

УДК [94(477)+745/749::792]+Горська
DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2024.160.11>

Карина РОМАНЧЕНКО, магістр
e-mail: karina.romanchenko@gmail.com
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

Лілія ІВАНИЦЬКА, канд. іст. наук, доц.
ORCID ID: 0000-0002-7325-1949
e-mail: ivanytska2007@ukr.net
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

СТИЛЬОВА ПАЛІТРА СЦЕНОГРАФІЇ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ НА ПРИКЛАДІ ЕСКІЗІВ ДО ВИСТАВИ "ОТАК ЗАГИНУВ ГУСКА"

Вступ. Досліджено маловивчену сферу театральньо-декораційного мистецтва Алли Горської – представниці українського шістдесятництва, акцентуючи увагу на її сценографічних роботах до вистави "Отак загинув Гуска" за п'єсою Миколи Куліша. Актуальність теми зумовлена браком фахових праць, присвячених сценографічному доробку художниці, попри її вагомий внесок у розвиток українського театру доби "відлиги".

Методи. Дослідження ґрунтується на антропоцентричному підході з використанням історико-антропологічного, біографічного, іконографічного, історико-аналітичного, образного та стилістичного методів. Автори зосереджуються на аналізі сценографічної мови А. Горської як форми самооб'єктивації мисткині, простежуючи впливи модернізму, авангарду та народного мистецтва на її творчість. Особливу увагу приділено її роботі з кольором, композицією та формою, що формували унікальну художню систему сценічного дизайну.

Результати. Аналізуючи сценографічні ескізи, автори здійснили спробу продемонструвати поєднання візуальних традицій українського авангарду 1920-х рр. із прийомami наївного мистецтва та соціалістичного реалізму. Виокремлено ключові художні засоби – гротеск, колаж, площинність, кольоровий символізм, що втілювались у костюмах і декораціях до вистави. Показано також інтертекстуальні зв'язки з творчістю А. Петрицького й В. Меллера, а також спробу А. Горської оновити українську сценографію через експеримент з образами. Результати дослідження демонструють еkleктичність мислення художниці та її прагнення до інноваційного синтезу локального й універсального.

Висновки. Підкреслено, що сценографічний доробок А. Горської є яскравим прикладом трансформації української театральної традиції, хоча й не був повністю реалізованим через ідеологічні обмеження доби. Її сценографія залишається значущим феноменом в історії українського театального модернізму.

Ключові слова: театральна сценографія, Алла Горська, українське шістдесятництво, український авангард, наївне мистецтво.

Вступ

Період відлиги в Радянському Союзі (середина 1950-х – початок 1960-х рр.) відзначився частковим послабленням тоталітарного контролю за ідеологічним наглядом верхівки КПРС щодо української інтелігенції, відносною свободою для творчості та відновленням інтересу до національної культури. Зокрема, виявом цього стало заснування Клубу творчої молоді "Сучасник" у 1960 р. Його вагомою складовою стала театральна секція – "Новий театр", очолювана Лесем Танюком. Цей відділ займався організацією вечорів пам'яті репресованих діячів театру – режисера Леся Курбаса (1887–1937), письменника-драматурга Миколи Куліша (1892–1937), а також відродженням сценографічних традицій 1920-х рр. через комунікацію ще живих майстрів сценічного авангарду та молодого покоління митців. Такі спроби часто зустрічали опір з боку радянської ідеології, що суворо регламентувала тематику і методи мистецтва. Головною художницею театру від початку його функціонування фактично була Алла Горська. Її сценографічні роботи відзначалися експериментальним підходом до кольору, форми та національного символізму, що виводило українське театральне мистецтво на новий рівень. Зокрема, новаторство художниці виявилось у поєднанні декількох художніх напрямів. Оскільки мистецьку освіту вона отримала в Київському державному художньому інституті, розробляючи на початку своєї діяльності ідеологічно витриману жанрову тематику, і водночас шукаючи інші стильові засоби, мисткиня надихалась роботами відомих українських митців періоду модернізму.

Аналіз художньої спадщини митців-нонконформістів нерозривно пов'язаний із дослідженням їхньої громадянської та політичної позиції. Огляд наукових публікацій,

присвячених А. Горській, свідчить про значне домінування матеріалів, що акцентують увагу на її діяльності як активної громадської діячки (Огнева, 2007; 2015; Лодзинська, 2019), водночас майже не розглядаючи її мистецьку творчість. Найдетальнішу інформацію про життя і творчість художниці подано в роботах її сина О. Зарецького (2013; 2023) та близьких соратників, зокрема Л. Танюка (2005). Окрім цього, архівні джерела у вигляді листування А. Горської з представниками українського шістдесятництва й особисті щоденники дають змогу ширше розкрити її художній потенціал та напрямок розвитку (Зарецький, & Маричевський, 1996; Огнева, 2009; Танюк, 2005). Фахова література, присвячена мистецьким напрямам, у яких працювала А. Горська, досі залишається обмеженою за обсягом та різноманітністю досліджень.

Метою дослідження є окреслення багатогранності сценічного дизайну А. Горської та аналіз поєднання нею різних художніх стилів і напрямків на прикладі нарисів до вистави "Отак загинув Гуска" (режисер – Лесь Танюк) за однойменною комедією Миколи Куліша.

Досягнути поставленої мети ми плануємо, застосувавши антропоцентричний підхід, поставивши в центр уваги особистість Алли Горської та її мистецькі напрацювання. Зазначений підхід дасть змогу презентувати твори мистецтва для самооб'єктивації художниці. Під час написання статті автори використовували **принципи** та **методи** історико-антропологічного дослідження в поєднанні з біографічним, іконографічним, історико-аналітичним, образним і стилістичним методами. Серед історико-антропологічних використано принцип антропологічної інтерпретації та редукції, на основі яких проаналізовано творчість Алли Горської як спосіб самооб'єктивації мисткині, принцип екстраполяції окремого факту (вивчення

замальовок костюмів й афіші авторства А. Петрицького) на антропологічну інтерпретацію її творів. Біографічний метод застосовували під час роботи з біографічними даними художниці, іконографічний та образно-стилістичний (колірні характеристики, прийоми композицій, обрання ракурсу) – у дослідженні творів й аналізі художніх образотворчих засобів.

Результати

У першій третині ХХ ст. художнє життя на українських теренах перебувало в стані динамічних змін, спричинених як соціально-політичними трансформаціями (розпад Російської імперії та становлення на її місці СРСР), так і появою нових художніх явищ. У цей період виникає унікальне явище – територіальна специфіка авангарду, що вирізняється своєю соціокультурною природою на тлі загальноєвропейських тенденцій. Вплив європейського модернізму, футуризму та конструктивізму зливався тут із місцевими традиціями, створюючи оригінальний і неповторний синтез (Повернемо пам'ять..., б. д.). Особливістю авангардного руху на території України було те, що, на відміну від західноєвропейських практик, де митці на кшталт Гійома Аполлінера чи Пабло Пікассо кидали виклик буржуазному середовищу та відкидали художні традиції як застарілі, мистецькі виклики вітчизняних митців мали передусім суспільний характер. Поява новаторських художніх течій була зумовлена не лише естетичними суперечками, як у модернізмі, але й соціальними протестними настроями. Для цього руху було важливим не лише заперечення наявного мистецького середовища, а й формування нового уявлення про майбутнє мистецтва в регіоні (Веселовська, 2010, с. 18–19).

Театральне мистецтво було віддзеркаленням загального духу авангардного руху, що охоплював живопис, літературу, музику та сценографію. Театр став важливим майданчиком для реалізації новаторських ідей. Замість статичних, зазвичай декоративних декорацій, на сцені почали використовувати функціональні, багатопланові конструкції, що органічно вписувалися в динаміку театального дійства. Великий вплив на подібні трансформаційні процеси справила індустріалізація (друга половина 1920-х – кінець 1930-х рр.). За словами Анатолія Петрицького (1895–1964 рр.), самобутнього українського живописця, сценографа-новатора, художника Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського: "П'ятилітка прагне індустріалізації, тобто механізації виробництва, зміна складних процесів виробництва й економіки істотно змінить форми побуту, мистецтва. Виразом нашого часу є конструкція і механізація, тобто та ж характеристика, що її мають усі галузі життя, механізація дає підвалини новому будівництву, новій роботі, новим накопиченням і новому побуту, нові джерела для найсміливіших ідей і форм" (Петрицький, 1930). Зазначимо, що митець так само відомий власними експериментами з геометричними формами, яскравими кольоровими акцентами та символікою. Костюми, які він створював, були не просто елементами вистави, а важливими засобами вираження ідей, що підтримували динаміку руху акторів і доповнювали сценічну гру. Однією із центральних тем робіт А. Петрицького було поєднання традиційного й авангардного, що стало віддзеркаленням культурних трансформацій в Україні після революції 1917 р. Його сценографія вирізняється динамізмом й увагою до деталей, що дало змогу митцю створювати яскраві й експресивні костюми, які були одночасно естетичними та функціональними. Отже, Петрицький генерував нові мистецькі концепції, явно випереджаючи свій час, відкриваючи нові лакуни художнього театального розвитку.

23 квітня 1932 р. Центральний комітет ВКП(б) ухвалив постанову "Про перебудову літературно-художніх організацій". Цей документ мав на меті централізувати та поставити під контроль держави діяльність творчих працівників, ліквідує незалежні об'єднання митців. На основі постанови було створено єдину Спілку радянських письменників із комуністичною фракцією в ній, що мала координувати творчий процес і забезпечувати його відповідність ідеологічним вимогам радянської влади. Основним творчим методом, обов'язковим для всіх видів мистецтва, проголошували соціалістичний реалізм – мистецький напрям, що зображав радянське суспільство лише в позитивному ключі, підкреслюючи його прогресивний розвиток і роль комуністичної ідеології. Соціалістичний реалізм став інструментом пропаганди, що встановлював жорсткі рамки для творчості, обмежуючи митців у виборі тематики, стилістики та способів самовираження. Це поширювалось на художню освіту (Романенко, & Шейко, 2008).

Алла Горська засвоїла певні принципи цього напрямку, оскільки здобувала освіту в Київському державному художньому інституті (1946–1948 рр.), який діяв у межах офіційної ідеології. Техніка рисунка та живопису, що опанувала Горська, були сформовані під впливом її викладачів – Сергія Григор'єва (учень Федора Кричевського) та Михайла Шаронова. На відміну від багатьох колег, які мали природний мистецький хист з дитинства, художниця наполегливо розвивала свої навички. Її творчий шлях розпочинався з класичних вправ, таких як малюнок олівцем на аркуші, що вимагав ретельного добору матеріалів, зокрема паперу й інструментів. Пізніше в навчальній програмі з'явилися заняття з ліногравюри, мозаїки й інших технік. Серед додаткових факультативів особливе місце займали замальовки оголеної натури (як чоловічої, так і жіночої), які також проводили в інституті. Цей ґрунтовний академічний вишкіл став важливою основою для формування унікального художнього стилю А. Горської.

До початку сумісної роботи над створенням образів до вистав Леся Танюка художниця самостійно вивчала і наслідувала замальовки костюмів й афіші авторства А. Петрицького, саме періоду 1920-х рр., зокрема її приваблювали площинність форми та напружені динамічні сюжети творів, які ще не були скруті догматичними ідеями соціалістичного реалізму (Петрицький, 1929). Недаремно сам Танюк у листі жартома називав Горську "дикоростучою Аллою Олександрівною", акцентуючи таким чином на самостійних пошуках нових принципів сценографії з боку мисткині. Утім, незважаючи на опертя на українську театральну традицію 1920-х років, її роботи мали низку відмінних рис: підвищена насиченість кольорів, виразніший, рівніший та енергійніший мазок, а також прагнення до більшого узагальнення форм. Художниця виявляла особливий інтерес до гротескних образів і карикатурних персонажів, що підкреслювалось її майстерним використанням контрастних кольорових рішень (Клочко, 2022).

Ці риси надавали роботам мисткині індивідуальності та вирізняли їх серед творів тогочасних художників. Протягом 1960–1963 рр. А. Горська працювала над оформленням п'яти вистав: "Матінка Кураж та її діти" за п'єсою Бертольда Брехта (1962), "Ніж у сонці" за поемою Івана Драча (1962), "Патетична соната" за п'єсою Миколи Куліша (1961–1962), "Отак загинув Гуска" за п'єсою М. Куліша (1963 р.) та "Правда і кривда" за романом Михайла Стельмаха (1963). Перші три були доведені лише до етапу ескізів. Л. Танюк згадував: "Для Алли не існувало

у театрі дрібниць. Вона була справжній майстер сцени. "Слухайте! – захоплювалась вона на генеральних пробах. – Так тут можна малювати світлом, розумієте? Малювати темрявою, дощем, хмарами! Це ж геніально – плинний об'єм! Куди к бісу скульптурі! А кольори? Таких у житті не вигадаєш!" – і я справді переконаний, що в особі Алли Горської Україна втратила майбутнього видатного сценографа" (Огнева, 2007, с. 9).

Робота над п'єсою М. Куліша "Отак загинув Гуска" (1913) велась протягом 1962–1963 рр. За сюжетом, колишній царський чиновник Саватій Гуска турбується, як знайти вигідний шлюб для своїх семи дочок. Прем'єра, що планувалась в залі Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької, за підтримки головного режисера Сергія Сміяна (1925–2014), однак не відбулась, оскільки цензура виявила натяки у сценографії на тодішнього Першого секретаря ЦК КПРС Микиту Хрущова або ж засуху 1963 р.

У цій театральній постановці Алла Горська виявила себе як видатна художниця-сценограф, яка поєднала досвід сценографії 1920-х рр. із відсиланнями до вистави "Мина Мазайло" Леся Курбаса та художника Вадима Меллера (Зарецький, 2023, с. 189). Особливість сценографії модерного на той час Вадима Меллера (використання трюмо для створення сценічних модулів) була трансформована у вигляді гральних карт: кожен персонаж вистави представлений окремою картою. Цей підхід поєднував новаторство і символізм, додаючи виставі виразності. Окрім того, було застосовано техніку колажу з кольорового паперу, що стало характерною ознакою її стилю. Тут можна простежити вплив уже згаданого А. Петрицького, який відображається у гротескності та конструктивістському підході до створення костюмів і декорацій. Сміливе рішення кольору і форми та візуальна сатира були характерними для сценічних образів вистав за п'єсами Миколи Куліша. За спогадами Леся Танюка: "Рік славний мені "Макленою Грасою", хоч би як там мене чистили за неї: я відновив текст, я поставив, це пройшло, і дечого режисерського я там домігся. Ми зовсім непогано репетирували лабораторно "Ніж у сонці", "Матінку Кураж", "Патетичну", а ось тепер навіть зробили "Гуску", – мабуть, усе-таки з перспективою. Алла одержала бойове хрещення, я її майже умовив – тепер уже й вона закохалась в театр. Дещо з того, що вона робить для "Гуски", – здорово, ранній Петрицький" (Танюк, 2005, с. 863).

Художниця прикрашала костюми персонажів деталями, що нагадували про епоху НЕПу та джазу: величезні боа, павичі пір'я та декоративні елементи, набожним жінкам Горська одночасно пов'язувала на голову чорну хустку та вдягала їх у модні для того часу фасони вбрання, звабні панчохи і гостроносі туфлі. Таким чином мисткиня намагалась зміщувати акценти композиції задля візуального здивування або ж, принаймні, нетипового, часто гротескного зображення образів. Окремі мотиви народної вишивки А. Горська інтерпретувала в стилістиці "пиксельного" орнаменту, створюючи сучасні їй образи, що зберігали зв'язок із традицією.

Домінантним кольором композицій мисткині став рожевий, представлений у різноманітних відтінках. Він акцентував увагу на емоційному стані персонажів, зокрема через підкреслену рум'яність щік, носів та інших деталей костюмів, що символізувало їхню збудженість і життєрадісність. Рожевий – колір легкості, зваби та провокаційності, колір флірту, гламуру і ніжності. Водночас, із рожевим кольором пов'язують такі асоціації як наївність, незрілість, нерішучість й імпульсивність. Таке колористичне рішення, разом із загальною естетикою вистави, створювало яскраві, виразні та надзвичайно сучасні на той час сценічні образи.



Рис. 1. Ескіз декорації до вистави "Отак загинув гуска" за комедією М. Куліша. 1962–1963. Приватне зібрання (Горська Алла, б. д.)

Окрім стилістичних мотивів А. Петрицького, А. Горська у своїх роботах зверталась і до наївного мистецтва. Вона знайшла натхнення у творчості вже відомих на той період митців: Ганни Собачко-Шостак (1893–1965), Марії Примаченко (1909–1997) та Олександра Саєнка (1899–1985), які активно розвивали цей напрям. Наївне мистецтво відзначається характерною площинністю, декоративністю та часто містить фантастичні нереальні елементи. Воно відходить від академічних правил перспективи, анатомічної будови та хронологічної точності, що дає змогу митцям вільно інтерпретувати світ. У художній формі це мистецтво поєднує лаконічність і деталізацію, однак без ідеалізованої симетрії чи структурованості. Важливими ознаками є емоційність, гумор, ліричність, а також відхід від реалістичного сюжету в бік суб'єктивного й часто "дитячого" світобачення. У сценографії до вистави "Отак загинув Гуска" це можна прослідкувати у відмові від глибокої перспективи, а, натомість, зверненні до площинного розміщення елементів (гральні карти, що символізують персонажів, розташовані на площині, утворюючи своєрідне декоративне півколо). Також символічна гра в карти, де персонажі ототожнені з картковими образами, додає сценографії абстрактності й метафоричності. Ця грань між реальністю й умовністю створює відчуття сюрреалістичної фантазмагорії. Отже, театральне стилетворення у виконанні Горської – це сплав абстрактних пошуків із вивченням динаміки народного орнаменту.



Рис. 2. Ескіз декорації до вистави "Отак загинув гуска" за комедією М. Куліша. 1962–1963. Артфундація "Дукат" (Горська Алла, б. д.)

Багатогранність творчості Алли Горської не була випадковою, адже її мистецькі пошуки формувалися під впливом не лише власного досвіду, але й за порадою її батька, Олександра Горського (директора Ленфільму, Ялтинської, Київської і Одеської кіностудій; фундатора й учасника Спілки кінематографістів України): "Бажаю тобі удачі і власного почерку. Вперед, вперто домагайся цікавого вирішення теми" (Зарецький, 2013, с. 14). Така порада сприяла формуванню характерного підходу Алли Горської до творчості, у якому простежується інноваційне поєднання модерністських форм і технік із символікою, властивою постмодерністському розумінню багатозначності змісту. Її використання рис наївного мистецтва – зокрема, спрощених форм, виразної декоративності та глибокої емпатії до сюжетів – стало ще одним важливим компонентом, що додавало її роботам широти й емоційної сили. У підсумку ці впливи формували її як художницю, здатну поєднувати універсальність світового мистецтва з локальним культурним контекстом.

Дискусія і висновки

Графічна мова А. Горської вирізняється потужністю та експресією, які перегукуються з творами представників "сурового стилю". Її підхід характеризується поступовим відходом від натуралістичного, соцреалістичного відображення дійсності. Вона свідомо уникала зайвих деталей, акцентувала площинність композицій, часто використовувала контурну лінію, відмовлялася від передавання простору за допомогою повітряної та лінійної перспективи чи світлотіні. Унаслідок цього в її роботах зникає третій вимір, а форма спрощується до плакатного рівня. Для посилення емоційного впливу художниця активно застосовувала локальні кольори, що підкреслювало експресивність її графічних творів.

Автори здійснили спробу введення до наукового обігу ескізів до вистави "Отак загинув Гуска" як самостійного джерела для аналізу візуальної мови мисткині, що поєднує естетику українського авангарду, наївного мистецтва та форм соціалістичного реалізму. Було вперше розглянуто ці ескізи в контексті інтертекстуальних зв'язків зі сценографією 1920-х рр., зокрема зі спадщиною А. Петрицького та В. Меллера, а також простежено впливи мистецьких і культурних напрацювань епохи шістдесятиництва на сценічну творчість. У статті також запропоновано інтерпретацію сценографії А. Горської як візуальної критики офіційної ідеології, що здійснювалась за допомогою гротеску, площинності, колажу та символізму кольору. Такий підхід дав змогу по-новому осмислити художню мову мисткині, її пошуки стилістичної автономії та внесок у формування модерністської парадигми в українському театрі доби "відлиги".

Сценографічні ідеї А. Горської могли би стати знаковим явищем в історії українського театру, проте жодна з них так і не була реалізована в повному обсязі. Початок 1960-х рр. став періодом дослідження естетичного мінімалізму, що виявив себе у спрощенні форми, зображення й руху в архітектурі, дизайні, урбаністичному середовищі й одязі. Театральна сцена також підпадала під ці нові категорії бачення, які перегукувалися з глобальними тенденціями модернізму. Утім, навіть у лаконічних сценічних формах А. Горської спостерігалось насичене візуальне емоційне вираження, яке базувалося на літературних першоджерелах. Ці художні

рішення вступали у суперечність із панівною традицією міметизму українського театру того часу.

Внесок авторів: Карина Романченко – вивчення джерел і контексту; аналіз ескізів і творів; інтерпретація візуального матеріалу; розробка чорнового варіанту; оформлення тексту. Лілія Іваницька – розроблення методології дослідження; наукове редагування тексту; уточнення висновків.

Список використаних джерел

- Веселовська, Г. (2010). *Український театральний авангард*. Фенікс. Горська Алла. (б. д.). UU Arxiv. <https://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gorska>
- Зарецький, В. (2023). *Алла Горська. Мисткиня у просторі тоталітаризму*. Прометей.
- Зарецький, В. (Ред.). (2013). *Життєпис мовою листів* (Л. Огнева, Упоряд.). Донецьк.
- Зарецький, В., & Маричевський, М. (Ред.). (1996). *Алла Горська. Червона тинь калини. Листи, спогади, статті*. Спалах.
- Клочко, Д. (2022). "Вперше присуття на власному похороні", – Алла Горська. Локальна історія. <https://localhistory.org.ua/texts/statti/vpershe-prisutnia-na-vlasnomu-pokhoroni-alla-gorska>
- Лодзинська, О. (2019). *Спалах перед світанком*. Кліо.
- Огнева, Л. (Упоряд.). (2007). *Алла! Алла! Алілуйя!.. ДОГО "Центр Діскавери"*.
- Огнева, Л. (Упоряд.). (2009). *Життєпис мовою листів*. Алла Горська. Норд-Комп'ютер.
- Огнева, Л. (Упоряд.). (2015). *Душа українського шістдесятиництва*. Смолоскип.
- Петрицький, А. (1929). *Театральні строї*. Державне видавництво України.
- Петрицький, А. (1930). Оформлення сцени сучасного театру. *Нова генерація*, 1, 40–42.
- Повернемо пам'ять про генії світового мистецтва в Україну, а Україну на культурну мапу світу! (б. д.). Український авангард. <https://avantgarde.org.ua>
- Романенко, Г., & Шейко, М. (2008). *Еволюція художніх і літературних об'єднань: історико-культурологічний вимір*. Інститут культурології Академії мистецтв України.
- Танюк, Л. (2005). *Твори в 60-ти томах: Т. 6. Щоденники 1962 р.* Альтерпрес.

References

- Veselovska, G. (2010). *Ukrainian theatre avant-garde*. Phoenix [in Ukrainian].
- Zaretskyi, V. (Ed.) (2013). *Biography in the language of letters* (L. Ogneva, Ed.). Donezk [in Ukrainian].
- Zaretskyi, V. (2023). *Alla Horsk. An artist in the space of totalitarianism*. Prometheus [in Ukrainian].
- Zaretskyi, V., & Marychevskyi, M. (Ed.). (1996). *Alla Horsk. Chervona tin kalyny. Lysty, spohady, staty*. Spalakh [in Ukrainian].
- Klochko, D. (2022). 'Attending my own funeral for the first time' – Alla Horsk. Local History [in Ukrainian]. <https://localhistory.org.ua/texts/statti/vpershe-prisutnia-na-vlasnomu-pokhoroni-alla-gorska>
- Lodzyska, O. (2019). *Spalakh pered svitankom*. Klio [in Ukrainian].
- Let's return the memory of the geniuses of world art to Ukraine, and Ukraine to the cultural map of the world! (b. d.). 'Ukrainian Avant-Garde [in Ukrainian]. <https://avantgarde.org.ua>
- Gorska, Alla. (n. d.). UU Archive [in Ukrainian]. <https://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gorska>
- Ohnieva, L. (Ed.) (2007). *Alla! Alla! Alleluia!!!* Discovery Centre [in Ukrainian].
- Ohnieva, L. (Comp.). (2015). *The Soul of Ukrainian Sixties*. Smolokyp [in Ukrainian].
- Ohnieva, L. (2009). *Biography in Letters. Alla Horsk*. Nord-Computer [in Ukrainian].
- Petrytskyi, A. (1930). *Design of the stage of the modern theatre. New Generation*, 1, 40–42 [in Ukrainian].
- Petrytskyi, A. (1929) *Theatre Costumes*. State Publishing House of Ukraine [in Ukrainian].
- Romanenko, H., & Sheiko M. (2008). *The evolution of artistic and literary associations: a historical and cultural dimension*. Institute of Cultural Studies of the Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Taniuk, L. (2005). *Works in 60 volumes: T. 6. Diaries of 1962*. Alterpress [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 13.02.25

Прорецензовано / Revised: 27.04.25

Схвалено до друку / Accepted: 17.05.25

Karyna ROMANCHENKO, Master's Student
e-mail: karina.romanchenko@gmail.com
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

Liliia IVANYTSKA, PhD (History), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0002-7325-1949
e-mail: ivanytska2007@ukr.net
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE STYLE PALETTE OF ALLA HORSKA'S SCENOGRAPHY ON THE EXAMPLE OF SKETCHES FOR THE PLAY "THAT'S HOW THE GUSKA DIED"

Background. The article explores the little-studied field of theatrical and decorative art by Alla Horska – a representative of the Ukrainian Sixtiers – with a focus on her scenographic work for the production *That's How the Huska Died*, based on the play by Mykola Kulish. The relevance of the topic lies in the lack of scholarly research dedicated to Horska's scenographic legacy, despite her significant contribution to the development of Ukrainian theatre during the Thaw period.

Methods. The study is based on an anthropocentric approach, incorporating historical-anthropological, biographical, iconographic, historical-analytical, figurative, and stylistic methods. The authors focus on analyzing Horska's scenographic language as a form of the artist's self-objectification, tracing the influences of modernism, the avant-garde, and folk art in her creative practice. Special attention is given to her work with color, composition, and form, which shaped a unique artistic system of stage design.

Results. By analyzing scenographic sketches, the authors sought to demonstrate the fusion of visual traditions from the Ukrainian avant-garde of the 1920s with techniques of naïve art and socialist realism. The key artistic tools – grotesque, collage, flatness, and color symbolism – are identified as central elements in her costume and set designs. The study also reveals intertextual connections with the works of Anatol Petrytsky and Vadym Meller, as well as Horska's attempt to renew Ukrainian scenography through visual experimentation. The results highlight the eclectic nature of her artistic thinking and her pursuit of an innovative synthesis of the local and the universal.

Conclusions. The study emphasizes that Alla Horska's scenographic legacy is a vivid example of the transformation of Ukrainian theatrical tradition, although it was never fully realized due to the ideological constraints of the time. Her scenography remains a significant phenomenon in the history of Ukrainian theatrical modernism.

Keywords: theatrical scenography, Ukrainian Sixtiers, Ukrainian avant-garde, naïve art, Alla Horska.

Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The authors declare no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.