміж акцёрамі, якія пакінулі тэатр (далучыўшыся да пратэстаў), і тымі, хто падтрымаў рэжым. Коротка паказваючы асноўныя моманты гэтай ідэалагічнай кампаніі паміж двума трупамі Купалаўскага тэатра, артыкул апісвае гісторыю спектакля, а таксама біяграфію ягонага рэжысёра, якія аўтарка змагла аднавіць з дапамогай архіўных дакументаў, у тым ліку з сямейнага архіва Літвінавых.

Ключавыя словы: Купалаўскі тэатр, Леў Літвінаў, Паўлінка, даследаванні памяці

Мы гаворым, выкарыстоўваючы сучасныя фармуліроўкі, што мы канструюем мінулае. Агентам гэтага канструявання ёсць тое, што я называю памяццю. Памяць – гэта вымярэнне нашых узаемаадносін з мінулым¹.

Рычард Тэрдыман (Terdiman, 1993, s. 7)

Ці справа ў тым, шэдзур “Паўлінка” альбо няўдача рэжысёра (хоць наконт гэтага існуюць, як мінімум, розныя пункты гледжання, аб чым ляльны крытык павінен узгадаць)? Ці па-за крытыкай “Паўлінкі” (ды і ў яе крытыцы Няфёдам) няма нічога суб’ектыўнага, дагматычнага, глыбока нячэснага і нават пазорнага (зрэшты ў Беларусі і зараз няма людзей стаяць на гэтых пазіцыях – з імі, зразумела, гаварыць няма аб чым)?

Ігар Літвінаў (Sâmejny arhiŭ, 1986)

У верасні 2020 г. упершыню за амаль стогадовае існаванне Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы не адкрыў новы сезон. Пасля жорсткага падаўлення пратэстных дэманстрацый супраць вынікаў выбараў Прэзідэнта Беларусі 9 жніўня і хвалі гвалту, пад якую трапілі тысячы людзей за выказванне сваёй грамадзянскай пазіцыі, большая частка трупы напісала заявы на звальненне ў знак салідарнасці з дырэктарам Паўлам Латушкам, з якім Міністэрства культуры напярэдадні скасавала кантракт з прычыны яго адкрытай падтрымкі пратэстнага руху. 18 жніўня падчас закрытай сустрэчы з тагачасным Міністрам культуры акторы катэгарычна заявілі пра сваю пазіцыю, патрабуючы спыніць міліцэйскі гвалт, вярнуць Латушку на пасаду і правесці новыя выбары. Міністэрства культуры не пагадзілася, і амаль што ўся трупа (каля васьмідзеся-

¹ Тут і далей пераклад назваў твораў і цытат з рускай і англійскай мовы аўтара артыкула.

ці чалавек), у тым ліку народныя і вядучыя артысткі і артысты сцэны, пакінулі будынак тэатра (*Sto dzion z Kupalaŭskim...*, 2020).

Падзея выклікала рэзананс, таму што менавіта акторская трупа, традыцыі якой перадаюцца з пакалення ў пакаленне, і складае легенду Купалаўскага тэатра. Тым больш што ў верасні планавалася святкаванне 100-годдзя ягонага заснавання. Тым не менш заявы на звальненне былі падпісаныя; тыя, хто застаўся, асуджалі калег за палітычную ангажаванасць; актрыса Вольга Няфёдава была прызначана новым мастацкім кураўніком. Быў аб'яўлены набор у трупу „абноўленага” Купалаўскага тэатра, што аказалася няпростай справай: многія беларускія акторы і актрысы ў знак салідарнасці з калегамі адмовіліся ад удзелу ў конкурсе. У тэатр прыйшлі маладыя акторы і нават студэнты. На сакавік было заяўлена адкрыццё сезона. Першым спектаклем „новага” Купалаўскага стала *Паўлінка* Янкі Купалы (Martinovič, Pankratova, 2021), якая ўжо шмат гадоў з'яўлялася візітоўкай тэатра і якой тэатр адкрываў практычна кожны сезон. Акрамя таго, што ўзнаўленне гэтага спектакля новаму кіраўніцтву магло паказацца нескладай задачай – камедыйнай *Паўлінка* гучала, хутчэй, як этнаграфічная замалёўка, – гэты жэст быццам бы павінен быў канстатаваць „стабільнасць”, якую гісторык Аляксей Братачкін вызначае як „нязменнасць палітычнага рэжыма і той двусэнсоўнай атмасферы, якая склалася ў краіне, калі вялікая колькасць грамадзян, разумеючы, што такое аўтарытарызм, ўсё ж не да канца ўспрымалі гэта як катастрофу” (Bratočkin, 2021).

У адказ акторы на чале з рэжысёрам Мікалаем Пінігіным, якія звольніліся з тэатра, хутка абвешчалі аб стварэнні незалежнай групы „Купалаўцы”², працягваючы рабіць спектаклі і паказваючы іх анлайн альбо на замежных сцэнах. У ліпені яны падрыхтавалі сваё закрыццё тэатральнага сезона: гэта была відэаверсія абноўленага спектакля *Паўлінка*. Фільм быў зняты ў аўтэнтчных інтэр'ерах сялянскай хаты і выкладзены ў адкрыты доступ. Спектакль пачынаўся з кароткай прадмовы рэжысёра Мікалая Пінігіна, у якой ён распавядаваў гісторыю п'есы і спектакля. Хоць *Паўлінка* была напісана ў 1913 г. і ў наступныя гады адбылося некалькі яе пастановак, менавіта версія рэжысёра Льва Літвінава 1944 г., якую ён здзейсніў ў Томску, дзе Купалаўскі тэатр знаходзіўся ва эвакуацыі і якой у 1945 г. тэатр адкрываў сезон ва ўжо вызваленым Мінску, стала візітоўкай тэатра на дзесяцігоддзі. Акрамя абвастрэння камедыйнага характара п'есы, ярка ўвасобленай тэатральнасці і зорнага складу актораў (ролі ў *Паўлінцы* заўсёды выконвалі народныя і вядучыя артысты і артысткі тэатра), асабліва сцю версіі Літвінава быў фінал. Калі ў арыгінале героя-рэвалюцыянера Якіма Сароку напрыканцы арыштоўвала паліцыя за ўлёткі (дзеянне адбываецца ў царскай Расіі), то літвінаўская версія заканчвалася аптымістычна: маладая Паўлінка і Якім збягалі ад бацькоў, якія былі супраць іх шлюбу. У спектаклі „абноўленага” Купалаўскага застаўся гэты фінал. „Купалаўцы” ж вырашылі вярнуцца да арыгінальнай версіі:

² Далей у артыкуле дзяржаўны тэатр пазначаецца як „абноўлены” Купалаўскі, а незалежная трупа як „Купалаўцы”.

Якіма Сароку арыштоўваюць і забіраюць у турму, што цалкам адпавядала падзеям у сучаснай Беларусі. У анатацыі да фільма было напісана:

Паводле купалаўскай традыцыі, пасля апошняй фразы апошняга спектакля ў сезоне кожны артыст мусіць гучна і ёмка адвесіць са сцэны „Усё”, тым самым сімвалічна завяршаючы сезон. Мы прайшлі складаны шлях і працягваем несці далей тую каштоўнасці, якія даверыла нам старэйшае пакаленне легендарных Купалаўцаў. Наша прэм’ера – тое самае гучнае сімвалічнае „Усё”. Мы ідзем далей, але цяпер ужо новым свабодным шляхам, пакідаючы там, у гісторыі, усё найлепшае, што адбывалася з намі, усё горкае, што вучыла нас жыццю, усіх тых, хто да канца застанецца роднымі і блізкімі, як бы нас ні раскідвала па акопах (Паўлінка, 2021).

Нягледзячы на важнасць падзей, якія разгарнуліся вакол Купалаўскага тэатра, выявіўшы грамадзянскі патэнцыял мастацтва, нагодай да напісання гэтага артыкула сталі не гэтыя дзве версіі спектакля і не з’яўленне двух труп Купалаўскага, але асоба рэжысёра Льва Літвінава, якога ў абедзвюх версіях абазначаюць як пастаноўшчыка *Паўлінкі*, хоць да нашых дзён ад яго арыгінальнай версіі засталіся толькі кампазіцыя і фінал. Амаль невядомы для публікі і нават прафесіяналаў лёс Літвінава быццам увабраў у сябе драматычныя старонкі гісторыі беларускага тэатра дваццатага стагоддзя, выбухнуўшы ў 2020-м. Напісаны на аснове публікацый і архіўных дакументаў, у тым ліку з сямейнага архіву, гэты артыкул спрабуе аднавіць забытую гісторыю *Паўлінкі* і ставіць пытанне пра адказнасць не-гісторыкаў за нашу калектыўную памяць.

Не стаўшы вучнем аптэкара

Леў Маркавіч Літвінаў (сапраўднае імя Лейб Мордухавіч Гурэвіч) нарадзіўся 10 красавіка (28 сакавіка) 1899 г. у Мінску ў мяшчанскай сям’і габрэяў. Ягоныя бацькі – Соф’я і Мордух – разышліся ў пачатку 1920-х гг. па ініцыятыве маці, якая не змагла больш трываць пастаянныя здрады мужа. Бацька памёр у сярэдзіне 1930-х, маці загінула ў мінскім гета ў 1942 г. Леў Літвінаў вучыўся спачатку ў хедары – пачатковай рэлігіёзнай школе для габрэйскіх хлопчыкаў, потым вывучаў Талмуд, што, як адзначае яго сын Ігар, сведчыла пра таленавітасць і „ў 19 стагоддзі, напэўна, тым бы і скончылася – ён стаў бы рабінам” (Litvinov і Litvinov, 2018, s. 22). Але часы былі іншыя, і Леў паступіў у Мінскую другую гарадскую вучэльню, якую паспяхова скончыў. Да рэвалюцыі для габрэйскіх хлопчыкаў з бедных сем’яў практычна не было магчымасці атрымаць вышэйшую адукацыю (у Імперскай Расіі існаваў шэраг абмежаванняў для габрэяў – тэрытарыяльных, адукацыйных і прафесійных), таму Літвінаў стаў вывучаць латынь і рыхтавацца да іспыту на вучня правізора. Падчас святкавання

15-годдзя сваёй творчай дзейнасці ў Першым Беларускаім дзяржаўным тэатры³ (БДТ-1) у 1934 г. Літвінаў сказаў, што калі б не Кастрычніцкая рэвалюцыя, якая адкрыла для яго гарызонты магчымасцей, ён напэўна б прадаваў касторавае масла ў аптэцы (BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 568, s. 128).

Падчас Першай сусветнай вайны Літвінаў з'ехаў ў горад Балашоў Саратаўскай губерні. Дзякуючы цётцы, якая там жыла і якая шыла адзежу для жонкі дырэктара гімназіі, юны Літвінаў змог працягнуць адукацыю. Там ён і сустрэў Кастрычніцкую рэвалюцыю, а ў Мінск вярнуўся ў 1918 г. Па словах сына, у Балашове бацька і захапіўся тэатрам, таму што практычна адразу атрымаў пасаду спачатку на кніжным складзе Наркампроса ў Мінску, а потым у тэатральным адзеле. Адначасова ўдзельнічаў у мастацкай самадзейнасці, у прыватнасці, кіраваў студыяй імя Тургенева, узяўшы псеўданім Літвінаў – ад галоўнага героя з аповесці *Дым* рускага класіка. Тут паставіў свой першы спектакль – *Агни Іванавай ночы* Германа Зудэрмана, пачаў пісаць вершы і п'есы. У 1919 г. ў Літ-Бел ССР ён узначаліў тэатральны пададзел адзела мастацтва Наркамасветы, і як успамінае яго сын:

Толькі ў тыя бурныя гады, калі ламалася ўсё старое і будавалася новае і невядомае, на гэтай пасадзе мог апынуцца дваццацігадовы юнак з самых сацыяльных нізоў, які нічога не мог і амаль што не ведаў, але з буйным палётам фантазіі і велізарнай энергіяй (Litvinov і Litvinov, 2018, s. 23).

Калі польскія войскі захапілі Мінск, Літвінаў эвакуяваўся ў Екацярынбург, дзе таксама арганізаваў тэатральную студыю. У гэтай студыі свой першы тэатральны досвед атрымалі такія вядомыя ў будучым кінарэжысёры як Грыгорый Аляксандраў і Іван Пыр'еў. Але Літвінаў захварэў на сухоты і вярнуўся ў Мінск – вярнуўся, па словах сына, футурыстам – „насіў валасы да плячэй, фарбаваў вусны, штаны былі з махрамі” (Litvinov і Litvinov, 2018, s. 25). Аправіўшыся ад сухотаў, ён атрымаў пасаду выкладчыка клуба 81-х мінскіх пяхотных камандзірскіх курсаў, дзе таксама кіраваў тэатральнай студыяй. Адначасова ставіў спектаклі ў Цэнтральным партклубе імя Карла Маркса, на рабфаке, у габрэйскім партклубе імя У.І. Леніна, напісаў сцэнары і паставіў масавыя дзеянні – *Гапаўшчына* і *Труд і капітал*. Пра апошні вядома, што сцэнар і пастаноўка былі зроблены сумесна з Яўгенам Міровічам (у 1920-я ўзначальваў БДТ-1), прэм'ера была паказана 8 траўня 1921 г. на велатрэку з удзелам амаль усіх тэатральных і самадзейных калектываў Мінска. Усяго ў перыяд з 1918 па 1923 гг. Літвінаў здзейсніў больш за дзесяць пастацовак на розных пляцоўках Мінска і Екацярынбурга, у там ліку па асабістым п'есам і сцэнарам.

У 1923 г. Літвінаў паступіў у Габрэйскую секцыю Беларускай студыі ў Маскве, якая была створана ў 1921 г. з мэтай падрыхтоўкі прафесійных ак-

³ Так з даты заснавання называўся сённяшні Купалаўскі, які атрымаў сучасную назву пасля Другой сусветнай вайны.

торскіх кадраў для беларускіх тэатраў. Габрэйская секцыя з’явілася праз год і яе ўзначаліў актор і рэжысёр, заснавальнік Харкаўскага габрэйскага тэатра „Унзер винкл” („Наш куток”) Міхаіл Рафальскі⁴. Мэтай гэтай секцыі была таксама падрыхтоўка актораў і рэжысёраў, але для беларускага габрэйскага тэатра. Амаль адразу Літвінаў быў вылучаны Рафальскім сярод студыйцаў як „здольны да рэжысёрскай працы” – разам з Віктарам Галаўчынерам, Бенедыктам Нордам і Абрамам Айзенбергам (Gerasimova, 2018, s. 72). Гэта азначала, што акрамя заняткаў па акторскаму майстэрству маладыя студэнты выступалі асістэнтамі рэжысёраў у студыйных п’ястасноўках. Паводле Інны Герасімавай (Gerasimova, 2018, s. 73), досвед супрацы з вядомымі маскоўскімі рэжысёрамі разнастайных тэатральных стыляў (напрыклад, Літвінаў працаваў з Аляксеем Дзікім, Барысам Глаголіным, Васілём Сахноўскім) стаў важнай падрыхтоўчай школай для маладых рэжысёраў, якія хутка з поспехам пачалі свой прафесійны шлях.

Ігар Літвінаў адзначае, што вучоба ў Маскве стала найважнейшым этапам прафесійнага станаўлення бацькі. З вучобы ў Габрэйскай студыі ў Маскве, піша сын:

бацька вынес: 1) валоданне тэхнікай „левага” т-ра (Глаголін, Хольд, сп-лі Мейерхольда, Вахтангава і інш.), 2) валоданне „сістэмай” Станіслаўскага [...], 3) памацнела імкненне да яркай відовішчнасці, вострай вобразнасці, якія сталі спосабам рэжысёрскага мыслення Літвінава, 4) ўзмацніліся ідэйны напал і тэндэнцыя да сацыяльнай вастрыні, тыпізацыі, імкненне да сацыяльнай функцыянальнасці сп-ля (BDAMLM, f. 335, v. 1, spr. 60, s. 115–116).

Гэта лягло ў аснову рэжысёрскага тэатра Літвінава. Скончыўшы студыю ў 1926 г., ён вярнуўся ў Мінск і стаў рэжысёрам і акцёрам Беларускага дзяржаўнага габрэйскага тэатра (БелГАСЕТ), які пад кіраўніцтвам Рафальскага ўтварыўся на аснове выпускнікоў студыі.

Першым Літвінаўскім спектаклем у БелГАСЕТ стала *Авечая крыніца* (*Фуента авехуна*, 1927) Лопэ дэ Вега, якая стала знакавай як для рэжысёра, так і для тэатра. Як сцэнограф, менавіта ў гэтым спектаклі дэбютаваў вядомы ў будучым мастак Аляксандр Тышлер. На Алімпіядзе нацыянальных тэатраў у Маскве ў 1930 г. спектакль быў вылучаны сярод п’ястасноўак, атрымаўшы высокую ацэнку крытыкаў. Ужо ў *Авечай крыніцы* ярка праявілася імкненне Літвінава да сінтэтычнага тэатра, які крытык Мэндэль Модэль апісаў як „спалучэнне ў рэжысёрскай партытуры акторскага майстэрства”, музыкі, візуальнага афармлення, “танцавальна-пластычных элементаў, святла, грыва” (BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 568, s. 101). Акрамя таго, як і ў ранніх п’ястасноўках, Літвінаў

⁴ Міхаіл Рафальскі нарадзіўся ў Кіеве. Застаўся ў Беларусі падчас гастролі тэатра „Унзер винкл” ў часы Грамадзянскай вайны. Да канца жыцця жыў і працаваў у Мінску. Расстраляны ў 1937 годзе.

пераапрацоўваў драматургічны матэрыял (дапісваў альбо выразаў сцэны), што стала таксама часткаю яго рэжысёрскага метад.

Наступная праца Літвінава – спектакль *Джым Куперкоп* Самуэля Годынера (мастак А. Тышлер), які распавядаў гісторыю супрацьстаяння амерыканскага капіталізма з рабочым рухам. Апісваючы спектакль, Модэль назваў яго „вострым палітычным памфлетам”, у якім „ідэальны” для капіталізму рабочы – Джым Куперкоп – увасабляўся праз манекен і супрацьпастаўляўся жывому рабочаму – „удзельніку камуністычнага руху” (BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 568, s. 102). Хоць, па словах Модэля, „элементы ўплываў экспрэянізма, фармалістычнага захаплення прыгажосцю амерыканскіх небаскробаў, факстротаў і гомантротаў, урбанізмам вялікага капіталістычнага горада” (ibid, s. 103) не здымаюць значэння спектакля, у будычым Літвінаў не аднаразова вымушаны быў прызнаваць гэтую працу як „памылковую” – то бок за надта „фармалісцкую” (BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 570, s. 12–13). У 1929 г. Літвінаў заснаваў Габрэйскі перасоўны тэатр, які ў фармаце студыі (Літвінаў сам займаўся адукацыяй і падрыхтоўкай актораў) здзейсніў тры пастаноўкі, паказваючы іх па гарадах і мястэчках.

Такім чынам, на момант прыходу ў БДТ-1, Літвінаў быў адной з самых заўважных фігур у беларускім савецкім тэатры. Акрамя рэжысёрскай дзейнасці, у БелГАСЕТ ён сыграў некалькі роляў, пісаў артыкулы, нават падрыхтаваў манаграфію пра спектакль *Рэкрут* М. Рафальскага (не была надрукаваная). Ігар Літвінаў называе яго „беларускім Мейерхольдам”, праводзячы паралелі з выбітным рэфарматарам тэатральнага мастацтва Расіі Усеваладам Мейерхольдам. Модэль вылучае ў большай ступені ўплыў Яўгена Вахтангава (ягоны сцэнічны сінтэтызм) (BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 568, s. 101). У артыкуле 1969 г. крытык Барыс Бур’ян адзначае, што напрыканцы 1920-х Літвінава параўноўвалі з Канстанцінам Марджанавым, а праз дзесяць год – са Станіслаўскім (BDAMLM, f. 335, v. 1, spr. 35, s. 1–2). У 1932 г. Літвінава запрасілі на пасаду мастацкага кіраўніка БДТ-1, што сведчыла пра высокую ацэнку найперш з боку партыйнага кіраўніцтва, без чыёй згоды не прымалася ніводнае рашэнне. Так, падчас выступу тав. Дунца на нарадзе ў БДТ-1 у 1934 г. ён адзначаў:

Мы ўзялі тав. Літвінава, як вялікага, дасведчанага работніка са школай і вялікай культуры. Гэта тое, што было неабходна тэатру. [...] Але] Мы ведаем памылкі Літвінава ў мінулым і наша віна, што мы не так часта нагадвалі яму пра гэта”⁵ (BDAMLM, f. 126, v.1, spr. 568, s. 19).

У наступныя гады Літвінаў выпусціў у БДТ-1 некалькі спектакляў – *Плацдарм* Міраслава Ірчана, *Бацькаўшчына* паводле Кузьмы Чорнага (1932), *Недарасль*

⁵ Магчыма, маецца на ўвазе спектакль *Джым Куперкоп*, за які Літвінава шмат крытыкавалі і ён сам быў вымушаны прызнаць памылковы накірунак.

Дзяніса Фанвізіна (1933), *Канец сяброўства* Кандрата Крапівы, *Жакерыя* паводле Праспэра Мэрымэ (1934). Менавіта *Жакерыя*, адзін са знакавых спектакляў у творчай біяграфіі рэжысэра (Mal'cev, 2018), стала галоўнай прычынай абвінавачвання Літвінава ў фармалізме ў 1936 г., калі артыкулам *Бязладдзе замест музыкі ў газеце „Правда”* распачалася кампанія супраць фармалізма па ўсім Савецкім Саюзе. Тады ў Купалаўскім тэатры адбылося закрытае абмеркаванне, якое планавалася, мяркуючы з ўступнага слова старшыні тав. Гаеўскага, як самакрытычны аналіз усяго рэпертуару тэатра. Але ў выніку ў цэнтры крытыкі апынуўся Літвінаў, у спектаклях якога (асабліва ў *Жакерыі*) выяўлялі „варожыя” элементы – мейерхольдаўшчыну і сінеблузніцтва (BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 570, s. 24–25). Але выглядала на тое, што *Жакерыя* стала толькі нагодай. Таму што, як сведчыла сцэнаграма абмеркавання спектакля яшчэ ў 1934 г., нават працэс яго падрыхтоўкі выклікаў супраціў у большасці актараў, якія не разумелі альбо не прымалі метады рэжысэра, абвінавачваючы яго ў дыктатарстве. На нарадзе 1934 г. разам з тав. Дунцом выступаў наркам Асветы БССР Аляксандр Чарнушэвіч, які адзначыў нездаровую атмасферу вакол рэжысэра: „Ёсць настроі выжыць Літвінава” (BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 568, s. 17). Акрамя партыйных работнікаў за Літвінава заступіліся і некаторыя калегі, напрыклад, рэжысёр Рускага тэатра ім. Максіма Горкага А. Ражкоўскі: „У гэтай дыскусіі ёсць небяспека, што ў барацьбе з фармалізмам не паднялася б барацьба з формай у тэатры, а тэатр без формы не можа быць” (BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 570, s. 35). У 1938 г. закрылі тэатр Меерхольда ў Маскве, праз два гады яго расстралялі, стала зразумела, што любая асацыяцыя з яго імем цяпер пагражае смяротным прысудам. У БССР ўжо здарыўся 1937 г. – пік рэпрэсій супраць творчых і навуковых кадраў краіны. Літвінаў пакінуў БДТ-1. У сваёй аўтабіяграфіі ён напісаў, што з 1938 па 1940 гг. быў рэжысёрам тэатра *Оперы і балета і Яўрэйскага тэатра ў Мінску*, з 1940 па 1941-ы – рэжысёрам *Дзяржаўнага габрэйскага тэатра ў Кіеве*, падчас вайны працаваў у тэатрах *Свярдлоўска і Новасібірска*, у тым ліку ва эвакуяваным *БелГАСЕТ*.

У 1943 г. у якасці галоўнага рэжысэра Літвінаў вярнуўся ў БДТ-1, які знаходзіўся ў эвакуацыі ў Томску. Першым ягоным спектаклем стала *Паўлінка* Янкі Купалы, прэм’ера якой адбылася ў Томску і менавіта гэтым спектаклем тэатр адкрываў сезон пасля вяртання ў Мінск у 1945-м. Нягледзячы на поспех, амаль што адразу пачынаецца крытыка Літвінава з боку групы тэатразнаўцаў на чале з толькі прыехаўшым у Беларусь з Расіі Уладзімірам Няфёдам, які хутка ўзначаліў беларускае тэатразнаўства і стаў галоўным афіцыйным летапісцам беларускага тэатра. Як сведчыць сын рэжысэра, паўстала нават пытанне аб зняцці спектакля, і толькі ўмяшальніцтва першага сакратара ЦК КП(б)Б Панцеляймона Панамарэнкі прадухіліла гэта (Litvinov і Litvinov, 2018, s. 44).

У 1948 г. Літвінаў паставіў *Чужы цень* па Канстанціну Сіманаву, і, як адзначае крытык Барыс Бур’ян, менавіта з-за гэтага спектакля рэжысёр быў вымушаны пакінуць тэатр. Зноў яго абвінавачвалі ў скарачэнні і вольным абыходжанні з матэрыялам, хоць, паводле Бур’яна, ён выкрасліў „дэмагогію... [з п’есы – Т. А.],

якую пісьменнік саромеўся ўключыць у збор твораў” (*Sâmejny arhiv*, 1981). Сваёй кульмінацыі кампанія супраць Літвінава дасягнула ў 1949 г., калі першы сакратар ЦК Мікалай Гусараў на XIX з’ездзе ЦК КП(б)Б зрабіў заяву пра групу: „тэатральных крытыкаў (Літвінаў-Гурэвіч, Модэль і іншыя), якая стаяла на пазіцыях фармалізму і касмапалітызму, сустракала у штэці савецкія патрыятычныя п’есы, процідзейнічала іх пастаноўцы у тэатрах, усхваляла фармалістскія трукачаства ворага савецкага рэалістычнага мастацтва Мейерхольда, прыніжаючы дасягненні рускага рэалістычнага мастацтва” (*Отчет...*, 1949). Як піша Ігар Літвінаў, “трэба было жыць у той час, каб зразумець, што тады азначала падобная заява” (BDAMLM, f. 335, v.1, spr. 60, s. 11). Ён цытуе лісты бацькі гэтага перыяду: „У існуючай абстаноўцы больш немагчыма жыць і працаваць. [...] Я ў адчаі, я губляю сілы ў гэтай невыноснай атмасферы злосці” (BDAMLM, f. 335, v.1, spr. 60, s. 12).

Да фатальных наступстваў крытыка не прывяла – Літвінава не рэпрэсавалі і нават не пазбавілі ўзнагарод (у 1934 г. ён атрымаў званне Заслужанага артыста БССР, у 1946–м – Заслужанага дзеяча мастацтваў БССР). На выступе Пленума праўлення Саюза пісьменнікаў БССР у 1950 г. Уладзімір Няфёд адзначаў, што вялікай праблемай з’яўляецца тое, што крытыкі не маюць ніякай улады, і прыводзіў у прыклад Упраўленне па справах мастацтва, якое адмахнулася ад пазначанай праблемы „фармалізму” ў *Паўлінцы*. Загадам №193 Упраўлення па справах мастацтваў пры СМ БССР ад 25 жніўня 1950 г. Літвінаў быў звольнены з БДТ ім. Я. Купалы – „у сувязі з пераводам яго на працу ў іншы тэатр” (BDAMLM, f. 335, v.1, spr. 21, s. 1). З таўром „фармаліста” сыходзіў Літвінаў у Казанскі тэатр ім. Васілія Качалава, куды яго запрасілі ў якасці галоўнага рэжысёра (ён кіраваў тэатрам да сваёй смерці), дзе, як успамінае сын, настрой у бацькі адразу змяніўся: там ён быў патрэбны. У 1953 годзе ён атрымаў званне Заслужанага дзеяча мастацтваў Татарскай АССР. У Беларусь Леў Літвінаў ніколі больш не вярнуўся, памёр у 1963 г.

Чаму *Паўлінка*?

У 1943 г. Літвінаў вярнуўся ў Купалаўскі тэатр галоўным рэжысёрам і прапанаваў да пастаноўкі *Паўлінку*. Гэта быў першы зварот рэжысёра да творчасці Янкі Купалы – паэта і дзеяча беларускага нацыяльнага руху, які нягледзячы на пераслед у 1920-х і спробу самагубства, выжыў і нават быў афіцыйна ўшанаваны савецкай уладай. У 1942 г. пры дагэтуль невысветленых абставінах яго знайшлі мёртвым у гатэлі „Масква” у сталіцы СССР. Афіцыйная прычына – няшчасны выпадак, але існуюць версіі пра забойства паэта альбо самагубства (*Smierć Kupaly*). Тым не менш адбылося ўрачыстае пахаванне, распрацоўвалася праграма пасмяротнага ўшанавання памяці паэта.

У гэтым кантэксце прапанова Літвінавым пастаноўкі *Паўлінкі* выглядала натуральна. Таксама цудам перажыўшы траўлю і не трапіўшы пад рэпрэсіўную

машыну⁶, вяртаючыся ў Купалаўскі тэатр, Літвінаў шукаў матэрыял, у якім немагчыма было знайсці палітыку. Акрамя таго, гэта павінен быў быць менавіта акторскі спектакль, каб пазбегнуць канфліктаў з трупай (у першую чаргу, абвінавачвання ў рэжысёрскай дыктатуры). *Паўлінка* падыходзіла ідэальна, даючы прастору для ўвасаблення этнаграфічнага (не нацыянальна-адраджэнскага, а, значыць, бяспечнага) матэрыяла і акторскіх прац. Патэнцыяльна перашкаджаў фінал: з аднаго боку, арышт Сарокі мог стварыць непатрэбныя альясі на сучаснасць (рэпрэсіі працягваліся), з іншага боку, не хапала аптымістычнага пасылу. Не толькі таму, што ва ўмовах вайны людзі хацелі „казачнасці” – да якой, паводле эксплікацыі, імкнуўся Літвінаў (BDAMLM, f. 238, v.1, sp. 119). На аптымізме і шчасці будавалася савецкая прапаганда, і гэта было запатрабавана пасля вайны, калі на руінах гарадоў і лёсаў (у тым ліку, у выніку рэпрэсій з боку савецкай улады) трэба было будаваць краіну. Менавіта гэта тэма – „нараджэнне новай Беларусі... [...] Тэатр павінен паказаць маладыя сілы Беларусі, якім належыць будучыня” (BDAMLM, f. 238, v.1, sp. 119, s. 1b) – і лягла ў аснову спектакля. Патрэбна было толькі змяніць драматычны фінал.

Напэўна, Літвінаў ведаў пра п’есу *Заручыны Паўлінкі* драматурга, рэжысёра і тэатральнага дзеяча Францішака Аляхновіча, якога за антысавецкую пазіцыю яшчэ ў 1920-я аб’явілі ідэалагічным ворагам, на дзесяцігоддзі выкрэсліўшы з гісторыі беларускага тэатра. *Заручыны Паўлінкі* Аляхновіч напісаў і паставіў у 1918 г. з эпіграфам „Ахвярую Купале”. Прафесар Анатоль Сабалеўскі, чымі намаганнямі імя Аляхновіча вярталася ў гісторыю на мяжы 1980–1990-хх, адносіць гэтую п’есу да твораў драматурга, заснаваных на літаратурных крыніцах, калі аўтар браў вядомыя сюжэты альбо герояў, у выпадку з *Паўлінкай* яшчэ і дакладныя моўныя характарыстыкі, і быццам перапісваў сцэнар: „маўляў, магло быць і так” (Sabalieўski, 1990). Аляхновіч працягнуў дзеянне Купалавай п’есы: Якіма Сароку вызвалілі з турмы, бацька нарэшце даваў згоду на шлюб, і маладыя святкавалі заручаны. Менавіта так – маладзёны збягалі з хаты „насустрэч свайму шчасцю” (BDAMLM, f. 238, v.1, sp. 119, s. 4) – вырашыў скончыць сваю *Паўлінку* і Літвінаў.

Нягледзячы на „свята музыкі, фарбаў, паэтычнага слова” (BDAMLM, f. 238, v.1, sp.119, s. 3), да якога імкнуўся рэжысёр, спектакль трапіў пад жорсткую крытыку. Асноўнай прычынай стаў менавіта фінал, за які Літвінава дакаралі дзесяцігоддзямі, узгадваючы і Аляхновіча: „...рэжысёрская трактоўка пьесы *Паўлінка* супадае з контррэвалюцыйнай трактоўкай гэтай п’есы бел. бурж. нацыяналістам Ф. Аляхновічам” (BDAMLM, f. 335, v.1, sp. 60, s. 26), „рэжысёр паставіў гэту п’есу насуперак ідэйнай задуме драматурга... [спектакль – Т. А.] пазбаўлены галоўнага: ідэйнай накіраванасці, сацыяльнай вастрэні, мэтанакіраванасці” (Siamiejny archiў, 1988). Але былі і крытыкі, якія абаранялі права пастаноўшчыка

⁶ Напрыклад, рэжысёры Сандро Ахметэлі з Грузіі і Леся Курбаса з Украіны, якіх таксама на пачатку 1930-х з гонарам называлі „мейерхольдаўцамі”, былі растраляныя ў 1937-м.

на інтэрпрытацыю. „Чаму ж некаторыя беларускія тэатральныя крытыкі, прызнаўшы за Віцебскім тэатрам права на смелае рэжысёрскае прачытанне класікі, так упарта адмаўляюць у гэтым праве тэатру імя Янкі Купалы, прыніжаючы значэнне адной з лепшых яго работ – спектакля *Паўлінка*?”, – пісаў Грыгорый Осіпаў у маскоўскім часопісе „Театр” у 1955 г. (цыт. па: *Sâmejny arhiv*, 1988). Тым не менш, пасля сыходу Літвінава з тэатра, *Паўлінка* ў рэпертуры засталася. Праўда, пасля ад’езду і потым смерці рэжысёра яго імя паступова стала знікаць з афішы. Так, як сведчыць яго сын, калі ў 1980 г. адбыўся 1000-ны паказ спектакля, не прагучала ніводнай згадкі пра пастаноўшчыка. Хоць, супастаўляючы арыгінальную п’есу са сцэнарам Літвінава, зразумела, што менавіта яго *Паўлінку* палюбілі акторы і публіка.

Менавіта гэты факт – знікненне імя бацькі з афішы тэатра, а таксама паслядоўнае адкрыццё таго забыцця, у якім апынуўся адзін з самых знакавых для беларускага тэатра рэжысёраў першай паловы дваццатага стагоддзя, і падштурхнула Ігара Літвінава распачаць кампанію па вяртанню ягонага імя.

Барацьба за *Паўлінку*

З Казані, куды Ігар Літвінаў пераехаў з бацькам у 1950-м, дзе абараніў дысертцыю па лінгвістыцы і выкладаў ва ўніверсітэце, ён пачаў пісаць лісты у Мінск і ў Маскву (акторам, крытыкам, тэатразнаўцам, арганізацыям), супастаўляючы імёны і факты. Ягонаў мэтай было стварэнне трохтомніка, прысвечанага творчасці бацькі, але ён паспеў напісаць толькі першы том, які апісвае шлях Льва Літвінава да 1936 г. У прадмове да гэтага выдання Ігар Літвінаў распавядае, якім чынам імя знакавага беларускага рэжысёра „забывалася”. Напрыклад, яшчэ ў 1952 г. была здзейснена першая экранізацыя *Паўлінкі*, у якой захаваліся практычна ўсе сцэны з пастаноўкі Літвінава, мізансцэны, музыка, жанр, а ролі выконваў зоркавы Купалаўскі склад. Захаваўся таксама аўтарскі фінал. Ігар Літвінаў пісаў:

Але імя Літвінава ў тытрах не значылася. [...] У 1955 г. адбылася дэкада беларускага мастацтва ў Маскве. Адным з чатырох спектакляў Купалаўскага тэатра на дэкадзе была прынятая з захапленнем *Паўлінка* – але бацьку адмовілі ў афіцыйным удзеле ў дэкадзе. А ў гэксце буклета, адмыслова надрукаваным тэатрам, дзе адзінаццаць прац Літвінава значыліся ў спісе лепшых, ягонае прозвішча не было нават пазначана (BDAMLM, f. 335, v.1, spr. 60, s. 13–14).

Далей Ігар Літвінаў падрабязна апісвае, як і ў якіх артыкулах і кнігах імя бацькі прысутнічала альбо „знікла”, якую ацэнку давалі крытыкі, як тэатразнаўцамі ігнараваліся факты, і такім чынам стваралася гісторыя – без Літвінава. Альбо якія памылкі яны дапускалі, і тады Ігар Літвінаў выпраўляў

ix. Напрыклад, на старонках копіі артыкула Ірыны Шостак *Леў Літвінаў* з часопіса „Тэатр” за 1969 г. можна ўбачыць заўвагі Ігара – там, дзе ён нязгодны з аўтаркай альбо выяўляе недакладнасць. Так, апісваючы пастаноўку *Жакерыі*, Шостак пазначае, што п’еса была забытая. Але Літвінаў закрэслівае слова „забытая” і ўдакладняе – „Лесь Курбас ставіў” Таксама даследчыца піша, што Літвінаў вымушаны быў сыйсці з Купалаўскага тэатра пасля пастаноўкі *Бацькаўшчыны* К. Чорнага, якая, паводле ейных словаў, нагадвала *Дыктатуру* Курбаса. „Няслушна,” – піша Ігар. Як і той факт, што другі перыяд творчасці ў Купалаўскім рэжысёр пачынаў, як піша Шостак, з *Поздняга каханьня* па Аляксандру Астроўскаму (гл.: *Sâmejny arhiv*, 1969).

Першае прызнанне *Паўлінкі*, па словах сына, адбылося толькі ў 1976 г. у кнізе Тамары Гаробчанка *Купалаўскія вобразы на беларускай сцэне*, у якой тэатразнаўца ў раздзеле „Працяг творчага пошуку” падрабязна ўзнаўляла спектакль Літвінава, супрацьпастаўляючы сваю станючую ацэнку негатывным заўвагам. Напрыклад, крытыкам пераапрацаванага фінала Гаробчанка акуратна прыводзіць аналагічныя прыклады з гісторыі беларускага і рускага тэатра, якія былі станюча прынятыя – “як лагічнае і заканамернае. [...] Камедыя заняла пачэснае месца ў рэпертуары тэатра” (Нагобчанка, 1976, s. 80–81). Але падобны падыход да ацэнкі творчасці Літвінава заставаўся ўсё яшчэ выключэннем. У сямейным архіве захавалася перапіска Ігара з Беларускаім рэспубліканскім аддзелам Усесаюзнага агенства па аўтарскім праве, калі ён спрабаваў дамагчыся пазначэння імя бацькі ў тытрах да фільма *Паўлінка* 1952 г. (*Siamiejny arhiv*, 1980–1983). Прычыны адмовы падаюцца абсурднымі: спачатку начальнік БРАУААП В.А.Харсун пагаджаецца, што аснова экранізацыі Літвінаўская, але фільм ужо зняты з праката. Але потым, пасля прапановы Ігара ўключыць гэты ўдакладненне хаць б у дакументацыю фільма, Харсун мяняе пазіцыю: фільм *Паўлінка* самастойны кінатвор кінарэжысёра Аляксандра Зархі, сын не можа адстойваць правы бацькі на твор, які быў створана пры ягоным жыцці; карацей, удакладненні зробленыя не будуць. Такая ўпартасць выклікае пытанні, таму што калі Ігар напісаў ліст у Маскоўскае аддзяленне УААП, там праблемы з удакладненнем не ўбачылі. То бок гэтая ўпартасць насіла лакальны (альбо персанальны) характар. Дарэчы, сёння гэты фільм выкладзены ў адкрыты доступ на канале „Класіка савецкага кіно”. Імя Літвінава ў тытрах непазначанае.

Захаваўся і чарнавік артыкула *Але хто з іх ведаў* крытыка Грыгорыя Коласа. Гэта публікацыя стала адказам на выказванне Максіма Лужаніна ў газеце “Літаратура і мастацтва” (ад 14 кастрычніка 1988), дзе пісьменнік называў маскоўскіх крытыкаў, якія захапляліся Літвінаўскай *Паўлінкай*, аб’якавымі да беларускай культуры, таму што рэжысёрскі фінал „пазбаўляў твор рэвалюцыйнага падтэксту”. „Абараняю права Ігара Літвінава на абарону бацькі, — піша Колас. — Вам наадварот хацелася б, каб ён быў Паўлікам Марозавым?” (*Sâmejny arhiv*, 1988). І далей Колас робіць акцэнт менавіта на вобразах Пустарэвічаў і Крыніцкіх, якія ў крытыцы Няфёда і Лужаніна аказаліся „кулакамі”:

Баронячы ад вас *Паўлінку* у *Полымі*, я таксама бараніў і гонар свайго бацькі: з ім зрабілі тое, што вам так хочыцца зрабіць з Крыніцкімі і Пустарэвічамі – асабіста я з пялёнак перажыў усё, што давалася б перажыць сынам *Паўлінкі*, каб збылася ваша мара ў дачыненні да яе бацькоў: яна ж тады пераўтвараецца ў кулацкую дачку... вы гэта ўсведамляеце? (Sámejny arhiv, 1988).

У лісце да Ігара Літвінава ад 31 кастрычніка 1988 г. Колас піша: “Нізкі Вам паклон за дзейсную памяць пра Бацьку. У Крыніцкім, у Пустарэвічы, у Якіме, і ў Быкоўскім ён выказаў сваю любоў да маіх Бацькоў” (Sámejny arhiv, 1988). Падобная інтэрпрытацыя „казачнай” *Паўлінкі* падаецца нечаканай, але, бяручы пад увагу кантэкст „перабудовы”, цалкам натуральнай. Складана сказаць, ці думаў аб такім сэнсавым падтэксце сам Леў Літвінаў, калі ставіў спектакль. Зразумела, афіцыйныя дакументы (эксплікацыя і нататкі) пра гэта нічога не расказваюць. Але падобная заўвага падкрэслівае неабходнасць пільнага перачытвання дакументаў і сведчаньняў тых часоў, якія і да гэтай пары застаюцца пад напластаваннямі (сама-)цэнзуры.

У 1990-я сітуацыя змянілася: імя рэжысёра *Паўлінкі* вярнулася на афішу. У сямейным архіве захаваўся ліст ад загадчыцы літаратурнага аддзела Купалаўскага тэатра Жанны Лашкевіч, у якім яна апісвае Ігару Літвінаву, якім чынам будзе святкавацца стагоддзе рэжысёра: абавязковая *Паўлінка*, уступнае слова дырэктара, выстава ў фойе пра жыццё рэжысёра і адмыслова запрошаныя госці і журналісты (Sámejny arhiv, 1999). Імя Літвінава побач з *Паўлінкай* заставалася фактычна адзінай прайвай яго прысутнасці ў прасторы беларускага тэатра, хоць і не гэтым спектаклем ён павінен быў застацца ў гісторыі.

Той факт, што ў 2020-м *Паўлінка* – як адзіная сведка барацьбы за памяць пра рэжысёра – аказалася ў эпіцэнтры ідэалагічнага супрацьстаяння паміж двума Купалаўскімі, падаецца лагічным працягам гэтай гісторыі, таму што гарызантальная палітычная барацьба ў краіне разгарнулася не толькі за іншую будучыню, але і за права на іншае мінулае. Як заўважае Эдвард Саід, „памяць і яе рэпрэзентацыі наўпрост звязаныя з пытаннямі ідэнтычнасці, нацыяналізма, сілы і ўлады”, і яна з’яўляецца адным са сродкаў, які „кіруючы” клас выкарыстоўвае для „стварэння новага значэння ідэнтычнасцей для тых, хто кіруе і кім кіруюць” (Said, 2000, p. 176, 178). Гаворка ідзе пра калектыўную памяць як аснову грамадскай супольнасці, якая ўтвараецца з пэўным чынам адабраных, праінтэрпрытаваных і захаваных фактаў і адказвае на пытанне – хто такія „мы”. З такой перспектывы ўзнікае пытанне: хто і па якім крытэрыі рабіў адбор і інтэрпрэтацыю беларускай гісторыі, з якой мэтай, хто дагэтуль кіруе і кім.

Такім чынам, лёс Льва Літвінава, як адзін з многіх, адсылае да палітычнага вымярэння памяці – як *прасторы для дзеяння*, настойваючы на пераасэнсаванні нашых узаемаадносін з мінулым, што можа стаць асновай для мадэлі *будучага*, у якой памяць – ці барацьба за яе – іграе важную ролю. Паводле Аляксея Братачкіна, пратэсты 2020 г. і супраціў 2021-га „вярнулі дыскусію пра будучыню, стварылі адчуванне, што яно зноў будзе. Ці будзе выкарыстана гэтая магчымасць альбо застанецца зноў толькі настальгіяй па яшчэ адному праекту калектыўнай будучыні,

якая (не)здарылася?” (Bratoškin, 2021). Выкажу згадку, што перагляд гісторыі, вяртанне з забыцця тых, каго „кіруючы” клас (у беларускім кантэксце – спачатку імперскі, а потым аўтарытарны дыкурс) настойліва зачышчаў, ствараючы зручныя для ідэалогіі канструкцыі памяці, можа стаць адной з найважнейшых задач сучаснага беларускага тэатра, які відавочна ў стане пераадкрываць гэтую прастору, пераўтвараючы ў частку публічнага дыскурса.

Аўтарка выказвае падзяку Іне Герасімавай, якая перадала дакументы сямейнага архіву Літвінавых. Зараз гэты архіў знаходзіцца ў Беларускаму дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва (БДАМЛМ).

REFERENCES / BIBLIOGRAFIA

Archival sources / Źródła archiwalne

- BDAMLM (Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва, Мінск), f. 126, v. 1, spr. 568. *Scienahrata wiečara, prysviečanaha 15-cihadovatu jubileju kiraŭnika BDT-1 tav. Litvinavi*, 2.06.34. [БДАМЛМ, ф. 126, в. 1, спр. 568. *Сценаграма вечара, прывсечанага 15-цігадоваму юбілею кіраўніка БДТ-1 тав. Літвінаву*, 2.06.34].
- BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 567. *Postanovki režissera L. M. Litvinova s 1918–1962 gg.* [БДАМЛМ, ф. 126, в. 1, спр. 567. *Постановки режиссера Л. М. Литвинова с 1918–1962 гг.*].
- BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 35. *Model', Mendel'. Tvorčy šliach L.M. Litvinava. 1934.* [БДАМЛМ, ф. 126, в. 1, сп. 35. *Модэль, Мэндэль. Творчы шлях Л.М. Літвінава. 1934.*]
- BDAMLM, f. 335, v. 1, spr. 35. *Barys Bur'jan. Prafsiesija – režysior. Da 70-hoddzia z dnia naradžennia L. Litvinava. LiM, 15 krasavika 1969.* [БДАМЛМ, ф. 335, в. 1, спр. 35. *Барыс Бур'ян. Прафесія – рэжысёр. Да 70-годдзя з дня нараджэння Л. Літвінава. ЛіМ, 15 красавіка 1969*].
- BDAMLM, f. 126 v. 1, spr. 568. *Vystup tav. Dunca ad 20.03.1934.* [БДАМЛМ, ф. 126 в. 1, спр. 568. *Выступ тав. Дунца ад 20.03.1934*].
- BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 570. *Scienahrata dyskusii ab farmalizmie ŭ mastactvie ŭ BDT-1, 28–31.03.1936.* [БДАМЛМ, ф. 126, в. 1, спр. 570 *Сценаграма дыскусіі аб фармалізме ў мастацтве ў БДТ-1, 28–31.03.1936*].
- BDAMLM, f. 126, v. 1, spr. 569. *Pratakol dysputa pa spiektakli „Žakierija” u pastanoŭcy Litvinava i ab tvorčych mietadach teatra, 22–26.03.1934.* [БДАМЛМ, ф. 126, в. 1, спр. 569. *Праатакол дыспута па спектаклі „Жакерыя” у пастаноўцы Літвінава і аб творчых метадах тэатра, 22–26.03.1934*].
- BDAMLM, f. 335, v. 1, spr. 60. *Litvinov, Igor'. Načal'nyj period tvorčestva režissera Teatra im. Ānki Kupały L.M. Litvinova i ego otryaženie v belorusskom teatrovedenii, 1984.* [БДАМЛМ, ф. 335, в. 1, спр. 60. *Литвинов, Игорь. Начальный период творчества режиссера Театра им. Янки Купалы Л.М. Литвинова и его отражение в белорусском театроведении, 1984*].

BDAMLM, f. 335, v. 1, spr. 21. *Zahad Upraŭliennia pa spravach mastactva pry SM BSSR, 25.08.1950*. [БДАМЛМ, ф. 335, в. 1, спр. 21. *Загад Упраўлення па справах мастацтва пры СМ БССР, 25.08.1950*].

BDAMLM, f. 238, v. 1, spr. 119. *Režysiorskaja raspracoyka p'jesy, aŭtohrاف S. Biryly, 1944–1945*. [БДАМЛМ, ф. 238, в. 1, спр. 119. *Рэжысёрская распрацоўка п'есы, аўтограф С. Бірылы, 1944–1945*].

Sâmejny arhiŭ. Kolas, Grygory. „*Ale hto Ź z ih vedaŭ*”, 17.08.1988. [Сямейны архіў. *Колас, Грыгоры. „Але хто ж з іх ведаў”*, 17.08.1988].

Sâmejny arhiŭ. *List Barysa Bur'ana Ġgaru Litvinavu*, 04.06.1981 [Сямейны архіў. *Ліст Барыса Бур'яна Ġгару Літвінаву*, 04.06.1981].

Sâmejny arhiŭ. *List Ġgara Litvinava Maksimu Lužaninu*, ne skončana i ne adpraŭlena, 1986. [Сямейны архіў. *Ліст Ġгара Літвінава Максіму Лужаніну*, не скончана і не адпраўлена, 1986].

Sâmejny arhiŭ. *List Ġgaru Litvinavu ad Źanny Laškevič*, 17.02.1999. [Сямейны архіў. *Ліст Ġгару Літвінаву ад Жанны Лашкевіч*, 17.02.1999].

Sâmejny arhiŭ. *Listavanne z BRA UAAP, 1981–1983* [Сямейны архіў. *Ліставанне з БРА УААП, 1981–1983*].

Sâmejny arhiŭ. Šostak, Irina. Lev Litvinov. (1969). *Teatr*, 7, s. 86–88, kopiâ s pometkami Igorâ Litvinova. [Сямейны архіў. Шостак, Ирина. Лев Литвинов. (1969). *Театр*, 7, с. 86–88, копія с пометками Игоря Литвинова].

Video sources / Źródła video

Paŭlinka, past. L. Litvinava, reŹ. M. Pinihin, 22.06.2021, jutubkanal „Kupalaŭcy”. [Паўлінка, наст. Л. Літвінава, рэж. М. Пінігін, 22.06.2021, ютубканал „Купалаўцы”]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=caeMIEEMg-s> (dostęp: 01.04.2022).

Paŭlinka, reŹ. A. Zarchi, kinastudya “Bielarusfilm” 1952, ūtubkanal „Klassika sovetskogo kino” [Паўлінка, рэж. А. Зархі, кінастудыя „Беларусфільм” 1952, ютубканал „Класіка савецкага кіно”]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=1z35eVR3uNA> (dostęp: 01.04.2022).

Sto dzion z Kupalaŭskim i ŭžo 29 dzion pa-za jaho scienami, 20.09.2020, jutubkanal „Kupalaŭcy”. [Сто дзён з Купалаўскім і ўжо 29 дзён па-за яго сценамі, 20.09.2020, ютубканал „Купалаўцы”]. Pobrano z: <https://www.youtube.com/watch?v=EEybDeWkMyw> (dostęp: 01.04.2022).

Studies / Opracowania

Bratočkin, Aleksej. (2021). Nostal'giâ po buduŹemu. *Colta*. 12.10.2021. [Браточкин, Алексей. (2021). Ностальгия по будущему, *Colta*, 12.10.2021]. Pobrano z: https://www.colta.ru/articles/specials/28544-aleksey-bratochkin-belarus-buduschee-chetyre-versii?fbclid=IwAR0NWPcULQq7HQRh6DzDwVRh_QPzUD5JYhHULYX0QAooH3Ph0pBogaNyQ8c. (dostęp: 01.04.2022).

- Harobčanka, Tamara. (1976). *Kupalaŭskija vobrazy na bielaruskaj scenie*. Minsk: Navuka i technika. [Гаробчанка, Тамара. (1976). *Купалаўскія вобразы на беларускай сцэне*. Мінск: Навука і тэхніка].
- Gerasimova, Inna. (2012). Režisser Lev Litvinov (1899–1963). Rekonstrukciã istorii tvorčeskogo puti. W: *Nacional'nyj teatr v kontekste mnogonacional'noj kul'tury: arhivy, biblioteki, informaciã* (s. 177–192). Moskva: RGBI. [Герасимова, Инна. (2012). Режиссер Лев Литвинов (1899–1963). Реконструкция истории творческого пути. В: *Национальный театр в контексте многонациональной культуры: архивы, библиотеки, информация* (с. 177–192). Москва: РГБИ].
- Gerasimova, Inna. (2018). Režisserskaã škola belorusskogo GOSETa. W: *Nacional'nyj teatr v kontekste mnogonacional'noj kul'tury: arhivy, biblioteki, informaciã* (s. 70–89). Moskva: RGBI. [Герасимова, Инна. (2018). Режиссерская школа белорусского ГОСЕТа. *Национальный театр в контексте многонациональной культуры: архивы, библиотеки, информация* (с. 70–89). Москва: РГБИ].
- Litvinov, Igor'; Litvinov, Rustem. (2018). *Hronika Litvinovyh*. Kazan: Roketa. [Литвинов, Игорь; Литвинов, Рустем. (2018). *Хроника Литвиновых*. Казань: Рокета].
- Mal'cev, Vladimir. (2018). „Žakeriã” P. Merime v sceničeskoj peredelke L'va Litvinova. W: *Nacional'nyj teatr v kontekste mnogonacional'noj kul'tury: arhivy, biblioteki, informaciã* (s. 90–106). Moskva: RGBI. [Мальцев, Владимир. (2018). „Жакерия” П. Мериме в сценической перделке Льва Литвинова. В: *Национальный театр в контексте многонациональной культуры: архивы, библиотеки, информация* (с. 90–106). Москва: РГБИ].
- Martinovič, Denis; Pankratova, Anastasiã. Kak v Kupalovskom prošel pervyj spektakl' posle vyborov: „Ostorožno, moguť byť bėčebėšniki”. *Salidarnasc'*, 4.03.2021. [Мартинович, Денис; Панкратова, Анастасия. Как в Купаловском прошел первый спектакль после выборов: “Осторожно, могут быть бэчэбэшники”. *Салідарнасць*, 4.03.2021]. Pobrano z: <https://gazetaby.com/post/kak-v-kupalovskom-proshel-pervyj-spektakl-posle-vyborov/173944/> (dostęp: 01.04.2022).
- Otčet Central'nogo Komiteta KP(b)Belorussii. *Sovetskaã Belorussiã*, 17.02.1949. [Отчет Центрального Комитета КП(б)Белоруссии. *Советская Белоруссия*, 17.02.1949].
- Sabalieŭski, Anatol'. (1990). Admietny Slied. *Spadčyna*, 3, s. 7–10. [Сабаляўскі, Анатоль. (1990). Адметны След. *Спадчына*, 3, с. 7–10].
- Said, Edward W. (2000). Invention, Memory, and Place. *Critical Inquiry*, 26(2), pp. 175–192.
- Smere' Kupaly: nãščasny vypadak, samagubstva ci zaboystva?* Saŭz belaruskich piš'mennikaŭ, 28.06.2017. [Смерць Купалы: няшчасны выпадак, самагубства ці забойства? Саюз беларускіх пісьменнікаў, 28.06.2017.] Pobrano z: <https://lit-bel.org/news/Smertsy-Kupali-nyashchasni-vipadak-samagubstva-ts-zaboystva-7816/>. (dostęp: 01.04.2022).
- Terdiman, Richard. (1993). *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Cornell University Press.

SUBMITTED: 7.06.2022

ACCEPTED: 10.10.2022

PUBLISHED ONLINE: 22.12.2022

ABOUT THE AUTHOR / O AUTORZE

Tania Arcimovich / Таня Арцімовіч – Niemcy, Gießen, Uniwersytet Justusa Liebiga w Gießen, Międzynarodowe Podyplomowe Studium Kultury; doktorantka; spec.: literaturoznawstwo, teatrologia; teatr i dramaty białoruski, badania postkolonialne, feminizm.

Adres: International Graduate Centre for the Study of Culture, Otto-Behaghel-Str. 12, 35394 Giessen, Deutschland

Wybrane publikacje:

1. Арцімовіч, Таня. (2020). *Экспериментальны театр БССР в перыяд «оттепели». Между модернизмом и авангардом*. Вільнюс: Еўрапейскі гуманітарны ўніверсітэт.
2. Арцімовіч, Таня. (2020). Театр как репрезентация эмоционального (депрессивного) переживания общества. Беларусь после декабря 2010 года. В: Татьяна Щитцова, Таня Арцімовіч, Елізавета Ковцяк, Ірына Полешук (ред.). *Без будучага. Дэпрэсія і аўтарытарнае грамадства* (с. 122–149). Вільнюс: Еўрапейскі гуманітарны ўніверсітэт.
3. Arcimovich, Tania. (2020). The transformation of the language of “New Drama” in Belarus, as a reflection of a new model of identity. In: J.A.E. Curtis (ed.) *New Drama in Russian Performance, Politics and Protest in Russia, Ukraine and Belarus* (pp. 213–222). Bloomsbury Academic.
4. Arcimovich, Tania. (2016). Independent Theatre in Belarus. 1980–2013. In: Joanna Krakowska, Daria Odija (eds.) *Platform East European Performing Arts Companion* (pp. 177–186). Lublin-Warsaw.
5. Arcimovich, Tania. (2013). From Isolation to the Public: Exhibitions New Art of Belarus (Poland, 2000) and Open the Doors: Belarusian Art Today (Lithuania, 2010). In: Oxana Zhgirovskaya, Olga Shparaga, Ruslan Vashkevich (eds.) *Zero Radius. Art-ontology of the 00s Minsk* (pp. 210–225, 372–385). Minsk: Lohvinau Publishing House.