

## Театральна дискусія як гра (Яків Мамонтов і Лесь Курбас)

Ю. Ю. Полякова

головний бібліограф, Центральна наукова бібліотека,  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна;  
e-mail: poljakova65uliana@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4581-6543>

---

Стаття містить аналіз дискусії між режисером Лесею Курбасом та драматургом Яковом Мамонтовим з приводу трагікомедії та її ролі у розвитку українського театру 1920-х років. Автор розглядає полеміку між двома митцями крізь призму концепції Й. Гейзінги. Вчений вважав, що культура людства виникає і розгортається як гра, при чому філософські диспути теж мають ігровий компонент. Автор доводить, що Курбас і Мамонтов у цій дискусії грали чітко визначені ролі опонентів, бо творча практика обох митців свідчить про схожість їх художніх принципів.

**Ключові слова:** театральна дискусія, трагікомедія, Яків Мамонтов, Лесь Курбас, гра, драматургія, театральне життя

### Полякова Ю. Ю. Театральная дискуссия как гра (Яков Мамонтов и Лесь Курбас)

Статья содержит анализ дискуссии между режиссером Лесем Курбасом и драматургом Яковом Мамонтовым по поводу трагикомедии и ее роли в развитии украинского театра 1920-х годов. Автор рассматривает полемику между двумя художниками сквозь призму концепции Й. Хейзинги. Ученый считал, что культура человечества возникает и развивается как игра, причем философские диспуты так же имеют игровой компонент. Автор доказывает, что Курбас и Мамонтов в этой дискуссии играли четко выверенные роли оппонентов, потому что творческая практика обоих художников свидетельствует о сходстве их художественных принципов.

**Ключевые слова:** театральная дискуссия, трагикомедия, Яков Мамонтов, Лесь Курбас, игра, драматургия, театральная жизнь

### Polyakova Yu. Y. Theatrical discussion as a game (Jacob Mamontov and Les Kurbas)

The article contains an analysis of the discussion between the director Les Kurbas and the playwright Yakov Mamontov about the tragicomedy and its role in the development of the Ukrainian theater of the 1920s. The reception of this discussion in the works of famous contemporary theater critics such as Anna Veselovskaya and Marina Grinshina, which, based on controversy, make a projection of controversy for the further development of the Ukrainian theater. The author examines the controversy between two artists through the prism of the concept of J. Geijzinga. The scientist believed that the culture of mankind arises and develops as a game, in which philosophical disputes also have a game component.

The author of the article analyzes the game component of the game component of this controversy, connected both with the personalities of the artists, and with the form of presentation of the material and format of the publication. By giving a brief description of the life and creative activity of both artists, the author comes to the conclusion that they were formed by different cultural traditions, and as a result, the current development of the theatrical process was perceived differently. Although Mamontov's article, which began the discussion, was of a volatile nature, in this debate Mamontov played the role of the erudite professor who taught his opponent. Instead, Kurbas, in all his public speeches, positioned himself as a revolutionary from art, therefore expressed sharply and uncompromisingly, accusing his opponents of counterrevolution and retrogradeism. Mamontov believed that tragicomedy is a genre that is most in line with the era of revolutionary change, because it reflects the struggle of two antagonistic worlds. For those who have suffered defeat, the events of the present are a tragedy; those who won conquered the bourgeois comedy. Kurbas, on the other hand, proclaims that tragicomedia reflects the philistines who are trying to become heroes, so this genre is small and does not meet the requirements of the present. The author argues that Kurbas and Mamontov played distinct roles of opponents in this debate, because the creative practice of both artists testifies to the similarity of their artistic principles.

**Key words:** theatrical discussion, tragicomedy, Yakov Mamontov, Les Kurbas, game, dramaturgy, theatrical life

---

В останній час знов поживався інтерес дослідників до дискусій 1920-х років, в яких митці висловлювали власні думки про театр, драматургію, режисуру тощо. Виходячи з цих дискусій, театрознавці Г. Веселовська, М. Гринишина, Н. Щур, намагаються робити проєкцію на розвиток театрального мистецтва у 1930-ті рр., пов'язані з репресіями українських митців та переходом усіх театрів до праці у дусі «соціалістичного реалізму».

Безумовно знаковими для цих дискусій були виступи Леся Курбаса і Якова Мамонтова. Ганна Веселовська у своїй статті «Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950)»

неодноразово згадує про театрознавчі праці Я. Мамонтова, підкреслюючи, що він ще з середини 1920-х років гостро полемізував з Курбасом: «В українській театральній практиці дискусійна діяльність щодо впровадження нормованого мистецтва розпочалась приблизно в 1926 р., коли відбулася Всеукраїнська театральна нарада. Показовою, як на наш погляд, в цьому плані є дискусія, що велася на сторінках різних харківських видань між Лесею Курбасом та Яковом Мамонтовим» [2:290–291]. Як відомо, Курбас та Мамонтов мали різні точки зору на такі питання, як реалізм в українському радянському театрі, введення єдиного уніфікованого стилю в театральній практиці, авторське право драматурга тощо.

Але найвиразніше це протистояння проявилася у дискусії з приводу трагікомедії, яка

розгорнулася на сторінках журналу «Нове мистецтво» у 1928 р.

Відзначимо, що декілька десятиліть драматичний та критичний доробок Мамонтова здавався українським дослідникам застарілим, театри також не зверталися до його драматургії. Але останнім часом з'явилася низка статей та декілька дисертаційних досліджень, присвячених його творчості: роботи Наталі Щур, Олени Гудзенко, Олени Мельничук. Наталя Щур присвятила декілька праць театральнo-критичним статтям Мамонтова та його дослідженням з історії українського театру. В одній зі статей Н. Щур йдеться саме про полеміку між двома митцями з приводу трагікомедії, причому вона вважає, що «порушена драматургом проблема остаточно не розв'язана і сьогодні» [12:84].

Театрознавці аналізують дискусію між Мамонтовим та Курбасом у контексті політичного, економічного та культурного життя України кінця 1920-х років. Але досі ніхто не звертав увагу на, так би мовити, ігровий компонент цієї полеміки, пов'язаний як з особистостями митців, так і з формою викладення матеріалу та форматом видання. Невеликий, але чи не єдиний на той час у Харкові фаховий журнал «Нове мистецтво» мав звичай публікувати деякі полемічні матеріали «в порядку обговорення».

Ми спробуємо підійти до театральної дискусії між Курбасом і Мамонтовим з позицій Йогана Гейзінга, викладених у книзі «Homo ludens» («Людина, що грає»). Як відомо, вчений прагнув до визначення ігрового елемента культури, вважав, що культура людства виникає і розгортається саме як гра.

Тож, у главі «Ігрові форми філософії» Гейзінга нагадує про те, що грецькі філософи-софісти називали свої виступи «виставами», «дією напоказ» і саме так сприймали ці виступи глядачі: «Глядачі вітали софіста оплесками; сміхом відгукувались на кожен його вдалий випад проти суперника. Це була чиста гра: спіймати суперника в тенета силогізмів чи й вибити його із гри одним-єдиним ударом. Справою честі було ставити самі кручені запитання, і то такі, щоб усіляка відповідь виявлялася неправильною» [3:168].

На наш погляд, полеміку між Курбасом і Мамонтовим можна розглядати, як своєрідну гру, в якій кожен вибрав собі роль до смаку і залюбки її грав. Суперечка між Мамонтовим і Курбасом стала змаганням, в якому гра була невід'ємним творчим компонентом.

Перед тим, як подивитись на розподіл ролей у цій дискусії-виставі, коротко нагадаємо, хто були «актори». Яків Андрійович Мамонтов (1888–1940) – драматург, викладач ХІНО та Муздраміну, автор низки теоретичних статей з історії українського театру і теорії драми. Як поет він – представник українського символізму. Як драматург – продовжувач традицій Лесі Українки

і І. Карпенка-Карого. Як особистість, безперечно, формувався не тільки під впливом української літератури і мистецтва, бо після закінчення сільськогосподарської школи в Дергачах, він у 1911–1914 рр. навчався в Московському комерційному інституті, захистив диплом «Художньо-дидактичний метод у викладанні» на кафедрі педагогічної психології, після був залишений в інституті для підготовки кандидатської дисертації. Навчаючись у Москві, він міг знайомитись з театральним життям тодішньої столиці Російської імперії і до певної міри був людиною з гібридною ідентичністю. У виступах на шпальтах часописів Мамонтов виступає як професор-ерудит, який охоче повчає молодь і не тільки молодь. Але при цьому він має добре почуття гумору, смак до літературної гри та містифікації. Що цей образ не був таким вже винятковим для науковців 1920-х рр., свідчать спогади Андрія Білецького про свого батька, О. І. Білецького, який був майже ровесником Мамонтова та його колегою по праці у ХІНО [1:288–289].

З другого боку – Олександр-Зенон Степанович Курбас (1887–1937), український режисер, актор, теоретик театру, драматург, публіцист, перекладач. Він походив з акторської родини, навчався у Віденському та Львівському університетах, добре знав кілька іноземних мов. Перебуваючи на філософському факультеті Віденського університету, майбутній режисер одночасно навчався в драматичній школі при Віденській консерваторії, відвідував вистави видатного німецького та австрійського трагіка Й. Кайнца. Як відомо, Лесь Курбас європеїзував український побутово-етнографічний театр, прилучивши його до передових мистецьких шукань (зокрема експресіонізму та конструктивізму), намагався поєднати традиції національного театру з новими драматичними формами, заснував політичний та філософський театр в Україні.

Таким чином, перед нами – ровесники, два інтелігента, досить обізнаних й кваліфікованих, хоча й сформованих різними культурними традиціями. Місце дії: культурний простір «першої столиці» з усіма притаманними йому суперечностями. Досить нагадати, наприклад, що пролетаріат був проголошений у той час самим прогресивним класом, який потребує революційного за формою та змістом мистецтва. Насправді ж Курбасу, який у 1926 р. переїхав з театром до Харкова, довелося переконатись в тому, що більшість «пролетарського глядача» не розуміє його вистав, і що його не сприймають навіть такі видатні діячі української культури, як Сергій Єфремов [5:307]. А російська інтелігенція була орієнтована на зовсім інші культурні коди.

Вишуканий та інтелігентний у спілкуванні, Курбас у всіх своїх публічних виступах позиціонував себе у якості революціонера від

мистецтва, висловлювався різко та безкомпромісно, звинувачуючи своїх опонентів у контрреволюційності та ретроградстві. Звичайно, він мав на увазі насамперед застарілі погляди на мистецтво, і не здогадувався про те, що через декілька років подібні звинувачення можуть призвести людину до загибелі. У 1920-ті роки, відстоюючи свої творчі принципи, Курбас виступав від імені уявного глядача, того ідеального вимріяного пролетаря, якого, звичайно, не могло бути в реальності.

Саме таким – безкомпромісним новатором – він постає й під час дискусії про трагікомедію, яка привертає увагу своєю парадоксальністю. Оскільки театральна гра неможлива без глядачів, ними стали читачі часопису «Нове мистецтво», на сторінках якого драматург Мамонтов виступив проти режисера Курбаса, консерватор проти новатора, театрознавець проти творця вистав. Таким чином, учасники предстали одразу в декількох іпостасях.

Те, що трагікомедія є жанром, традиційно популярним в епоху соціальних змін, зараз вже ні в кого не викликає сумніву. Про це пише, зокрема, Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії»: «Трагікомедія – синкретичний жанр, в якому поєднано ознаки трагедії та комедії, інколи відбувається їх злиття. Трагікомедія засвідчує відносність критеріїв життя і мистецтва, амбівалентність світосприйняття, що супроводжується сумнівами, релятивізмом, усвідомленням алогічності, які актуалізуються в переломні моменти історії» [6:492]. Визначення трагікомедії подається також у колективній монографії Т. Свєрбілової, Н. Малютіної і Л. Скорини «Від модерну до авангарду»: «Трагікомедія найчастіше виростає з комедії, привносячи в неї драматичний елемент, поєднуючи сміх над потворними явищами дійсності і біль за недосконалість людської природи, людських стосунків» [11:297].

Подібну ж думку висловлює й Мамонтов у статті «Трагікомедія – жанр нашого часу» [9], яка носила свідомо провокативний характер. Він проголошує: «Трагікомедія – найголовніший і найсерйозніший жанр нашого часу і саме їй належить театральна будучина» [9:4]. Далі Мамонтов намагається спростувати цю тезу з точки зору декількох уявних опонентів: «професора літератури», «театрала» та «пересічного глядача». Ерудит-професор виступає проти трагікомедії, цитуючи Дідро, театрала вважає, що цей жанр притаманний скоріше театрам мініатюр, а пересічний глядач бажає, прийшовши до театру, або плакати, або сміятись. Мамонтов цитує німецького театрознавця Юліуса Баба, який вважав, що «писати трагедії та комедії – це не тільки справа однієї людини, це також властивість і одного матеріалу – давати комічний і трагічний ефект» [9:5]. Далі Мамонтов роздвільється трагікомедію у двох аспектах, формальному та змістовному. Він вважав, що

«трагікомедія ... може бути не менш серйозна, ніж трагедія, але їй зовсім не потрібен „високий стиль“, і може бути дуже ефектна, але їй нема чого заплутувати та розплутувати мелодраматичні вузли» [9:5]. Тобто, на відміну від трагедії, яка має бути монументальною (незважаючи на деякі домішки комічного), та від мелодрами з її надмірною чутливістю, трагікомедія має більш чіткі, лаконічні й рухливі форми. З точки зору громадської, соціальної, змістової – «що може більш відповідати гострій боротьбі двох антагоністичних світів (буржуазного та пролетарського), ніж рухлива контрастна трагікомедія? Хіба ж не кожне явище всієї боротьби трагедійно сприймається на одному боці й комедійно – на другому?» [9:5]. Саме тому, за думкою Мамонтова, трагікомедія повинна стати «мистецькою формулою для „соціальних замовлень“ сучасного театру» [9:5].

Таким чином, Мамонтов наполягав на тому, що трагедія старого світу є одночасно комедією для світу нового. До того ж, Мамонтов вважав, що сучасна російська драматургія, яка тяжіє до мелодрами з присмаком сатири, не відповідає вимогам часу (як приклад він наводив такі твори, як «Любов Ярова» К. Треньова та «Кінець Криворильська» Б. Ромашова). Те, що українська драматургія, насамперед М. Куліш, прізвище якого він не називає, що частіше звертається до трагікомедії, Мамонтов мав за серйозне досягнення українського мистецтва.

Але театрознавець Марина Гринишина, яка детально аналізує цю дискусію у статті «Трагікомедія навиворіт» або «легковажний жанр»: трагікомедія в театральному дискурсі другої половини 1920-х рр., опублікованій на сторінках часопису «Просценіум» [4], вважає, що аргументи Мамонтова на користь трагікомедії слабкими через його недостатню обізнаність у темі. Вона дорікає драматургові, що «він зупиняється на первісному означенні жанру, ігноруючи його історичний поступ, і, мабуть, через те висунені ним аргументи на користь трагікомедії виглядають слабкими» [4:17]. Гринишина, в свою чергу, ігнорує той факт, що Мамонтов навряд чи мав намір на двох сторінках свого памфлету дати детальний аналіз розвитку жанру трагікомедії. До того ж, про Дідро говорить не сам автор, а його уявний опонент, «професор літератури». Але Гринишина всупереч Мамонтову детально аналізує еволюцію поняття «трагікомедії» у працях Дідро та Корнеля, доводячи, у XVIII столітті під ним розуміли всього-на-всього трагедію зі щасливим закінченням. Далі вона розвінчує аргументи про панування трагікомедії у театр мініатюри, наполягаючи на тому, що в усі часи існування «театри мініатюр (як європейського, так і імперського, а згодом радянського гатунку) жодним чином не мали за векторне спрямування репертуару трагікомедію» [4:18]. Дозволимо собі припустити, що Мамонтов, скоріше за все,

відвідував московські театри мініатюр і мав деяке уявлення про їх поточний репертуар. Але, нагадаємо, аргумент наводиться від імені опонента Мамонтова – «театрала». Тому, безперечно, мається на увазі загальне враження від вистав цих театрів. Мініатюра своїм лаконізмом та виразністю нагадувала анекдот, в якому трагічне та комічне часто сполучені: для того, хто розповідає це – комедія, для того, про кого йде річ – трагедія. Далі Гринишина наполягає на тому, що не витримує критики й аргумент, поданий від особи «пересічного глядача» (знов таки вперто вважаючи його аргументом самого Мамонтова), бо авторка вважає, що у вагомій частині репертуар традиційного українського театру другої половини XIX – початку XX століття превалюють риси не мелодрами, а саме трагікомедії. Особливо ж дратує Гринишину ствердження, що трагікомедія може бути соціальним замовленням радянської влади і те, що саме у такому сенсі Мамонтов протиставляє її мелодрамам К. Треньова і Б. Ромашова [4:18].

Розпочинаючи дискусію, Мамонтов знав, що «Березіль» готує прем'єру п'єси Куліша «Народний Малахій», яка мала всі ознаки трагікомедії, тому сподівався, що саме Курбас підтримає його точку зору. Але сталося навпаки.

Показово, що Лесь Курбас відповів на статтю Мамонтова, яка вийшла у січні 1928 р., аж у березні. Його стаття «Мамонтові парадокси» вийшла у № 10-11 від 28 березня [7]. А 31 березня відбулася прем'єра вистави Курбаса «Народний Малахій». І сама п'єса, і вистава безперечно належали до жанру трагікомедії. Що ж визвало таке обурення режисера?

У своєму яскравому і задиркуватому памфлеті Курбас виступає проти безпеліційної регламентації творчого процесу, якою він вважає заклик Мамонтова до молодих авторів створювати трагікомедію. До того ж, сам жанр трагікомедії здається йому дрібним.

Курбас проголошує, що «суть трагікомедії: філістерство, що хотіло б вилізти із своєї шкіри, сягнути поза свою обмеженість – і не може. Проста розгадка в самій назві: йому трагедія – нам комедія» [7:2]. Він вважає, що комедія має свій «особливий аспект», тобто спосіб подачі матеріалу: «Аспект гумору. Іноді іронії. Чи одного й другого, бо вони близькі. Аспект – питання світогляду, точніше – плід зіткнення з певною темою» [7:2]. На думку Курбаса справа не в самому матеріалі, бо матеріал «цілком залежить від аспекту, в який попадає» [7:2]. Курбас подає ще одну змістовну складову трагікомедії, притаманну, на його думку, поколінню митців, яке починало творити в дореволюційні часи: «Адже він (Мамонтов – Ю.П.), як усе наше мистецьке покоління, конденсує в собі післятюремні (ніяк не придумано простішого слова) настрої нашої країни, і очевидно, не думає,

що тюрма нас зламала настільки, що тільки гірка іронія нам зісталася, як окуляри для споглядання світу» [7:3]. Але ж Мамонтов пропонує відрізнити комедійне зображення буржуазії від трагедійного змалювання революційних подій. Він як драматург свідомо дає простір для актора та режисера, який може встановити для себе власні рамки, дати власне розуміння того, що відбувається у виставі (показати трагедію чи комедію свого героя). Об'єктивно той матеріал повинен скластися саме в синтетичний жанр трагікомедії.

Марина Гринишина у згадуваній статті констатувала: «Єдине, чим може прислужитися трагікомедія сучасній сцені, вважає керівник «Березоля», це гумористичним зображенням «слабкості нашої буденщини» й іронією у ставленні до «психологічних заноз від нашої рабської спадщини»» [4:19]. Сам Курбас наполягав на тому, що потребам сьогодення найкраще відповідають твори Г. Бюхнера і Джека Лондона, де змальовані непересічні людські особистості, які мають викликати в глядача «самопочуття його особистої і колективної сили й почуття самоповаги» [7:3]. Він вважає, що зараз глядачу потрібна «безпеліційна афірмація життя, боротьби, творчості, активності» [7:3].

Курбас і справді збирався ставити «Войцека» Бюхнера, але це не завадило йому звертатись до трагікомедій Миколи Куліша, актуальність яких добре розуміла публіка.

Марина Гринишина підкреслює, що Курбас з великою завзятістю «трощить» аргументи Мамонтова саме тому, що «вбачає серйозну небезпеку для української драматургії, а відтак для театру, якщо втілюватиметься в їх практику провідна теза драматурга», що трагікомедія – основна форма в архітектоніці сучасного життя [4:19].

Але зараз здається, що найбільш образливим для Курбаса був абзац статті Мамонтова про конструктивний реалізм: «Конструктивний реалізм, цей «общий знаменатель» сучасного радянського театру, не може сполучатися з дочкою романтики – мелодрамою; його справжня драматична форма – трагікомедія» [9:5]. Звісно, режисер не бажав, щоб «Березіль» приводили до якогось «спільного знаменника» з регламентованим репертуаром.

Чи справді Курбас боявся, що драматургів директивною залучать до написання трагікомедій і що заклик Мамонтова приведе до уніфікації театрального життя? Навряд чи. Звичайно, Курбас розумів, що написання трагікомедії потребує особливого світосприйняття, яке було в Куліша і якого, до речі, не було в Мамонтова, усі спроби якого написати трагікомедію скоріше нагадували мелодрами. Скоріше режисера «Березоля» лякав майбутній прорив Мамонтова у царину Куліша. Курбас не міг не розуміти й того, що Мамонтов, як творча людина, не вимагав суцільної

уніфікації, але як історик театру, тяжів до класифікацій, до встановлення загальних закономірностей розвитку театру. Тож, закидаючи свої обвинувачення, Курбас свідомо перебільшував (інакше кажучи – перегравав).

До того ж наприкінці, у «постскрипті», Курбас розкриває й додаткові причини свого гніву: у №9 «Нового мистецтва» за 1928 р. Мамонтов у статті «Гризуть граніт сюжетів» дозволив собі несхвально висловитись щодо драматургічної основи вистави «Жовтневий огляд» (п'єсу написали М. Куліш, Мамонтов, Йогансен, Копиленко, Смолич і сам Курбас). Мамонтов глузливо назвав її «типовою аматорською драматизацією до святочних днів» [8:6]. Відносно вистави критики висловлювали різні думки, але написаний швидкокоруч сценарій, звичайно, не був шедевром. Мабуть, саме тому ще до прем'єри «Народного Малахія» ображений Курбас наточив перо! Й тому Наталя Щур, аналізуючи полемічні прийоми диспутантів, пише: «Легко помітити, що стаття-памфлет Л. Курбаса має суперечливий характер і містить подекуди нічим не мотивовані закиди опонентів» [12:83–84].

Мамонтов відповів на памфлет Курбаса статтею «Трагікомедія і логіка Леся Курбаса» [10]. На початку статті він подає блискучу пародію на стиль Курбаса, а потім зауважує, що не буде вести дискусію у подібному тоні.

Наталя Щур, яка викладає у своїй статті основні положення відповіді Мамонтова Курбасу, вважає, що він одразу ж спростовує основне звинувачення Курбаса: «Мамонтов підкреслив, що, надаючи трагікомедії усіх “прав громадянства”, і навіть перевагу над іншими жанрами, він не хотів позбавити цих прав трагедію чи будь-яку іншу драматичну форму» [12:84]. У своїй відповіді Мамонтов також дорікає Курбасові, що власні амбіції зацікавили його більше, ніж предмет полеміки. Спростовуючи обвинувачення трагікомедії у буржуазності, він також наполягає на тому, що «будь-яка мистецька форма сучасного Заходу з успіхом використовується на радянському терені» [10:4].

Курбас не став продовжувати дискусію: мабуть блискуче зіграна роль ображеного митця більш його не цікавила.

Таким чином, парадоксальність цієї гри-дискусії полягала не тільки в тому, що виконавці грали у непритаманному їм амплу, але й в тому, що їх творча практика геть розходилася з теоретичною полемікою. При цьому «Мамонтові парадокси» зводилися до того, що він вважав трагікомедію найсучаснішим жанром, але написані ним наприкінці 1920-х років п'єси

(«Республіка на колесах», «Княжна Вікторія» та ін.) мали скоріше ознаки комедії з присмаком мелодрами. Про це пишуть у своїй монографії «Від модерну до авангарду» Л. Скорина, Н. Малютіна та Т. Свербілова: «Взаємодія жанрів у 20–30 рр. породила своєрідний тип трагікомедії, в якому обов'язковим було поєднання двох планів – конкретно-історичного й узагальнено-філософського, надпобутового. Аналізувати трагікомедію цього періоду варто, посилаючись на творчість двох драматургів – Миколи Куліша і Якова Мамонтова» [11:298]. Причому на відміну від Куліша, який свідомо використовував драматургічні форми театру корифеїв, перетворюючи притаманний їм мелодрамагізм на один з двигунів драматичної дії, Мамонтов тяжів до кращих зразків російської драми, а тематика його творів перекувалася з тематикою п'єс Треньова, Біль-Білоцерківського та ін.

«Курбасові парадокси» полягали в тому, що вважаючи трагікомедію «буржуазною», він свої останні кращі вистави (такі, як «Маклена Граса») зробив саме у цьому жанрі.

Хто ж переміг у цій дискусії-грі? Мабуть, перемоги не одержав ніхто, бо розв'язане Мамонтовим у полемічній формі питання репертуарної кризи українського театру допомогло кожному з митців підтвердити власне творче кредо. Як вважає М. Гринишина, Курбас, всупереч написаному, не мав сумніву щодо ролі та можливостей трагікомедії, але буцім то, передчував, що скоро влада вимагатиме інших жанрів (ліричної комедії, оптимістичної трагедії) [4:22]. Й тому доказував власну готовність працювати з іншим матеріалом. Як відомо, ця готовність не була оцінена, а творче життя Курбаса завершилося трагедією.

Залишився ще один аспект дискусії. Аналізуючи теоретичні виклади диспутантів, сучасні театрознавці свідомо відкидають суперечку за темою «хто кращий марксист» (досить несподівану для людей такого гатунку, як Курбас і Мамонтов). Але саме вона доводить, що дискусія демонструвала не тільки ерудицію, гострий розум, полемічний запал, але й згоду грати за правилами, встановленими Радянською владою.

Таким чином, на прикладі полеміки Курбаса і Мамонтова ми бачимо, що правила гри (як нав'язані владою, так і створені самостійно) спонукали обох митців до подолання політичних та естетичних перешкод, визначали вектори їх творчого пошуку, а значить, так чи інакше слугували розвитку українського театру і мистецтва взагалі.

### Література

1. Білецький А. О. Що збереглося в пам'яті // Про Олександра Білецького : спогади, статті. Київ, 1984. С. 284–298.
2. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) // Український театр ХХ століття. Київ, 2003. С. 276–320.
3. Гейзінга Й. *Homo ludens* / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 250 с.
4. Гринишина М. «Трагікомедія навиворіт» або «легковажний жанр» : Трагікомедія в театральному дискурсі другої половини 1920-х рр. // Просценіум. 2005. № 3 (13). С. 17–22.
5. Єфремов С. Щоденники, 1923–1929. Київ : Газета «РАДА», 1997. 848 с.: іл.
6. Ковалів Ю. Трагікомедія // Літературознавча енциклопедія : в 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ, 2007. Т. 2. С. 492–493.
7. Курбас Л. Мамонтові парадокси // Нове мистецтво. 1928. № 10–11. С. 2–3.
8. Мамонтов Я. Гризуть граніт сюжетів : (Кафедра драматургії в Харківському Муздрамінституті) // Нове мистецтво. 1928. № 9. С. 6–7.
9. Мамонтов Я. Трагікомедія – жанр нашого часу : (З поточних нотаток драматурга) // Нове мистецтво. 1928. № 4. С. 4–5.
10. Мамонтов Я. Трагікомедія і логіка Леся Курбаса // Нове мистецтво. 1928. № 13. С. 2–5.
11. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси : [Б. в.], 2009. – 598 с.
12. Щур Н. Театральна публіцистика Якова Мамонтова: до проблеми полеміки з Лесем Курбасом // Сучасний погляд на літературу. Київ, 2001. Вип. 5. С. 80–88.

### References

1. Bileczkyj, A. (1984). Shho zberglosya v pam'yati, *Pro Oleksandra Bileczkogo* (s. 284-298), Kyiv: Rad. Pysmennyk.
2. Veselovska, G. (2003). Metod yak styl, a styl yak metod: formalni poshuky v teorii ta prakty ci soczrealistychnoyi doby (1930–1950) // *Ukrayinskyj teatr XX stolittya*. Kyiv, 2003. S. 276–320.
3. Gejzinga, J. (1994). *Homo ludens*. Kyiv : Osnovy.
4. Grynshyna, M. (2005). «Tragikomediya navyvorit» abo «legkovazhnyj zhanr» : Tragikomediya v teatralnomu dyskursi drugoyi polovyny 1920-x rr. *Proscenium*, 2005, 3 (13), 17–22.
5. Yefremov, S. (1997). *Shhodennyky, 1923–1929*. Kyiv: Gazeta «RADA».
6. Kovaliv, Yu. (2007). Tragikomediya, *Literaturoznavcha encyklopediya* : v 2 t., 2 (s. 5–9). Kyiv: Naukova dumka.
7. Kurbas, L. (1928). Mamontovi paradoksy. *Nove mystecztvo*, 10–11, 2–3.
8. Mamontov, Ya. (1928). Gryzut granit syuzhetiv : (Kafedra dramaturgiyi v Xarkivskomu Muzdraminstytuti). *Nove mystecztvo*, 9, 6–7.
9. Mamontov, Ya. (1928). Tragikomediya – zhanr nashogo chasu : (Z potochnyx notatok dramaturga). *Nove mystecztvo*, 4, 4–5.
10. Mamontov, Ya. (1928). Tragikomediya i logika Lesya Kurbasa. *Nove mystecztvo*, 1928, 13, 2–5.
11. Sverbilova, T., Maljutina, N., Skoryna, L. (2009). *Vid modernu do avangardu: zhanrovo-stylova paradygma ukraiynskoyi dramaturgiyi pershoi tretyny XX stolittya*. Cherkasy: [B. v.].
12. Shhur, N. (2001). Teatralna publicystyka Yakova Mamontova: do problemy polemiky z Lesem Kurbasom. *Suchasnyj poglyad na literaturu*, 5, 80–88.

**Полякова Юліана Юрїївна**, головний бібліограф, Центральна наукова бібліотека, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, 61022, Україна); e-mail: poljakova65uliana@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4581-6543>

**Полякова Юлиана Юрьевна**, главный библиограф, Центральная научная библиотека, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, 61022, Украина); e-mail: poljakova65uliana@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4581-6543>

**Yuliana Poliakova**, Chief Bibliographer, Central Academic Library, V. N. Karazin Kharkiv National University ((Svobody Sq., 4, Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: poljakova65uliana@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4581-6543>