

УДК 7.03:792.2"19"(477.8)

Цитування:

Бабій Н. П. Акціонізм у театральних практиках Західної України кінця ХХ сторіччя. Культура і сучасність : альманах. 2020. № 2. С. 10-16.

Babii N. (2020). Actionism in the theater practices of Western Ukraine of the end of the XX century. Kultura i suchasnist : almanakh, 2, 10-16 [in Ukrainian].

Бабій Надія Петрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
nbabij26@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9572-791X>

АКЦІОНІЗМ У ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ СТОРІЧЧЯ

Мета публікації – зафіксувати факти театрального акціонізму в Західній Україні на тлі соціополітичної кризи кінця ХХ сторіччя, визначити відмінні контексти сприйняття практик, дослідити арсенал художніх засобів, властивий феномену на вказаних теренах. **Методологія дослідження.** Застосовано факторний метод, що дозволив здійснити оцінку місця і ролі театрального акціонізму Західної України кінця ХХ ст. в історичній реальності та метод причинно-наслідкового аналізу, з допомогою якого відслідковано генезу вказаного феномену. Метод польових досліджень використаний для збору джерел. **Наукова новизна** Розглянута проблематика театрального акціонізму у консолідуючих практиках Західної України кінця ХХ ст., визначено ключові зміни у рухах щодо переважання інтеракції, експериментальності, перформативності, соціальної активності та політизації загалом. **Висновки.** Як доведено, яскраві прояви акціонізму в театральних практиках Західної України кінця ХХ сторіччя були сміливою спробою конструювання нового суспільства та свідомості засобами культури. Період експериментів співпав у часі не лише з національними рухами, але і з часом руйнування ієрархій: ідеологічної, економічної, ціннісної, через що у кожному конкретному випадкові режисери орієнтувались на власне розуміння діалогу з суспільством, направленою не лише на вираження думки, а й її формування. Виявлені спільні риси та відмінності підходу в конкретних акціях до трансляції змістів, актуальна символіка, контексти: як делеговані, так і відображені. З'ясовано форми взаємодії режисерів, творчих колективів із публікою в контексті політичного, соціокультурного та естетичного впливу. Доведена саморефлексивність явища, в якому театральні акціоністи часто ідентифікували себе з державою у символічному полі, набуваючи ознак творців нових змістів, міксуючи мистецьке та соціальне, зрештою, перетворюючись на представників публічного впливу. Галицький молодий театр став системою смислів, особистісним прикладом жертвовності, спрямованою дією, що трансформувала масову свідомість радянських містечок, сіл Прикарпаття та Буковини. Львівський театр Леся Курбаса своїми діями об'єднував інтелектуалів та естетів, творив рафіноване суспільство, фестивалі «Вивихи» демонстрували тотальне, анархічне захоплення як уваги, так і простору.

Ключові слова: акціонізм, театральні практики, кінець ХХ сторіччя, Західна Україна.

Babii Nadiia, Assistant Professor of the department of design and art theory of Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk

Actionism in the theater practices of Western Ukraine of the end of the XX century

The purpose of the publication is to capture the facts of theatrical actionism in Western Ukraine against the background of the socio-political crisis of the late twentieth century, to identify different contexts of perception of practices, to explore the arsenal of artistic means inherent in the phenomenon. **Research methods:** a factor method is used that allowed to assess the place and role of theatrical actionism in Western Ukraine in the late twentieth century in historical reality and the method of causal analysis, which traced the genesis of this phenomenon. The field research method is used to collect sources. The issue of theatrical actionism in the consolidating practices of Western Ukraine at the end of the twentieth century is considered, the key changes in the movements towards the predominance of interaction, experimentation, performativity, social activity and politicization in general are identified. **Conclusions.** As proved, the bright manifestations of actionism in the theatrical practices of Western Ukraine in the late twentieth century were a bold attempt to construct a new society and consciousness by means of culture. The period of experiments coincided not only with national movements, but also with the time of destruction of hierarchies: ideological, economic, value, so in each case the directors focused on their own understanding of dialogue with society,

aimed not only at expression but also its formation. Common features and differences of the approach in concrete actions to translation of contents, actual symbolics, contexts are revealed: both delegated, and reflected. Forms of interaction of directors, creative groups with the public in the context of political, sociocultural and aesthetic impact are clarified. The self-reflexivity of the phenomenon is proven, in which theatrical actionists often identified themselves with the state in the symbolic field, acquiring the characteristics of creators of new meanings, mixing artistic and social, and finally, becoming representatives of public influence. The Galician Young Theater became a system of meanings, a personal example of sacrifice, a directed action that transformed the mass consciousness of the Sovietized towns, villages of Prykarpattia and Bukovyna. The Lesya Kurbas Theater in Lviv united intellectuals and aesthetes with its actions, created a refined society, and the festival "Dislocations" demonstrated a total, anarchic fascination with both attention and space.

Key words: actionism, theatrical practices, the end of the XX century, Western Ukraine.

Актуальність теми дослідження. Повернення до тематизації 1990-х років доводить готовність нинішнього суспільства до сприйняття естетичних форм, змістів, вузьких контекстів, що переважно були актуальними лише короткий відтинок часу – між 1989 та 1992 роками, поступившись соціально-політичним практикам або розчинившись у реаліях економічних перебудов. Автор наводить маловідомі факти творчості західноукраїнських театрів-студій, фестивального руху, що своїми діями делеговано впливали на суспільство, залучаючи його досвід у свої практики.

Мета публікації – зафіксувати факти театрального акціонізму в Західній Україні на тлі соціополітичної кризи кінця XX сторіччя, визначити відмінні контексти сприйняття практик, дослідити арсенал художніх засобів, властивий феномену на вказаних теренах.

Аналіз досліджень довів, що комплексне дослідження теми можливе за умови залучення різногалузевих джерел з проблематики театральної культури, візуального мистецтва, політології. Термінологічна база акціонізму, морфологія та класифікація видів представлена Глібом Вишеславським [6]. Соціокультурну природу політичного акціонізму, його спорідненість із акціонізмом мистецьким висвітлює В. Бавикіна. Публікація цінна, оскільки авторка вказує на взаємопов'язаність феноменів, хоча й розрізняє реалізацію мистецької практики через перформанс, а соціальної через акцію [3, 39]. Важливими є тлумачення «театральності» Катериною Станіславською відповідно філософській, мистецтвознавчій та побутовій сферам, де «...З філософсько-культурологічної точки...театральність дозволяє вибудувати «ініу» реальність, «пережити» її в різних варіантах, виробити та апробувати нові моделі соціальної поведінки» [15, 137]. Сергій Васильєв у своїх публікаціях чітко визначає за театром місце «найчуттєвішу(ого) сейсмограф(а) суспільних умонастроїв», докладно аналізує

популярність студійно-театральних практик кінця XX ст., заглиблюючись у поняття «альтернативний», «андеграундний» та «паралельний» театр [5, 27]. Методологічні засади праці Леся Курбаса висвітлені Олександром Клековкіним [9; 10]. Цінними джерелами стали інтерв'ю з учасниками процесів, та критичні чи публіцистичні відгуки про театральні експерименти у пресі різних років [4; 8; 12; 14]

Виклад основного матеріалу. Термін «aktionismus», запропонований Теодором Адорно (*адаптивний переклад інтерв'ю для журналу «Der Spiegel» 1969*), в сучасних реаліях зазнав багато трансформацій та розуміється як складніший феномен, що виходить за межі мистецького дискурсу. Театральний акціонізм у контексті публікації розглядається як узагальнене культурно-соціальне явище для позначення спрямованої дії з театрального середовища, що набуває форм маніфестації відкритих творів у соціум (часто не обмежений глядацьким залом) та інтерпретується ним залежно від колективного досвіду. Виокремлюється короткий період кінця 80-х – початку 90-х років, коли західноукраїнське суспільство ще не мало ознак тотальної споживацької культури, натомість радикальні театральні експерименти часом набували характеристики «театрократії» (за М. Євреїновим): «...як закону, імперативно нормуючого перетворювальну діяльність людини» [7, 118].

Друга половина XX сторіччя є часом краху модерної історії, а разом і естетики. Особливо гостро деконструктивні моменти відобразились у культурно-мистецьких комунікативних практиках, найперше театральних. Театр як організм та дія персоналізується, визнається за автора, стає суб'єктом. Актуальна естетика сприймає глядача як співучасника, що залучений у контекст театральної постановки, хоча в окремих моментах загравання з естетикою зводиться лише до абсурду естетики. На думку Васильєва, «...театр...зафіксував стадії цих змін і – іноді гарячковою скоромовкою, іноді боязким

шепотом, іноді з епатуючою самовпевненістю – спробував сформулювати концепцію нового героя в нових історичних координатах» [5, 27].

Дослідники-театрознавці вказують на визначні факти яскравого, однак нетривалого відродження українського театру в часі розпаду Радянського Союзу та становлення національної державності, появу в найкризовіші з економічної точки зору часи альтернативних театральних студій та практик. Хоча визначення «альтернативності» розглядається як дискурсивне: з одного боку, діяльність таких груп створила прецедент вибору, мозаїчності, різносторонності як у репертуарі, так і формальних підходах, з іншого – критикується утопічність ідеї самої альтернативності, що потребує і значної вибірковості глядача, власної аудиторії. Найчастіше альтернативні театри-студії, за визначенням Васильєва, формувались за принципом феноменологічності, де *«спосіб буття виконавців проектувався в їхніх виставах, зміст дійства ідеально відповідав його формі»* [5, 37]. Альтернативні театри, як і інші форми альтернативних культурно-мистецьких практик, ідеально вписуються у концепцію міфотворчості Ролана Барта, де форми видовищної культури є своєрідними жертвниками, проходячи через які звичні персонажі набувають ознак героїчності [2, 30].

Театральний акціонізм в Західній Україні виявив себе через ряд гротескних практик, що в той чи інший спосіб впливали на активізм соціальний. Реалізація відбувалась через альтернативні форми організації театрів-студій, що потребувало нових форм матеріального залучення, зміну формального підходу до набору акторів, орієнтацію на мовну ідентичність, новизну репертуару, вихід у актуальні простори, інтерпретацію та концептуальний підхід до матеріалу.

Перервана тяглість модернізму породила рухи національного відродження, що мали виразне соціальне або політичне спрямування. Паралельно розвивались пошуки нової художньої форми, чи, точніше, повернення до забутих практик, декларованих Лесем Курбасом та театром Березіль. Відповідно й сповідування принципів театру впливу, відмінних від класичного [10, 28]. Тонкий зв'язок між театром та резонацією чи пасивністю соціуму на одну і ту ж атракцію залежно від попереднього досвіду публіки відображений хроніками перших фестивальних рухів: *«...Театр належить до, можливо, найбільш могутніх мистецтв саме через свою органічну пов'язаність із матерією*

життя, яке вирує навколо, - фактично, він з нього постає...Є речі, які не можна пояснити риторично, які потребують занурення в матерію цієї дійсності...»[4, 9]. Практики постмодерної деконструкції та мозаїчності схилились до зведення твору на рівень епатажу, нерозбірливого жесту. Однак протилежні тенденції декларували однорідні завдання мистецтва – запустити механізм мислення, що діятиме поза межами експозиції.

Уже у 60-х роках ХХ сторіччя дослідники відзначають популярність воркшопів не лише у Західній Європі, Америці, а й на пост-радянському просторі: у Чехії, Словаччині (Пряшев), де надавалась перевага колективним практикам творення [13, с.28]; Польщі (Ополе) – театр Єжи Гротовського «13 рядів» [12]. Відмінністю українських практикувань цього часу було зміщення акценту з лідера на колектив, що розмивало сутність феноме-нологічності, було однією з причин інфантильності театру [5, 29].

Аналізуючи різномірні театральні практики, виділимо кілька окремих засад, за яких визначались методи режисерського творення. Ключовим гаслом альтернативних студій була втеча від типового колективізму а з ним і типового мислення, визнання ролі унікальної особистості, звернення вглиб себе, до поганьбленої ідентичності. Різниця полягала у виборі між загубленим власним (Галицький молодий театр-студія) та загальнолюдським (театр-студія Леся Курбаса, театр «Воскресіння» у Львові, Берегівський угорський національний театр, тощо). Протилежним обом антропоцентричним засадам став нігілізм жанрового безумства та карнавалізації культури, запропонований фестивалями «Вивих» у Львові (1990, 1991). Однак усі практики, перефразовуючи, були спробою пошуку *«...естетик(и) як спос(обу) виживання. Чи навпаки...(це була) спроба бути максимально вільними у загалом невідній ситуації»* [1, 6].

Помічник режисера Івано-Франківського драматичного театру Софія Павліська зазначає, що у 80-х роках місцевий театр з середини був русифікований. Багато акторів прибули до театру зі східних областей України. У побуті розмовляли російською, і хоча російськомовні вистави демонструвались лише на малій сцені, мова великої сцени була штучною – не маючи ідентичності, актори не могли рефлексувати на роль¹.

Діяльність Галицького молодого театру-студії в Івано-Франківську від початку

декларувалась як політична, що у 1988-му році було не лише некомерційним, а й відверто небезпечним: *«з неймовірною люттю переслідувалися будь-які, навіть евфемістичні, завульвовані прояви національної ідеї»* [5, 29]. Театр Володимира Шлемка – репертуарного актора театру імені Івана Франка – задумувався за принципом спорідненості з агіткою (за Л. Курбасом), методика якого засновник пізнав у Харківському театральному інституті від березолівця Романа Черкашина, де *«...прикмета мистецтва — переробити світ, а не пізнавати його...»* [9, 19]. Назва власного театру містила означення «Молодий», як і театр Курбаса.

Режисер прагнув гострої розмови безпосередньо з людьми, апелював через драматургію до їхнього сорому, національної пам'яті. За словами опитаних, *«він наче творив державу»*². В силу виключних патріотичних переконань засновника набрати студійців виявилось неможливим як з числа професіоналів, так і драматичної студії Івано-Франківського педагогічного інституту. Його сценарій вистави «Розрита могила» за творами Тараса Шевченка складно вписувався у норми кон'юнктурного розуміння поета як оспівувача гіркої долі кріпаків: *«...бо нашим патріотам було доволі кількох крилатих фраз із Шевченка, про які вони нагадували собі в часі всяких святкових імпрез і якими рекламували свою культурну вартість і свій патріотизм, що в тих часах втішався високою квотацією на громадянській біржі...»* [1, 7].

Творення театру-студії ментально співпало з ідеями культурно-просвітницького товариства «Рух» та міського клубу есперансистів, члени яких відгукнулись на заклик і стали студійцями. Театр зареєстрований 13 грудня 1988-го року як госпрозрахунковий при Товаристві української мови [8]³. Виключною ознакою студійців була *«єдинокровність»*⁴ із лідером, їх рішучість перед політичними переслідуваннями, альтруїзм, самопожертва. Софія Павліська зазначає, що *«...відвідуючи репетиції мала відчуття істинного первісного театру, де актори самі шиють собі костюми, роблять декорацію, діти поруч з батьками живуть у тому середовищі»*.

Виступи театральної трупи були чистим акціонізмом не лише за змістом, близьким політичній агітації, а й за принципом використання художніх прийомів, що межували з ритуальністю, однак не релігійною, а національною. Так, у виставі «Розрита могила» в якості музичного оформлення чи не уперше в

УРСР прозвучала музика гімну «Ще не вмерла України» (інструментальна обробка Анатолія Ремезова, представлення вистави на художній раді – 14 травня 1989, прем'єра у переповненій залі – 15 травня)⁵. Вистава «Гей ви стрільці січовії» (прем'єра 1 листопада 1989) побудована на символіці чоловічого начала – серед акторів задіяна лише одна жінка, музичним супроводом – спів чоловічої хорової капели «Червона калина». В обох виставах створений художній образ, відмінний від оповідального. Свідомо не використовується театральний антураж. Костюми для акторів уперше відшиті як унікальна реконструкція січової уніформи. Серед оформлення: жовто-блакитний стяг, штандарти із зображенням тризуба та герба УСС, окрім стрілецьких пісень використано гімн «Ще не вмерла України» та пісня-реквієм «Коли ми вмирили» (музичне оформлення Любові Литвинчук). Делеговані образи пропонували не самі ідеї, тим паче – абстрактні, а були конкретним зверненням до колективної пам'яті, пов'язаної з часами творення національної держави та репресій режиму. Власне із цим пов'язана причина затвердження вистави відповідальною комісією – функціонери не упізнали творів, що були символами нації.

Окрім сценарних видовищ театр-студія відрефлексував масштабним гепенінгом на ланцюгу «Жива хвиля» (1990)⁶, участю у відзначенні 500-ліття Запорізького козацтва (1990); з числа студійців вийшли професійні: політик Володимир Шлемко, актор Мирон Завійський, режисер Мирослав Гринишин.

Інший спосіб делегування змістів та продукування контекстів був властивий для діяльності театру-студії Леся Курбаса у Львові (керівник, Володимир Кучинський, 1989). Метод навчальної лабораторії здійснювався через співпрацю з Єжи Гротовським, Анатолієм Васильєвим та з польським осередком театральних практик «Гардженіце». Втікаючи від політичних та національних змістів, інсценізуючи переважно непопулярні в драматургії твори української літератури, театр відзначився етичною позицією, де *«національна самоідентифікація розглядається як проміжна стадія осягнення надродової, трансцендентної сутності»* [5, 36].

Дизайнерка Олена Рубановська, що була студійкою 1993 року, описуючи власний досвід, зазначає, що практики Кучинського для неї були повною інновацією. Тренаж включав вправи на координацію з елементами акробатики: *«Треба було відчувати зміну руху, були експерименти на*

відчуття простору, з голосом, з відчуттям групи, вловлюванням рухів. Пошук голосу, але не просто співу – твого голосу, доречні звуки: міг зародитись якийсь один звук, хтось інший підходить, третій зімпровізує акорд з цього – це основи імпровізації. І це все закінчується якоюсь симфонією, вимальовується якийсь малюнок з тіл, рухів, музики. Ці елементи тренажів потім втілювались у вистави»⁷. Важливою частиною інтеракції були експерименти з простором: сцена проєктувалась часто лише у символічний спосіб. Респондентка наводить цікавий приклад імпровізаційного залучення зовнішнього середовища до вистав, наприклад дощу, що у випадковий спосіб, через відкриті вікна і двері доповнює перформативність вистави; одночасного обігравання додаткових приміщень театру з метою створення ефекту віддаленої делегованості: «під час вистави всі актори вийшли в коридор і співали, потім вони піднялись сходами, перейшли на балкон, на вулицю – і ми все це чули у різних просторах», а також згадує естетику друкованих афіш театру, що наслідували типографіку авангарду⁸.

Театр Кучинського став яскравим прикладом колективної діяльності, де загальна композиція вистави змінна, побудована на психофізіології індивідів, наповнена алегоріями. Вистави часто не мали звичної схеми, а прочитувались як окремі історії, пов'язані між собою загальною темою. Стіна між глядачами та акторами розмивалась, щоразу доповнювалась новими контекстами через нову аудиторію чи акторську імпровізацію. Глядач ставав активним учасником, партнером у рухливих практиках, часто ритуального змісту (як то розділення хліба) чи задіяним через делеговані змісти. Тож не дивно, що аудиторія, яку збирав вказаний театр, належала до рафінованого інтелектуального середовища, здатного зрозуміти демонстровані сенси явищ, відображені не через речеві втілення, а театралізовані дії, що виявляли ці змісти.

Важливим фактором обміну театральними досвідами, одночасно способом залучення нетеатральної публіки, творення ірраціонального, часто провокативного карнавального простору були різноманітні фестивалі, в тому числі – мистецькі. Так, 1991-го року у Івано-Франківську під час проведення Другої міжнародної бієнале сучасного мистецтва «Імпреза» відбулись представлення кількох альтернативних театрів. «Курбасівці» демонстрували «Апокрифи», духовний театр «Воскресіння» постановку «На полі крові». У підкупольному просторі

сакральної барокової споруди – колегіального костелу, на той час державного художнього музею, вистава «Дума про братів неазовських» за драматичною поемою Ліни Костенко в постановці Сергія Проскурні. Фестивалі 1990-х років за рівнем масового охоплення належали до найпотужніших акцій, в яких будь-яка делегована дія знаходила миттєвий відгук серед публіки, незважаючи на вікові характеристики, національність, культурний прошарок. Особливістю історичного часу було те, що «не ми творили щось у цій культурі, а вона творила нас» [1, с. 8]. Тож визнаємо унікальне відчуття публіки режисером масштабних дійств «Червоної рути» та «Вивиху» Сергієм Проскурнею.

Концепція фестивалів «Вивих» була суцільною провокацією, близькою до гротесків Брандта та Босха. Організатори, як видно з їх власних інтерв'ю, покладались на самоорганізацію публіки, змісти перекроювались та множились, агресували, відчуття свободи заміщувалось всездозволеністю. Особлива увага надавалась низьким жанрам – вуличним жартам, конкурсу анекдотів, для яких спеціально створювався театралізований антураж: друкувались стильні афіші, програмки та буклети, типографіка яких відсилала до революційних рухів авангарду чи американських коміксів 60-х років; будувались сценічні площадки. Серед іншого на фестивалі (1990) відбулось кілька делегованих акцій, змісти яких відсилались до політичної еліти – оголошений перформанс В. Кауфмана та В. Костирка «Перетворення прапора радянської України на прапор України», під час якої художники перефарбували червону смугу червоно-синього прапора на жовту; символіка радянського режиму (червоні прапори, серпи, молоти, портрети вождів) піддавалась масовому висміюванню як у видовищах, так і рекламній продукції. Багатьом запам'ятався імпровізований перформанс – похорон Біди. Труну пронесли через центр міста, закидаючи її предметами, що підпадали під розуміння власних негараздів. Цікаво, що у виставі «Розрита могила» Володимиром Шлемком також використовується труна в якості сценографії – предмет символізував корито, з якого «хлебтали» їжу.

Попри всю несуразність театральних постановок: «Прокидання поезії» на «Вивих-90» та «Крайслер-Імперіал» у 1992-му, ці вистави, як і решта акцій фестивалів, відзначились масовим ажіотажем, де головним делегованим змістом була відсутність усякого змісту. «Сатанинській та абсудній поезоопері вдалось стати

кульмінаційним дійством на фестивалі та зібрати повний зал глядачів» [14]. Парадоксальна «гармонія» досягалась протиставленням грошовитої, цілком непосвяченої публіки акторам, оркестру, балетові, що не розуміли дійства, тож відносились до нього комічно. На думку автора, «у виставі їх можна було використати хіба що як меблі» [1, 12]. Синтез жанрів змішував балет, рок-музику, оперний спів, перформанси. Публіка жадала цього абсурду, аплодуючи в оваціях. На думку Неллі Корнієнко «функція Апокаліпсису і бруталності естетизується... Специфіка "українського" апокаліпсису у тому, що він... "не остаточний", не трагедійний. Він легко обертається на... "веселий Апокаліпсис"» [11, 343].

Наукова новизна полягає у вивченні різноманіття форм театрального акціонізму Західної України 1990-х років. Сукупність виявлених спільних рис та розбіжностей, відмінних мотивацій та способів реалізації виявляє актуальні зміни в делегуванні протесту (політичного, естетичного, соціального).

Висновки. Тож, як доведено, яскраві прояви акціонізму в театральних практиках Західної України кінця ХХ сторіччя були сміливою спробою конструювання нового суспільства та свідомості засобами культури. Період експериментів співпав у часі не лише з національними рухами, але і з часом руйнування ієрархій: ідеологічної, економічної, ціннісної, через що у кожному конкретному випадкові режисери орієнтувались на власне розуміння діалогу з суспільством, направлено не лише на вираження думки, а й її формування. Метафоричність мистецтва в усіх акціях змішувалась із політичним чи соціальним підтекстом. Театральні акції не були відкритими формами протистояння, а складними делегованими діалогами, що виявляли механізми маніпуляцій, пригнічення, деміфологізації.

Галицький молодий театр став системою смислів, особистісним прикладом жертвності, спрямованою дією, що трансформувала масову свідомість радянських містечок, сіл Прикарпаття та Буковини. Львівський театр Леся Курбаса своїми діями об'єднував інтелектуалів та естетів, творив рафіноване суспільство, фестивалі «Вивихи» демонстрували тотальне, анархічне захоплення як уваги, так і простору.

Примітки:

¹Із розмови Надії Бабій із Софією Павліською. 21.10.2020. Приватний аудіоархів Н. Бабій.

²Із розмови Надії Бабій із Софією Павліською. 21.10.2020: «Шевченко це держава, у ньому все. Держава не в межах театру, а назовні: хто ми через Шевченка, для мене це як Бог говорить».

Із розмови з Вітою Захарією. 21.10.2020: «звернення Шлемка щодо пошуку акторів до нас на культурно-просвітницькому товаристві «Рух» було підтримане однозначно, сюди ж долучились есперантисти: «Хлопці, всі ідемо у театр Шлемка!». Наскільки він проробив того Шевченка, поднав тексти, що традиційного поета неможливо було впізнати. Шевченко-борець. Ті, хто розуміли, що це є – боялися...Тож у театрі з професійних акторів був тільки він та його дружина Ольга». Приватний аудіо архів Н. Бабій.

³Значимо, що це була перша в Україні практика інституціалізації театру при громадській організації. За відсутності постійного приміщення, трупа репетирувала у приміщенні Товариства української мови (підвальне приміщення на вул. Дзержинського (Мазепи), 9), іноді під відкритим небом у міському парку. Кошти, зібрані від вистав, віддавались на потреби «Товариства української мови». Театр збирав неймовірні аншлаги, давав іноді по 2-3 вистави на день на найрізноманітніших площадках містечок та сіл області. Всього відпрацьовано понад 40 виступів, що продовжувались агітаційними політичними промовами та створенням на місцях осередків «Товариства української мови».

⁴Із розмови Надії Бабій із Володимиром Шлемком, 20.10.2020. «Після представлення вистави для комісії головний режисер театру Ігор Борис сказав мені: ви підібрали людей однієї групи крові». Приватний аудіоархів Н. Бабій.

⁵Львівський естрадний театр-студія «Не жури!» публічно виконав пісню «Ще не вмерла України» 5 жовтня 1989-го року під час вистави «Повіяв вітер степовий», а на фестивалі «Червона рута -89» вона прозвучала у вересні 1989 року (у виконанні Василя Жданкіна).

⁶Із щоденника актора Галицького молодого театру-студії Романа Минди. Подано за дописом В. Ясковця: «21.01.1990 р. (неділя) – В костюмах УСС взяли участь у живому ланцюгу «Українська хвиля», а потім пройшлися вулицями міста (від Шевченка, 1 по вул. Енгельса – площі Перемоги – вул. Галицькій до радіозаводу). Відтворено з: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=5344040740569&id=100025129322914

⁷Із розмови з Оленою Рубановською, 18.10.2020. приватний аудіо архів Н. Бабій.

⁸Автором художнього оформлення театру у цей період був художник, член львівського культурно-мистецького товариства «Шлях» В.Кауфман

Література

1. Андрухович, Ю. Аве, «Крайслер»! *Сучасність*, 1994. № 5. С. 5-15.
2. Барт Р. (2008). *Мифологии*. М.: Академический проект.
3. Бавикіна В. М. Феномен політичного акціонізму в сучасному суспільстві *Грані*. 2016. № 9. С. 67-73.
4. Брюховецька О. Золотий «Лев, 96». *Кіно Театр*, 1996.. С. 7-11. Відтворено з: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4563/Bryukhovets'ka_Zoloty_lev_96.pdf?sequence=1 (дата звернення: 21.10.2020).
5. Васильєв, С. Український театр від Союзу до Майдану. *Сучасне мистецтво*, 2014. Вип. 10. С. 50-57.
6. Вишеславський, Г. Гепенінг і його місце на мапі термінологічної системи акціонізму. *Мистецтвознавство України*, 2018. №18. С. 23-31. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152364>
7. Евреинов Н. *Демон театральности* [сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова]. М.–СПб. : Летний сад, 2002. 535 с.
8. «І оживе слава України». *Агро*, 1992. №11 (134). С. 2.
9. Клековкін, О. Лесь Курбас: система і метод. *Український театр*, 1998. №2. С. 19-22.
10. Клековкін О. Лесь Курбас: система і метод. *Український театр*, 1999. Відтворено з: https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf (дата звернення: 23.10.2020).
11. Корнієнко Н. Пошуковий театр: 1980 – 1990 роки. *Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. К.: ЛДЛ, 2003. 512 с.*
12. Олійник, Л. Єжи Гротовський: з глибин, 2012. Відтворено з: <http://teatre.ua/portrait/ezhyrotovskij-zglybyn/> (дата звернення: 19.10.2020).
13. Пукан, М. Між мистецтвом і немистецтвом. *Український журнал*, 2008. № 6, С. 28.
14. Середняк С. Вивихнуті всіх країн, єднайтесь! Історія львівського фестивалю «Вивих». *Амнезія*, 2019. Відтворено з: <https://amnesia.in.ua/vyvykh> (дата звернення: 09.11.2020)
15. Станіславська, К. (2013). До питання ескалації театральності у культурі ХХ – початку ХХІ століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. № 1. С. 132-138

References

1. Andrukhovych, Yu. (1994). Ave, «Kraisler»! *Suchasnist*. № 5. 5-15 [in Ukrainian].
2. Barthes, R. (2008). *Mythologies*. Moscow: Akademicheskiiy proekt [in Russian].
3. Bavykina, V. (2016). Phenomenon of political actionism in modern society. *Hrani*. 2016. № 9. 67-73.
4. Briukhovetska, O. (1996). Zoloty «Lev,96». *KinoTeatr*, 7-11. Retrieved from http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4563/Bryukhovets'ka_Zoloty_lev_96.pdf?sequence=1 [in Ukrainian].
5. Vasyliiev, S. (2014). Ukrainian theater from the Union to the Maidan. *Modern Art*. Vol. 10. 50-57. [in Ukrainian].
6. Vysheslavsky, G. (2018). Happening and its Place on the Map of the Actionism Terminology System. *Art Research of Ukraine*. №18. 23-31. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152364> [in Ukrainian].
7. Evreinov N. (2002). *Demon teatralnosti*. A. Yu. Zubkova V. & I. Maksimova (Ed.). Moscow, St. Petersburg: Letnij sad. [in Russian].
8. «I ozhyve slava Ukrainy». (1992). *Ahro*. №11 (134). 2. [in Ukrainian].
9. Klekovkin, O. (1998). Les Kurbas: systema i metod. *Ukrainskyi teatr*. №2. 19-22. [in Ukrainian].
10. Klekovkin, O. (1999). Les Kurbas: systema i metod. *Ukrainskyi teatr*. Retrieved from https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf [in Ukrainian].
11. Kornienko N. (2003). Search theater: 1980 - 1990. *Ukrainian theater of the twentieth century*. N. Kornienko (Ed.). Kiev: ЛДЛ. 342–363. [in Ukrainian].
12. Oliinyk, L. (2012). Yezhy Grotovskiy: z hlybyn. Retrieved from <http://teatre.ua/portrait/ezhyrotovskij-zglybyn/> [in Ukrainian].
13. Pukan, M. (2008). Between art and non-art. *Ukrainian magazine*. №6, 28. [in Ukrainian].
14. ISerednyak S. (2019). Dislocated of all countries, unite! History of the Lviv festival "Dislocation". *Amnesia*. Retrieved from <https://amnesia.in.ua/vyvykh> [in Ukrainian].
15. Stanislavska, K. (2013). The guestion of escalation of theatrality in the culture of ХХ – beginning of ХХІ century. *Naukovі zapiski Ternopil's'kogo nacional'nogo pedagogičnogo unіversitetu іmenі Volodimira Gnatūka. Serіâ: Mıstectvoznavstvo*. №1. 132-138 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.09.2020
Отримано після доопрацювання 28.10.2020
Прийнято до друку 03.11.2020