



Віктор Собіянський (Київ)

**ЛЕСЬ КУРБАС
І ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ
ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСПУТ 1927 р.**

82

У буремні 1920-і роки вітчизняне мистецьке середовище було налаштоване на революційні художні зміни. Аби виявити основні проблеми розвитку тогочасного мистецтва та спрямувати думки митців у потрібне русло, влада інспірує низку фахових полемік у галузі літератури, образотворчого та музичного мистецтва. На другу половину десятиліття припадає пік цих дебатів. Саме 1925 – 1928 роками датується одне з найпринциповіших явищ художнього життя країни – літературна дискусія. Як стверджує канадський дослідник цього феномену М. Шкандрій, згадана полеміка «була центральною подією в українській інтелектуальній історії 1920-х років, можливо, цілого ХХ ст. Її важливість далеко виходила за межі літературних справ. Те, що починалося як грайливе змагання в літературних формах і стилях, швидко переросло в дискусію про долю нації» [1, 11]. Важко переоцінити вплив цієї полеміки на будь-яку із сфер життя і передовсім художньої культури та її наслідки як концептуальні (у мистецьких колах), так і чезурні з боку влади. Н. Чечель слушно зауважує: «Літературна дискусія 1925-1928 рр. тісно пов'язана з переростанням диктатури пролетаріату в диктатуру партії, наданням переваги класовому над загальнонародським» [2].

Періодично полеміки відбуваються і у царині театру. Маємо на увазі дискусії про тогочасну драматургію і ситуацію «репертуарної кризи», про естетично застарілий «побутовий театр», про народження жанру української радянської оперети, дебати Леся Курбаса та Й. Шевченка з Я. Мамонтовим... Один із перших масштабних публічних усних театральних диспутів в Україні 1920-х рр. був улаштований з ініціативи Всеукраїнської академії наук ще 6 грудня 1925 р. у Києві за участю І. Врони, О. Дорошкевича, О. Киселя, Леся Курбаса, Ф. Левицького, Ю. Меженка та інших. Однак найбільш принциповими для тогочасного театру виявилися диспути 1927 та 1929 рр.

Доповідь Леся Курбаса на диспуті 1927 р. під назвами «Сьогодні українського театру і “Березіль”» та «Шляхи “Березоля”» одразу ж була розтиражована часописом «ВАПЛІТЕ», а вже у наш час передруковувалася у збірках статей режисера «Березіль: із творчої спадщини» (К., 1988) та «Філософія театру» (К., 2001), а отже вже давно введена у науковий обіг. Натомість сам Всеукраїнський театральний диспут «Про шляхи сучасного українського театру» предметом окремого дослідження практично не ставав – можемо згадати хіба що статтю О. Поспелова [3, 103-117].

Ідея проведення цього публічного заходу уперше була оприлюднена на шпальтах часопису «Нове мистецтво»: «Доведеться вишукувати <...> способів ближчого співробітництва театру з суспільством. Єдиним можливим і надатим сьогоднішніх умов способом для цього ми вважаємо той, що мав бути запровадженим ще минулого року, і що нині широко практикується в Москві. Це широкі диспути в мистецьких справах. Визначаючи за найактуальнішу справу сьогоднішнього дня – питання про шляхи українського театру, що тепер знову виринуло з глибин театального життя <...>, ми гадаємо, що диспут на цю тему необхідно якнайскоріше організувати» [4, 2]. Хоча багато текстів від редакції «Нового мистецтва» були авторства В. Хмурого, схоже, що цього разу ініціатива проведення театального диспуту належала якраз М. Христовому, що обіймав посаду головного редактора часопису та очолював відділ мистецтв Народного

комісаріату освіти УСРР. Саме він, до речі, згодом відкриватиме дискусію.

Анонси Всеукраїнського театрального диспуту з'являються у багатьох республіканських ЗМІ, зокрема, у «Новому мистецтві» та «Вістях ВУЦВК». Як впливає з цих коротких повідомлень, дискусія планувалася організаторами одноденною локальною акцією у Будинкові літератури ім. В. Блакитного. Анонсувалося лише три «пленарні» доповіді – М. Христового, Леся Курбаса та Я. Мамонтова.

Представники влади не очікували, що уже після першого виступу втратять контроль над аудиторією. Ніхто не був готовий і до такої активності серед театральних діячів. Зрештою, не передбачалася й одна з центральних дискусій вечора – протиставлення «Березоля» Театрові ім. І. Франка. Диспут вимушено розтягнувся на чотири дні (28 березня, 4, 15 та 16 квітня), замість анонсованих трьох доповідей пролунали ледь не п'ятдесят виступів.

За день до початку зустрічі одразу у двох провідних українських газетах – «Комуністі» та «Пролетарській правді» – вийшла стаття Леся Курбаса «У театральній справі». У цьому тексті режисер висловлює кілька різких тез, якими відводить керованому ним театру центральне місце: «Березіль» скористався з запрошення Політосвіти до переїзду в Харків, щоб підняти тут, в центрі, боротьбу за новий порядок речей у театральній справі» [5, 260]. Багатьох у цій публікації обурило дещо зверхнє ставлення Курбаса до глядача, яке у цей час мало хто собі дозволяв: «Орієнтуватися на глядача, що в будні дні (а то і свята) скривається за офіціальними даними про радслужбовців, студентську молодь, труд інтелігента, дуже небезпечно. [...] По суті поміж цим глядачем і глядачем заходу Європи, для якого культивується жанр ревію, купання голих жінок на сцені і тому подібна натура, поміж тим глядачем і нашим обивателем можна поставити знак рівності. Те, що він вимагає, – це сирець, тому що він також, як і західноєвропейський шиббер чи нувориш, так само, як і наш непман, в більшій чи меншій мірі, як певна громадська група, не має майбутнього, він не несе певних задатків мистецької форми, певного мистецького стилю. Ніякого

порядку, ніякої форми, що йде від пролетаріату, він не може прийняти» [5, 261].

Вирізка із цієї публікацією вклеєна на першій сторінці примірника В. Василька машинопису стенограми диспуту, що зберігся у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України [6]* і за яким ми подаватимемо тут цитати. Багато хто з промовців на диспуті апелювали до статті цієї статті Л. Курбаса – від Я. Мамонтова до студента Матусевича, який намагався влаштувати із цього цілий скандал. Власне, більшість зауважень до Курбаса стосувалися саме публікації «У театральній справі», а не його доповіді, більш виваженої та аргументованої.

Ще одне загострення у дискусії викликала не вельми коректно висловлена М. Христовим та дещо перекручена наступними доповідачами теза-пропозиція театрам України рівнятися на «Березіль»: «Театром, що зараз мусить стати на чолі нашого театального руху, таким театром, який мусить дати театральній роботі напрямок, не диктаторський, звичайно, не монополія, звичайно, таким театром мусить бути «Березіль» [6, 7].

Подібна постановка питання глибоко образила представників старої генерації, присутніх на диспуті, передовсім І. Сагатовського та Ф. Левицького та деяких інших митців. Саме після цього, Г. Юра, керівник Театру ім. Франка, під сміх та вигуки із залу почав звинувачувати Курбаса у всіх гріхах та виправдовуватися «реалізмом» свого театру, а у якийсь момент щиро зізнався: «Не можна на нас вішати собак лише за те, що ми не вчені» [6, 47].

На обмовки М. Христового ніхто не звернув уваги, як, здається, не почули і раніше виголошеної фрази: «Всі форми театру, всі типи театру, мусять працювати вільно» [6, 7]. Парадоксально, але адекватно прокоментувати провідну тезу М. Христового вдалося лише на третій день дискусій режисерам В. Рожковському та І. Юхименку.

* Походження цього документа невідоме: його оригінал не зберігся ні в архіві Харківського театру ім. Т. Шевченка, ні в міському та обласному архівах м. Харкова, копія із примірника В. Василька зберігається і в рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ. Викликає подив й паралельне існування у згаданому фонді Театального музею окремих витримок зі стенограми невідомого походження (од. зб. 5433 та од. зб. 5434).

Перший заявив: «Для мене зрозуміло, що театр великих навичок, який зібрав значні культурні сили, є, за своєю суттю, театром експериментальним. Це кухня тої культури, що буде слугувати розсадником усієї подальшої культури» [6, 167], а другий, що «слово т. Христового «рівнятися» на Березиль я хотів би розуміти так – рівняйся на грамотність режисера та художника, на уперте шукання форм авторської творчості та ентузіазму» [6, 129].

Як слушно резюмує дослідник О. Поспелов: «Загострювалися пристрасті, публічно проголошувалися безліч взаємовиключних «ізмів», що свідчили (до певного часу) про розкутість думок митців, які прагнули теоретичного узагальнення досвіду української сцени і, звичайно, власного місця у строкатому театральному процесі» [3, 103].

Ми пропонуємо спинитися лише на двох аспектах цієї визначної для 1920-х рр. полеміки: висловлюваннях театральних практиків про театральну критику та на виступах театральних критиків. Подібний ракурс видається нам продуктивним, оскільки об'ємно демонструє місце критики у театральному процесі, допомагає зрозуміти ставлення колег до кожного з критиків, вагомість їх суджень у суспільстві, дозволяє прослідкувати «невідредаговане» усне мовлення театрознавців, їх вміння швидко реагувати на те, що відбувається, та коректно формулювати свої думки*.

Із активних оглядачів театрального процесу в Україні на диспуті мали слово Я. Мамонтов, Й. Шевченко, І. Туркельтауб та В. Фурер. Два професори, Я. Мамонтов та І. Туркельтауб, мали б обоє презентувати академічну театрознавчу думку.

Через те, що засідання у перший день затягнулося, Я. Мамонтов так і не виголосив свою промову про історичний шлях українського театру, натомість мав лише коротку репліку – безпосередню реакцію на полеміку, що виникла під час диспуту. Театролог відзначає серйозний науковий рівень, хоч і певну розтягнутість доповіді Курбаса

* Звісно, ми усвідомлюємо, що не всі реакції аудиторії могли відбитися у стенограмі. До того ж деякі учасники диспуту натякають (напр., [6, 46, 68]), що у перший день у залі була більшість прихильників «Березолю» та «підсадних» людей, що були присутні з метою зривати деякі виступи.

і вважає, що вона потребувала тез, з якими попередньо могли б ознайомитися присутні, і має стати темою окремого аналізу [6, 53]. Про суперечку між Курбасом та Г. Юрою, Я. Мамонтов лише зауважує: «Люди говорять різними язиками» [6, 54].

Я. Мамонтов пропонує не зовсім досконалу театральну класифікацію: «Треба Політосвіті чітко зафіксувати два основних типи театральної системи, театр експериментальний, переважно інтернаціонального типу, і другий тип – театр класичний, переважно української форми» [6, 56]. Обидва «типи» здаються театрознавцеві недостатньо адекватними реальному запиту суспільства: «Наталка-Полтавка» настільки ж далека від сучасного українського життя, як і «Седі» [6, 58]. Один із виходів з цієї невідповідності критик, як завжди, вбачає у плідній співпраці режисера та драматурга.

Хоч із Я. Мамонтовим дехто й сперечався, у репліках під час його виступу відчутна повага до цієї особистості, його авторитет. Зовсім інакшою була реакція аудиторії та президії на промову І. Туркельтауба, яку він виголосив на третій день. Тут відкривається справжнє ставлення оточуючих до критика, про що можна було лише здогадуватися з деяких підтекстів статей, де колеги І. Туркельтауба полемізували із ним.

Репліки на рахунок критика звучали ще до його появи на диспуті, зокрема, у доповіді Леся Курбаса. Варто зазначити, що зауваження режисера стосувалися не лише суб'єктивного погляду на І. Туркельтауба як промовця («погордливість тону»), але й принципових розбіжностей поглядів на художню форму. Курбаса передовсім обурює закид, що у «Газі» використані принципи «біомеханіки» та йде «формальний плагіат од Камерного театру» [5, 274]*.

До статей І. Туркельтауба у своєму виступі апелює і В. Фурер. А його промова спровокувала письменника та партійного діяча І. Кулика, що мав слово після нього, розпочати свій монолог власне критикою театрознавця, яка супроводжувалося сміхом та оплесками у залі [6, 141].

*Йдеться про статтю: Туркельтауб І. Гастроли студії Л. Курбаса: «Газ» // Пролетарий. – X., 1923. – 19 люня.

Із цього моменту іронічні відсилки до доповіді І. Туркельтауба звучатимуть до кінця диспуту.

Здебільшого І. Туркельтауб намагався виправдати низьку якість театральних рецензій умовами роботи, обсягом текстів, обмеженим часом написання та некваліфікованими редакторами. Однак парадоксальність деяких тез І. Туркельтауба неспростовна: «Якщо вважати, що приблизно харківська критика усі роки стверджувала, що основний стиль революції є реалізм, якщо вважати, що це дійсно так, тоді доведеться визнати, що критика трохи грамотна» [6, 135].

Натомість Лесь Курбас у своєму заключному слові відверто вказує на помилковість суджень І. Туркельтауба: «Для того, щоб довести, що «пророчествующий», без ніяких доказів тов. Туркельтауб помиляється, коли думає, що драматурга може виховати тільки театр Франківський, а театр «Березиль» такого драматурга виховати не може, щоб доказати, що тов. Туркельтауб, незважаючи на його високий і імпонуючий титул, просто не розбирається в простій механіці творення нової драматургії, як воно взагалі за даними історії театру завжди буває, щоб довести це, не треба великої праці» [5, 284] ...

Другий день диспуту відкривав театральний рецензент Й. Шевченко. Він пропонує цікавий метафоричний рефрен до теми засідання: «Для уважного слухача нових дискусій і для уважного спостерігача нашого театального життя за останні роки шляхи українського театру можна уявити не так шляхами, як бездоріжжям» [6, 73]. Як й інші його колеги, Й. Шевченко розмірковує про умови професії, коли в газетах «рецензію прирівнюють до репортажу» [6, 74], до того ж, зізнається промовець, критика для більшості з них є лише допоміжним заробітком, «в якійсь мірі отходним промислом» [6, 74], що, звісно, не сприяє її якості.

Цю думку уже за кілька доповідей підтримує і В. Фурер: «Наша критика не може дати театрові дійсно викристалізовану марксистську громадську думку про досягнення театру, про його хиби. Наша критика не стільки авторитетна, щоб театр міг прислухатися до її голосу» [6, 92]. Дійсно, саме таким було реальне положення справ з критикою. На той час оглядач журналу «Сільський театр»,

згодом помітний політичний діяч В. Фурер постає під час диспуту вдумливим аналітиком, талановитим оратором, йому, зокрема, належать цінні міркування про досі неналагоджений «діалог» між глядачем та театром: «Театр ставить свої вимоги до глядача, до різних шарів глядачів, глядач ставить свої вимоги до театру, а між цими двома стінами вештаються розгублено критики та деякі теоретики театру» [6, 88].

Якщо репліки театральних критиків про свою професію доводиться сприймати радше як своєрідні виправдання і цікаві уточнення про реальний стан преси у цей час, то із вуст театральних практиків та політичних діячів звучать цілком конкретні ідеологічні зауваження до роботи театральних оглядачів.

Із подібних застережень розпочинає полеміку М. Христовий: «Рецензуючи ту чи іншу п'єсу, наші критики говорять про формальний бік роботи, а про соціальні вимоги нашого часу, як раз про п'єси та їх соціальне значення, про це говориться занадто мало, цьому наша критика уділяє найменше уваги» [6, 10]. М. Христовий узагалі виділяє в Україні лише рецензентів, вважаючи, що про критиків не доводиться говорити.

Подібну думку про необхідність спрямування критики до масового глядача повторить інший промовець, Вольський: «Те, що ми зараз бачимо на нашому фронті критики – це, звісно, цілковита, товариші, несінітниця. <...> Або критика у нас є і вона пишеться і публікується для масового глядача, або її зовсім непотрібно» [6, 88].

Але найцінніше, що з'ясовується під час диспуту, – абсолютне переконання усієї аудиторії у потребі театральної критики. Чи не найпоказовіше ці думки втілилися у словах тов. Лубацького (хто він з'ясувати не вдалося): «Тільки тоді можна завоювати глядача, коли буде якийсь посередник між глядачем і театром. Цим посередником є критик» [6, 101].

З подібних позитивних оцінок розпочинає свою детальну промову про театральну критику [6, 29-34] і Лесь Курбас. «Особливе й не останнє місце серед елементів театральної культури займає критика, – починає режисер. – Зовсім безпідставно думають, що її ніхто не читає» [5, 273].

Митець виділяє кілька основних функцій театральної критики – передовсім, виховну, естетичну та герменевтичну («виховує смак широкого глядача» – «сформовує критерії оцінки мистецького продукту»; «навчає сприймати суть»; «залишає завжди певне ціле враження»; «повинна розшифровувати шляхи розвитку театру, і не тільки для читача, але й для самого театру» [5, 273]). Курбас пише про суб'єктивність професії, визначаючи лише один аспект, коли критика мусить бути абсолютно об'єктивною: «Ми говоримо про соціально-політичний момент у спектаклі та про його оформлення, що витікає із певної об'єктивної театральної науки» [5, 273]. Щоправда, у режисера одразу виникає обмовка: про цю «філософію спектаклю» він би мріяв почитати у товстих фахових журналах, а не щоденних газетах, де завдання критики – «утворити для спектаклю і для театру такий резонанс, що відповідав би політичним тенденціям у театральной справі пролетарської партії» [5, 273].

Однак тон висловлювань Леся Курбаса кардинально міняється, коли він переходить від «теорії» до аналізу поточної ситуації із театральною критикою. На питання, чи виконує критика кожне із сформульованих режисером завдань, автор щоразу категорично стверджує: «Нічого подібного!». Основні закиди Курбаса стосуються смаку рецензентів, огульних звинувачень театру у плагіаті та елементарному незнанні театру: «У неї [критики. – В. С.] занадто мало – часто навіть елементарного – знання театральної справи, про орієнтацію ж у процесах розвитку театру не може бути взагалі ніякої мови» [5, 274].

Тема запозичень «Березолу» в інших режисерів (найчастіше звинувачення стосуються творчості В. Мейерхольда та О. Таїрова) порушується Курбасом не лише на згаданому прикладі промови І. Туркельгауба, але й на паралелях між «Д. С.» у постановці В. Мейерхольда та власним «Макбетом», «Петербургом» у МХАТі та «Напередодні» у «Березолі»... Доповідача обурює нерозуміння критиків, «що закони мистецької еволюції однакові для всіх» [5, 274]. Курбас чекає від театральних оглядачів фахового аналізу використання різними режисерами подібних прийомів і спроби зрозуміти, яким чином різні явища (ефект туману у виставі «Петербург» та

мотив віддаленості траурного спогаду у «Напередодні») викликають однакові відчуття [5, 275].

Лесь Курбас чи не першим серед своїх сучасників пропонує розрізнити вітчизняну театральну критику за географічним та мовним принципами: на його думку, одеська, харківська та київська критика мають настільки характерні для свого регіону особливості розвитку, що кожну з них можна розглядати як окреме явище. Одеське театрознавство у своїй більшості режисер вважає проросійським, тут у пресі часто відіграє «роль суб'єктивний політичний момент» [5, 275]. Так само цілісно розглядає Курбас харківську критику, поділу у його схемі зазнають лише київські рецензенти, що їх він розрізняє за мовним принципом: «Критики ж українських київських газет – це переважно випадкові гастролери із інших ділянок культуроботи, і про них, як про щось постійне, з певним обличчям, говорити зарано» [5, 276]. Лише «частина харківської критики та київська критика на російській мові» [5, 276] отримують похвалу від майстра: «треба оговоритись, і дуже категорично, що є критика і у нас, до якої не може відноситись усе (негативне.– В. С.) сказане» [5, 276].

На його саме натякає режисер в останній репліці, стверджувати складно, можемо лише припустити, що, зокрема, може йтися про Х. Токаря та Ю. Смолича. Адже нам відомо, що Курбасові було дійсно цікаво, хто ховався під псевдонімом «Жорж Гудран», а київський російськомовний театральний оглядач Х. Токар потрапив до складу делегації під час гастролей «Березоля» у Грузії...

Численні тогочасні ЗМІ* висвітлювали перебіг театрального диспуту, однак це здебільшого скорочений

* Див., напр.: Шляхи українського театру : (Диспут у Будинку літератури ім. Блакитного) // Комуніст. – Х., 1927. – 3 квіт. – Підпис: Т.; Шляхи українського театру : (Продовження диспуту у літбудинку ім. Блакитного) // Там само. – 7 квіт.; Шляхи українського театру : Театральний диспут в Будинку літератури ім. Блакитного – (закінчення 15-16 квітня) // Там само. – 19 квіт.; Шляхи українського театру : (диспут) // Вісті ВУЦВК. – Х., 1927. – 6 квіт.; Шляхи сучасного українського театру : (Диспут в Будинку літератури ім. Блакитного) // Там само. – 20 квіт.; Диспут «Шляхи сучасного українського театру» // Нове мистецтво. – Х., 1927. – № 14/15. – С. 10-11; Диспут «Шляхи сучасного українського театру» : (продовження) // Там само. – № 16. – С. 10-11; Диспут – «Шляхи сучасного українського театру» // Там само. – № 17. – С. 6-7.

переказ стенограми дискусії, про якийсь аналітичний чи бодай емоційний відгук на подію не йдеться. Підсумки чотириденного диспуту в оцінках його організаторів також неоднозначні. З одного боку, керівник відділу науки при НКО та член Правління Клубу ім. В. Блакитного Ю. Озерський, зазначає: «Готуючись до цього диспуту, ми переглянули ту літературу, яка є у нас в театральній справі на Україні, і я можу назвати тільки декілька імен, ім'я проф. Мамонтова, ім'я Туркельтауба, ім'я Вороного, деякі історичні праці Кисіля і ще не більше двох-трьох імені, які писали у нас про український театр. Це показує, що театральна справа ще не настільки розвинена в усій своїй широчині, не настільки вона була вияснена, щоб можна було зараз виділити які-небудь окремі проблеми» [6, 181]. З іншого ж боку, головуючий з радістю повідомляє, що, на його думку, під час диспуту учасники «Дали реванш тої дискусії, яка була у нас на літературному фронті» [6, 212].

Фраза ця теж видається неоднозначною: запеклих учасників театального диспуту 1927 р. згодом спіткала так само трагічна доля, як і основних дійових осіб літературної дискусії 1925-28 рр. Як стрімко змінився час та пріоритети влади, стало помітно уже за два роки, на Театральному диспуті «Шляхи розвитку українського театру», що відбувся у Харкові 8 – 11 червня 1929 р.: «Опір режисера-реформатора під час диспуту 1929 р. був практично безнадійним. Український театр встиг в основному визначитися з «ізмом», прямуючи до лакування дійсності. Той самий реалізм, руйнівної сили якого боявся Курбас, отримував офіційний статус» [3, 115].

Література

1. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація : Українська літературна дискусія 1920-х років / пер. з англ. М. Климчука. – К.: Ніка-центр, 2006. – 382 с.
2. Чечель Н. П. Комунікативний дискурс в українському авангарді та неоавангарді як соціокультурне явище // <<http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1802>>
3. Поспелов О. О. Національний театр: шляхи до відродження (Всеукраїнський театральний диспут 1927 р.) // Українське

мистецтвознавство : міжвідомч. зб. наук. праць / ІМФЕ ім. М. Рильського АНУ ; редкол. : О. Костюк (відп. ред.) та ін. – К.: Наукова думка, 1993. – Вип. 1. – С. 103-117.

4. Диспут про шляхи українського театру // Нове мистецтво. – 1927. – № 1 (04.01). – С. 2.

5. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини / упоряд. М. Лабінський. – К.: Дніпро, 1988. – 517 с.

6. Диспут «Про шляхи сучасного українського театру»: [стенограма]. – Х., 1927. – Зберігається в архіві Музею театального, музичного та кіномистецтва України, ф. «До історії театру» (кн. 1488 із ф. В. Василька), од. зб. 9136.

Анотація

У статті йдеться про одну з принципових мистецьких фахових полемік в Україні II пол. 1920-х рр. – Всеукраїнський театральний диспут «Про шляхи сучасного українського театру», що відбувся у Харкові 28 березня – 16 квітня 1927 р. Автор окремо зупиняється на проблемах театральної критики, що порушувалися у дискусії, аналізує позицію Леся Курбаса з цих питань.

Аннотация

В статье рассказывается об одной из принципиальнейших профессиональных полемик в области искусства в Украине II пол. 1920-х гг. – Всеукраинском театральном диспуте «О путях современного украинского театра», состоявшемся 28 марта – 16 апреля 1927 г. Автор отдельно останавливается на проблемах театральной критики, поднимавшихся в дискуссии, анализирует позицию Леся Курбаса по этим вопросам.

Summary

The article is devoted to one of the most principle artistic professional polemics in Ukraine of 1920s. – The All-Ukrainian Theatrical Dispute About Ways of Contemporary Ukrainian Theatre, organized in Kharkiv during 28th of March – the 16th of April, 1927. The author dwells on the problems of theatre criticism, discussed during Dispute, and analyses Les Kurbas' position for these questions.