

15. Дейч А. По ступеням времени: воспоминания и статьи / Александр Дейч [вс. ст. И. Драч; послеслов. Л. Танюк]. — Киев: Мистецтво, 1988. — 232 с.
16. Курбас Л. Шляхи «Березоля» / Лесь Курбас // Вапліте. — 1927. — № 3. — С. 159.
17. Грудина Д. Декларації і маніфести / Дмитро Грудина // Критика. — 1931. — № 2. — С. 17.
18. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас / Юрій Миколайович Бобошко. — К.: Мистецтво, 1987. — 198 с.
19. Курбас Л. На грані / Лесь Курбас // Мистецтво. — 1919. — № 1.

**Анотація.** У статті розглянуто процес формування «естетичного» театру в Україні початку ХХ ст. Основний акцент зроблено на концепціях просторових вирішень вистав, які слід віднести до сценічного мистецтва даного типу, насамперед — з репертуару Молодого театру Леся Курбаса.

**Ключові слова:** «естетичний» театр, просторове вирішення, Молодий театр.

**Аннотация.** В статье рассмотрен процесс формирования «эстетического» театра в Украине начала ХХ века. Основной акцент сделан на концепциях пространственных решений спектаклей, которые следует отнести к сценическому искусству данного типа, прежде всего — из репертуара Молодого театра Леся Курбаса.

**Ключевые слова:** «эстетический» театр, пространственное решение, Молодой театр.

#### Concepts of space decisions in the performances of the Ukrainian «aesthetic» theatre in the early 20th century.

*Maryna Hrynyshyna*

**Annotation.** The article considers the Ukrainian «aesthetic» theatre of the early 20th century formation. Mainly the stage space concepts of such type performances are accented, first of all — from Les Kurbas' Molody Theatre repertoire.

**Key words:** «aesthetic» theatre, stage space concepts, Molody Theatre.

Ярослав ЧИГЛЯЄВ

театрознавець

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПЕРІОДУ УНР: У ПОШУКАХ МОДЕЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СЦЕНИ

Зумовлені Лютневою революцією 1917 р. соціально-політичні зміни, стали поштовхом для надзвичайно швидкого національного відродження в Україні. Діяльність Української Центральної Ради — багатопартійного представницького органу — з перших її кроків вражає активністю комплексного процесу творення нової держави, яка в ідеалі мала відповідати формі демократичної парламентської республіки.

Серед тогочасних новоутворених державних інституцій значна частина мала культурницьке та мистецьке спрямування. Одним з цих закладів став Український Національний театр, заснований щойно створеним Театральним комітетом з фундації названого театру. Між іншим, створення Театрального комітету якнайкраще засвідчує бурхливий й почасти стихійний характер процесу становлення мистецького ладу в країні, яка щойно отримала суспільно-політичну самостійність. Активний учасник численних мітингових зібрань театральних сил у Києві, член Театрального комітету

П. Коваленко згадував: «Сьогоднішньому глядачеві важко навіть уявити, скільки тоді було всяких з'їздів, нарад, засідань, скільки люди витрачали часу на обговорення можливих форм майбутнього життя суспільства. Багато списів було поламано і в гарячих суперечках про те, яким має бути театральне мистецтво і яким шляхом йому треба йти» [1, с. 44].

Уже на стадії формування — у квітні 1917 р. — Комітет визначився із магістральним завданням, оголосивши його у власному спеціалізованому виданні (до речі, першому в Україні) «Театральні вісті». Ним стало «формування нових ідейних театральних підприємств і їх подальше фінансування» [2]. Напівофіційний статус Комітету, який, нагадаємо, виник як громадська організація, був невдовзі затверджений у документі під назвою «Регламент відношень комітету українського національного театру до дирекцій окремих утворених ним театрів». У регламенті були зафіксовані основи адміністративних, творчих та фінансових взаємин вищої інстанції — керуючого, контролюючого та дорадчого органу — з майбутніми державними театрами, створеними ним або під його егідою.

Офіційне визнання інституції сталося влітку, коли Комітет влився (як окрема секція) у театральний відділ Генерального секретарства народної освіти Генерального Секретаріату УЦР. «Народна освіта без піднесення культурного рівня народу не досягне належної мети, а національні культурні скарби України нищили, руйнували впродовж трьох сотень літ. З найдужчих факторів культури народної є школа і театр. Впливом і значінням театру навіть переважається вплив школи у справі піднесення морального рівня громадянства» [3, с. 132]. Наводячи ці слова з відозви Театрального відділу до свідомих громадян українського суспільства, Ю. Раєвська робить цілком справедливий висновок, що цей документ визначав ідеологічне спрямування тогочасної культурницької політики в цілому як однієї зі складових програми розбудови Української держави урядом УНР.

При цьому, судячи з документів, жодних асигнувань на утримання виконавчого апарату Комітету уряд не виділяв. Він же, натомість, опікувався збиранням коштів від громадськості на фундацію Національного театру, тим самим виконуючи головний пункт своєї програми. Заснувавши у Києві 1917 р. Український Національний театр — перший державний театр в історії новонародженої країни, — Комітет визнав театральне мистецтво невід'ємною складовою розвитку національної культури.

Нагадаємо, що на той час професійний український театр у місті репрезентували хай нечисленні, але відомі колективи, як-от приватна антреприза М. Садовського у Троїцькому народному домі та українська трупа під орудою Т. Колісниченка. До них приєднався Молодий театр, очолюваний Лесем Курбасом. Жодна з цих труп не мала державного статусу і через це не отримувала дотації. На відміну від приватної антрепризи — найхарактернішої форми діяльності українського театру ХІХ — початку ХХ ст. — УНТ отримує статус державного культурного закладу, а відтак фінансується безпосередньо з державного бюджету.

Є підстави вважати, що Український Національний театр задумувався його організаторами не лише як новий сценічний колектив на державному утриманні, а й як свого роду «ідеальна» модель національної сцени. Тож організаційно-фінансові засади діяльності трупи являли собою передумову реалізації провідної парадигми, яка, власне, визначає модель в цілому. Проте, заради історичної справедливості та наукової

об'єктивності, зазначимо: на жаль, впродовж усього періоду діяльності УНТ (включно із практикою реорганізованих Українського Народного та Державного Драматичного театрів) між метою, почасти вкупі із способами її досягнення, та реальністю існувала, часом немала, дистанція. Так само, як деклароване повне державне утримання, на яке нібито брався театр, насправді, принаймні на початку його роботи, виглядало лише як часткове.

Як свідчать документи УНТ, збережені у фондах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України, трупа «позичила» у Центральної Ради 20000 крб., а ще дві третини такої суми склали внески юридичних та приватних осіб, серед яких найбільшою була «позика» І. Мар'яненка — 12000 крб. Зазначимо також, що вже за два тижні від початку роботи сценічного колективу його казна відчутно поповнилася за рахунок грошей, зароблених від продажу квитків на вистави. На кінець вересня ця сума становила приблизно 12700 крб. [4]. З інших документів довідуємося, що перед початком другого сезону роботи театру Міністерство народної освіти взяло таки трупу «під свій протекторат, і на зарядження технічного боку цього театру було асигновано з державних коштів 165500 карбованців» [5].

Першою характерною рисою нової театральної моделі стала причетність УНТ до державної ідеологічної концепції Української республіки — театр навантажується «місією» вивести національну театральну культуру зі стану маргинальності, у якому вона перебувала протягом декількох століть; другою — базисна засада репертуарної політики колективу: відмовившись, сказати б, плекати традиції побутового театру, підносити національну театральну культуру до вищого щабля, задля чого продовжувати «європеїзувати» афішу УНТ за рахунок «нової» і модерної іншомовної та україномовної п'єси. При цьому передбачалося, що зі старого списку на кону Національного театру виставлятимуться лише твори найкращого літературного ґатунку, здатні сприяти вихованню й просвіті глядача. Отже, перед так званим «співочим» і «хлібним» репертуаром двері театру нібито були зачинені.

Третя риса «ідеальної» моделі національної сцени — упорядкування адміністративного й творчого складу УНТ. Дирекцію театру очолили І. Мар'яненко та О. Кошиць, головним режисером був призначений Г. Гаєвський, якого невдовзі на цій посаді замінив М. Вороний. Художню частину очолив С. Худяков, музичну — В. Верховинець. Тобто була сформована команда знавців своєї справи, чий творчий потенціал і почасти досвід були незаперечними.

Адже на момент переходу до Національного театру І. Мар'яненко відзначився не лише як лідер молодшого акторського покоління театру М. Садовського (а це і Хлестаков з «Ревізора» М. Гоголя, і Дон Жуан з «Камінного господаря» Лесі Українки, і Збігнєв з «Мазепи» Ю. Словацького, і Гейерт з «Загибелі «Надії» Г. Гейерманса), а й як постановник «модерних» вистав цього театру: від «Осені» і «Танцю життя» О. Олесь та «Брехні» й «Натуса» В. Винниченка до «Забавок» А. Шніцлера. Окрім того, він також набув антрепренерського досвіду — 1915 р. по виході зі складу театру М. Садовського організував власну трупу «Товариство українських артистів за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського під орудою І. Мар'яненка». Тож не дивно, що саме члени «Товариства...» (серед них переважали колишні актори театру М. Садовського, які пішли слідом за І. Мар'янком) склали ядро трупи УНТ, до того ж І. Мар'яненко брав безпосередню й активну участь у формуванні акторського складу театру.

Незважаючи на те, що посада головного режисера УНТ означала насамперед опікування виробничою частиною, Г. Гаєвський, мабуть, не відчуваючи в собі достатньої досвідченості, аби грамотно вести справу, за тиждень після призначення відмовився від посади, тому Комітет передав ці функції М. Вороному. Проте Г. Гаєвський залишився постановником УНТ, виводячи на його кін «стару» (М. Старицький, Ж. Б. Мольєр) і «нову» (Г. Зудерман) драматургію.

М. Вороний, чия вистава за драмою В. Винниченка «Пригвожденні» невдовзі розпочне перший сезон Українського Національного театру, до 1917 р. зажив поетичної та журналістської слави, відзначився як теоретик драми й театру. При цьому він також мав режисерський та акторський досвід — у другій половині 1890-х працював у театрі Товариства «Руська бесіда», а трохи згодом впродовж кількох сезонів грав наперемінно у трупях М. Кропивницького, П. Саксаганського і М. Садовського, О. Ратмирової і М. Васильєва. Як згодом напише сам М. Вороний, то був «<...> період бурхання й боротьби двох покликань: чи до літератури, чи до театру?» [6, с. 9], який, напевне, й завершився в УНТ на користь сценічного мистецтва.

Акторський склад театру рясніє іменами провідних виконавців, насамперед колишніх членів трупи театру М. Садовського, частина з яких приšla ще 1915 року. Але безпосередньо до трупи УНТ на запрошення того ж таки І. Мар'яненка від М. Садовського перейшли Г. Борисоглібська, Ф. Левицький та П. Коваленко, а невдовзі до них приєднався й С. Панківський. Отже, не буде перебільшенням вважати, що основу трупи Національного театру склали актори, виховані у театрі М. Садовського. Дехто прийшов з труп І. Сагатовського і Т. Колісниченка, як-от К. Лучицька й І. Замичковський; С. Каргальський та І. Юхименко переїхали з Харкова. До театру були прийняті також вихованці музично-драматичної школи імені М. Лисенка. Врешті-решт повністю укомплектована трупа УНТ об'єднала близько 100 осіб. За штатним розкладом у театрі передбачався хор (20 осіб) та оркестр (30 осіб).

Утім, попри позитивні передумови і наявність у театру серйозної мети, сучасники і згодом історики згадували діяльність Українського Національного театру без особливого захоплення. Здається, він не справдив великих сподівань, покладених на нього громадськістю та державою. Вже за місяць після прем'єри Винниченкових «Пригвожденних» член Комітету УНТ Д. Антонович роздратовано констатував: «В Національному театрі рішуче неблагополучно. За півтора місяця роботи поставлено тільки одну нову п'єсу Винниченка, та й то для відкриття сезону, а далі три п'єси, знову Винниченка, давно переграних, а решта всі ті самі Лимерівни, Бондарівни, Безталанні, Дзвонарівни, Гандзі, Богуславки і так щодня і без кінця. Зеленою скукою віє і від репертуару, і від постановок, і від виконання» [7, с. 4].

Безперечно, поява на кону Національного театру трьох поспіль спектаклів за п'єсами В. Винниченка свідчила лише про те, що його практика значно відрізнялася від задекларованих «ідеальних» намірів. Адже і «Брехня», і «Молода кров», і «Натусь» були лише копіями (ще й не першими) вистав І. Мар'яненка у театрі М. Садовського початку 1910-х. Навіть швидкість, з якою вони з'являлися на сцені говорила сама за себе: 20 вересня — «Брехня», 21-го — «Молода кров», 26-го — «Натусь». До того ж не ці постановки, вочевидь, емблематизували початок роботи УНТ, його, натомість, визначала «стара, добра» українська п'єса від М. Кропивницького та М. Старицького до Б. Грінченка і Л. Яновської.

Фактично єдиний твір нової української драматургії, який одразу по написанні вийшов на кін Національного театру, — це комедія В. Винниченка «Повстання Мари» («Панна Мара»), прем'єра якої відбулася 5 грудня 1917 року. Її коротку, але вичерпну характеристику дав Д. Антонович у рецензії на виставу: «П'єса, написана в легких комедійних тонах, навіть по старому рецепту «з переодягненням», без всяких проблем, питань і доказів, виконується легко і дивиться весело. П'єса виявляє, як і «Молода кров» того ж автора, насмішку над панськими, поміщицькими примхами, але не таку злу, як у «Молодій крові»; ця насмішка не підіймається до сатири, але вона зате і далеко легша, ізящніша, простіша і веселіша, ніж «Молода кров». І коли автор мав на меті на тлі сучасних подій дати веселий жарт, то йому це вповні удалося» [8, с. 4].

Переважно позитивною була думка критика й щодо вистави: «В цілому видно вправну руку режисера (постановником був Г. Гаєвський. — Я. Ч.), видержано комедійний темп і стиль виконання» [8, с. 4]. На перше місце серед акторського складу Д. Антонович висунув І. Замичковського: «Рівно, як завше, витримано грав не зовсім вдячну ролю примхувато хворобливого пана Замичковський». При цьому критик зазначив, що виконавець зробив образ «викінченим в усіх деталях», тобто перетворив свого персонажа на «типову, окреслену постать» [8, с. 4].

На другому місці опинилися Л. Гаккебуш та Ф. Левицький, які, на думку дописувача, лише часом «давали прекрасні місця», але «часами комкали, і деякі місця у них пропадали». Актори у ролях другого плану не отримали від рецензента окремих характеристик, він, натомість, обмежився констатацією їхнього володіння або не володіння навичками партнерської гри. Так, Н. Горленко, С. Каргальського та О. Жулинського критик похвалив за те, що вони «підтримували ансамбль», а за відсутність ансамблевої гри він розгнівався на О. Полянську [8, с. 4].

Як видається, найсерйозніші претензії Д. Антонович висунув до І. Мар'яненка, який, на його думку, «<...> ще менш рівно провів свою ролю. Дві останні дії у нього пройшли живо і весело, друга і особливо перша пройшли важко, а фінальний діалог першої дії був найслабшим місцем цілої п'єси» [8, с. 4]. Водночас Д. Антонович гідно оцінив оформлення спектаклю, зазначивши, що В. Кричевський «спроєктував <...> цікаву декорацію, середину клуні» для третьої дії та «зі смаком» декорував другу і особливо четверту дію, «поборюючи обридливі зелені аркади <...> зробив гарні деталі сільського будівництва» [8, с. 4].

Сценічний етюд «Осінь» О. Олеся у режисурі І. Мар'яненка, чий прем'єрний показ відбувся 12 жовтня 1917 р. знову-таки являв собою повтор попередньої роботи театру М. Садовського, хіба що роль Панночки тут виконувала інша акторка (Л. Гаккебуш), решта виконавців (І. Мар'яненко — Пан, Г. Борисоглібська — нянька) були ті само. Напевне, залишилася без змін стилістика сценічної версії, звідси — ті прорахунки, за які критика картала постановника у минулому. Недарма ж «Осінь» показали лишень один раз.

Наскільки тогочасній критиці (не виключаємо, що частині глядачового загалу також) набридло вбачати у Національному театрі «поправлене видання театру М. Садовського» [9, с. 44], свідчить той факт, що, наприклад, вистава «Огні Іванової ночі» Г. Зудермана, не позначена ні особливою літературною основою, ні вибагливістю режисури Г. Гаєвського, ані перфектністю акторського виконання була схвально сприйнята публікою, знайшла поціновувачів серед критиків і йшла впродовж цілого сезо-

ну. Саме на цей факт Д. Антонович звернув особливу увагу: «Не можна жалуватись українському театру на незичливість аудиторії. Кожен хоч трохи свіжіший крок зустрічає прихильність таку, якої не діждатися за відповідний акт театрові російському, ніякому іншому. Наприклад, вистава «Огні Іванової ночі» ні на російській, ні на якій іншій сцені навіть при далеко кращій постанові і кращому виконанні не витримала б в одному сезоні і півдесятка представлень; в Українському Національному театрі і постановка не блискуча, і виконання в цілому слабе, але самий факт виставлення цієї п'єси на українській сцені уже зворушує аудиторію <...>» [10, с. 4]. Натомість «Зачароване коло» Л. Риделя, бачене у «Соловці» та у М. Садовського, викликало чергові нарікання критики і навіть роздратування, зокрема й у Д. Антоновича, — через «невтриманий мелодраматизм» у грі більшості акторів [11, с. 4].

Ще негативнішою була реакція більшості рецензентів на першу спробу втілення на українській наддніпрянській сцені мольєрівського «Тартюфа». В кращому разі театр хвалили за намагання поставити «стару віком, але вічно молоду змістом — чудову комедію безсмертного Мольєра» [12, с. 4]. Однак, не думаємо, що це — звичне — формулювання щодо якостей спектаклю (скажімо, М. Садовський чув його двічі — принагідно до прем'єр гоголівського «Ревізора» та «Камінного господаря» Лесі Українки), яке давно перетворилося на порожню фігуру мови, могло задовольнити творчу групу «Тартюфа». Тим паче, що в основному рецензенти одностайно відзначали повну неготовність УНТ мати справу із високою класикою.

«Якийсь злий порадник порадив поставити одну з найскладніших п'єс Мольєра — «Тартюф», — коментував цю спробу Д. Антонович. І далі критик перераховував недоліки театру, які мала вистава: «Виявилось, що актори зовсім не уміють читати віршів, і ніякої комедійної гри, легкості і комізму не було, а були тільки вивчені режисером, але незручно зроблені рухи <...> Так-сяк управлялися з віршем тільки Горленко та Коваленко, якого гра і тут виявлялася в звичайному прикладанні кулаків до грудей».

Обстановка — одіяння вісімнадцятого віку з париками у акторів сімнадцятого віку, а у актрис — дев'ятнадцятого віку — була зовсім, як в Царевкокшайську в театрі купця Епішкіна» [13, с. 4].

Не надто відрізнялася думка О. Олеся, хіба що його манера вислову була зваженішою. «Саму п'єсу артисти проводили нерівно, місцями навіть вульгарно, — заявляв критик, щоправда, ставлячи в заслугу Ф. Левицькому, що той — єдиний серед виконавців — таки опанував віршовану мову, відтак, спромігшися передати красу справді чудового перекладу В. Самійленка» [14, с. 4].

З доволі чисельних рецензентських відгуків на вистави Національного театру та повідомлень з боку Комітету, що регулярно друкувалися у пресі, поступово унаочнювався фатальний розрив між вимогами нового репертуару і можливостями переважної частини трупі. Провал або частковий успіх спектаклів критика й «комітетники» пояснювали, по-перше, невдало сформованим акторським складом театру, по-друге, відсутністю на посаді головного режисера творчої особистості з адекватними здібностями. Виходило так, що нечасті драматургічні новації у репертуарі УНТ лише доводили: український актор, звиклий грати у психологічно-побутових п'єсах, не поспішав переучуватися, оволодівати новими виконавськими технологіями. Власне, режисура Національного театру, по-перше, не знала, як зарадити цій біді, по-друге,

сама не демонструвала значного креативного потенціалу. Тож не дивно, що критика дуже швидко — буквально за три місяці від початку першого сезону УНТ — поставила питання руба: «Рішуче Національний театр мусить стати на чомусь одному, а між двома соснами не блукати!» [8, с. 4].

Проте парадокс полягав у тому, що на відміну від звичайної трупи Український Національний театр не міг обирати творчий шлях на власний розсуд. З одного боку, статус державного театру зобов'язував УНТ, так би мовити, дотримуватись марки і не опускатися до заробітчанства, з іншого — уряд лише наприкінці сезону спромігся більш-менш пристойно профінансувати колектив, відтак належні умови роботи, зокрема, укладання ретельно вивіреного з естетичної точки зору репертуару чи тривалий репетиційний період, лишалися радше мрією колективу, ніж його реальністю. До цих внутрішніх проблем додавалася вкрай нестабільна політична ситуація, що аж ніяк не сприяла нормальній творчості.

Як відомо, не став виходом із зазначеної ситуації й здійснений у наступному сезоні розподіл трупи Українського Національного театру на два окремі колективи — Український Народний та Державний Драматичний театри з відповідно «класичною» та «модерною» орієнтацією. Отже, значення УНТ полягало не у здобутках його творчої практики, а в самому факті заснування у незалежній Україні першого державного театрального закладу й у тих уроках та висновках на майбутнє, що їх надала його діяльність.

1. Коваленко П. Шляхи на сцену / Прохор Коваленко. — К.: Мистецтво, 1962. — 291 с.
2. Театральні вісті. — 1917. — № 3–4. — С. 21.
3. Раєвська Ю. Інноваційні моделі українського театру / Юлія Раєвська // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.
4. ДМТМК України. — Відділ рукописних фондів. — Український національний театр. — № 8899с, 8900с.
5. ЦДАВО України. — Ф. 2201. — Оп. 2. — Спр. 584. — Арк. 33.
6. Вороний М. Театр і драма / Микола Вороний. — К.: Мистецтво, 1989. — 406 с.
7. Робітнича газета. — 1917. — 24 жовтня. — № 166.
8. Д. А. [Антонович Дмитро]. Національний театр // Робітнича газета. — 1917. — 8 грудня.
9. Рулін П. На шляхах революційного театру: Зб. статей / Петро Рулін // [упоряд., прим. Л. Руліна]. — К.: Мистецтво, 1972. — 354 с.
10. Робітнича газета. — 1918. — 1 травня. — № 284.
11. Робітнича газета. — 1917. — 12 листопада. — № 183.
12. Мочульський М. Український Національний театр / Михайло Мочульський // Літературно-науковий вісник. — К. — 1917. — Кн. V–VI. — Т. LXVIII. — С. 338.
13. Робітнича газета. — 1917. — 13 грудня. — № 206.
14. Н. Н. [Олесь О.]. Український Національний театр / Олександр Олесь // Нова рада. — 1917. — 14 грудня. — № 208.

**Анотація.** У статті робиться спроба театрознавчої формалізації процесу створення першого державного театру в Україні.

**Ключові слова:** театральна модель, парадигма, державний театральний заклад, Театральний комітет, Український національний театр.

**Аннотація.** Цель статьи — театроведческая формализация процесса создания первого государственного театра в Украине.

**Ключевые слова:** театральная модель, парадигма, государственное театральное образование, Театральный комитет, Украинский национальный театр.

**Ukrainian theatre of UPR period:  
in search of a model of national stage.**

**Yaroslav Chyhl'ayev**

**Annotation.** The article is dedicated to the theatrological formalization of the first Ukrainian state theatre foundation at the later 1910s.

**Key words:** theatre, theatre model, paradigm, state theatre foundation, Theatrical committee, National Ukrainian Theatre.

**Наталія ВЛАДИМИРОВА**

*доктор мистецтвознавства*

## СЦЕНОГРАФІЧНИЙ ВЕКТОР СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Коли декілька років тому робила огляд виставки молодих сценографів, що відбулася у рамках премії «Київська Пектораль», то майже підсвідомо назвала свій начерк «Сценографічний проєкт у театральний простір майбутнього», адже була абсолютно переконана, що саме у цьому середовищі нової генерації вже не тільки народилася, а й починає виплескуватися назовні та енергія, натхнення, амбітні проєкти, що, демонструючи творчий потенціал цієї професії, спрямовують на нові здобутки увесь національний театр.

Сподівання ґрунтувалися не лише на спостереженнях за театральними прем'єрами останніх років (у тому числі, звичайно ж, й сценографічними дебютами), а й були підкріпленні започаткуванням акції «Підсумки сезону», що декілька років підряд влаштовувалась у Галереї мистецтв ім. Олени Замостян при Театральному центрі Києво-Могилянської Академії, очолюваному режисером А. Приходьком. На виставках, що репрезентували найрізноманітніші етапи і форми сценографічного мислення (графічні розкадровки, макети, ескізи костюмів, власне костюми, навіть — інсталяційні проєкти), відбувалися обговорення, круглі столи, об'єднуючи своєю проблематикою не тільки її авторів, а й студентство кількох мистецьких навчальних закладів, мистецтвознавців, критиків, режисерів...

В експозиційному просторі, що своїми географічними координатами сягнув за межі не тільки Києва, а й України (Білорусія, Латвія, Росія), відбувалася гостра полеміка, непередбачені діалоги, лунали важливі повідомлення, несподівані висновки. Тобто, незважаючи на певні труднощі організаційної роботи, започаткованої молоддю, саме представники сценографічного цеху, підтверджуючи фаховий потенціал обраної професії, виступили тими провідниками (так мені, принаймні, тоді здавалося), котрі спроможні піднести національний театр на принципово інший рівень творчого мислення.

Минуло декілька літ. Восени 2009 р. було оголошено про наступну акцію — art-проєкт «Підсумки сезону», який у тому ж просторі Галереї мистецтв репрезентував виставку «Сценографія. Сезон 2009», запропонувавши кілька майстер-класів і на-