

УДК 7.072:[792.02:7.037]"1929/1970"(092)Горська
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-14>

Ірина НЕСЕН,
orcid.org/0000-0002-9804-9659
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) *inesen@dakkkim.edu.ua*

ТЕАТРАЛЬНЕ ОБЛИЧЧЯ ШІСТДЕСЯТНИКІВ: ХУДОЖНИЦЯ АЛЛА ГОРСЬКА (1929–1970)

У розвитку театрального мистецтва України до сьогодні існує чимало маловідомих сторінок, що їх дослідження дозволить наблизитись до системного розуміння проблеми національних здобутків у царині законів оформлення вистави. Серед них діяльність театральних художників Нового театру, що діяв на початку 1960-х років при Клубі творчої молоді у Києві.

Мета статті. На засадах мистецтвознавства й послідовного застосуванні формально-стилістичного й іконографічного методів, цілісно проаналізувати театральний доробок відомої української художниці Алли Горської (1929–1970) у практиках молодіжного театру.

Важливими складовими у вивченні обраної теми стали пошуки джерел театально-декораційного стилю художниці, а також уточнення періодизації її діяльності над сценічними проектами. Робота з образотворчими матеріалами до сценографії й костюмів дозволила вивести на новий щабель розуміння авторських концепцій. Комплексний підхід дав можливість з'ясувати загальну стилістику й особливості манери художниці.

Здійснений у статті аналіз театрального доробку мисткині-шістдесятниці А. Горської засвідчує її виняткове значення у формуванні нового обличчя української вистави. У пошуках образів оформлення вистави й вирішенні костюмів, А. Горська насамперед засвоїла досвід українського театрального авангарду 1920-х. На цій основі вона повернулась до альтернативної радянській системі практики створення сценографії за авторською концепцією. Шукаючи свій вектор художнього вирішення вистави, художниця працювала у творчому колі митців, що зачали паростки постмодернізму з національним обличчям. У своїй діяльності вони цілковито інтуїтивно просували концепцію «неринкового мистецтва» і театру без цензури. Завдяки знахідкам А. Горської було створено підвалини експериментальної вистави, як окремої моделі політичного нонконформістського театру, в оформленні якого поєднались прийоми авангарду й конструктивізму.

Ключові слова: нонконформізм, художник-шістдесятник, «Молодий театр», сценографія, неоавангард.

Iryna NESEN,
orcid.org/0000-0002-9804-9659
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor at the Department of Art Study Expertise
National Academy of Cultural and Arts Management
(Kyiv, Ukraine) *inesen@dakkkim.edu.ua*

THEATRICAL FACE OF THE SIXTIERS: ARTIST ALLA HORSKA (1929–1970)

There are many little-known pages in the development of the theatrical art of Ukraine to this day, the study of which will allow us to get closer to the systematic understanding of the problem of national achievements in the field of the laws of performance design. Among them are the activities of theater artists of the New Theater, which operated in the early 1960s at the Creative Youth Club in Kyiv.

The purpose of the article. On the basis of art history and the consistent application of formal-stylistic and iconographic methods, to holistically analyze the theatrical development of the famous Ukrainian artist Alla Horska (1929–1970) in the practices of the youth theater.

Searching for the sources of the artist's theatrical and decorative style, as well as clarifying the periodization of her work on stage projects, became important components in the study of the chosen topic. Working with visual materials for scenography and costumes made it possible to bring the understanding of the author's concepts to a new level. A comprehensive approach made it possible to find out the general style and peculiarities of the artist's manner.

The article's analysis of the theatrical work of the 60s artist A. Horska testifies to her exceptional importance in the formation of a new face of Ukrainian performance. In search of images for the design of the play and deciding on costumes, A. Gorska first of all learned the experience of the Ukrainian theatrical avant-garde of the 1920s. On this basis,

she returned to the practice of creating scenography according to the author's concept as an alternative to the Soviet system. Looking for her vector of artistic solutions to the performance, the artist worked in the creative circle of artists who conceived the sprouts of postmodernism with a national face. In their activities, they completely intuitively promoted the concept of "non-market art" and theater without censorship. Thanks to the findings of A. Horska, the foundations of an experimental performance were created as a separate model of political non-conformist theater, in the design of which techniques of the avant-garde and constructivism were combined.

Key words: nonconformism, sixties, "Young Theater", scenography, neo-avant-garde.

«Я хочу мати українське обличчя в світі,
а не Рівери в Україні»
Алла Горська

Постановка проблеми. На межі 1950–1960 рр. у стилістиці театру УРСР виникли паростки нового духовного, а відтак й естетичного початків, прикликаних до життя політичними змінами в державі, що знаменували початок хрущовської «відлиги». Виникнення молодіжних неформальних спілок у Києві і Львові (клуби творчої молоді (КТМ – І.Н.) «Сучасник» і «Пролісок»), дало поштовх розвитку творчого пошавлення в усіх галузях культури й мистецтва, об'єднанню у спільноту мистців різних поколінь. Цей час створив основи до появи нових потужних імпульсів для розвитку стилістики вистави, її сценічного оформлення. Це свідчило про формування культурного резистансу, закоріненого в минулих здобутках театрального авангарду, засудженого, зруйнованого й на десятиліття забороненого радянською ідеологією. Серед багатьох імен, чільне місце у процесах створення альтернативного театру належить знаній українській художниці Аллі Горській (1929–1970). Водночас ця сторінка її творчості, сьогодні залишається найменш дослідженою у творчому доробку.

Аналіз досліджень. Історіографія обраної теми досить вузька, з огляду на драматичну долю мисткині і вкрай поруйнований фактологічний матеріал. Текстові матеріали представлені надзвичайно цінними виданнями документального змісту (листи, щоденники, особисті записи художниці), які відтак потребують ретельного вивчення й структурування. Серед означених видань насамперед назвемо щоденники Леся Танюка й епістолярії, упорядковані зусиллями Людмили Огневої. Остання визначила загальний період театральних проєктів А. Горської у проміжку 1960–1964 рр. (Життепис, 2013: 6). Натомість наукові публікації до теми майже відсутні. Побіжно театральний доробок художниці висвітлений у мистецтвознавчих працях узагальнюючого змісту. Серед них виокремимо дослідження Галини Скляренко, в якому мистецтвознавиця коротко проаналізувала сценографію й ескізи костюмів, виконані А. Горською до низки вистав. Як окрему категорію, дослідниця слушно виділила «театр Горської»

(Скляренко, 2018: 88). З-поміж іншого вона проаналізувала генезу образу Т. Шевченка, що був започаткований художницею саме від театральних ескізів до вистави «Ніж у Сонці» (Скляренко, 2018: 89). Інтермедіальні джерела у цьому переліку мають винятково популярний характер. Образотворчі видання альбомного характеру дозволяють скласти враження про ескізи сценографії і костюмів до переважної більшості вистав театру, що діяв при КТМ (Алла, 2017), однак, не ставлять перед собою завдань їх наукового вивчення, лише популяризують театральний спадок художниці. Ескізи художниці окремими групами зберігаються в різних приватних і музейних колекціях Києва. Серед музейних згадаємо збірку Національного музею літератури України і Музей шістдесятництва.

Мета статті. Комплексно і всебічно проаналізувати художньо-театральну спадщину А. Горської, з'ясувати авторські підходи художниці до створення концепцій сценографії і костюмів, а також здійснити подільші наукові реконструкції.

Виклад основного матеріалу. На межі 1950–1960-х рр. наріжною постаттю, що прагнула змін у стилістиці театральної вистави, став Леся Танюк (1938–2016). Навчаючись на режисера у Київському театральному інституті ім. І. Карпенка-Карого у колишнього «березільця» Мар'яна Крушельницького (1897–1963), він глибоко сприйняв школу свого вчителя, його методи і настанови. Саме Л. Танюку належала ідея створення Нового театру, як експериментального «театру-пошуку», який би відродив засади сценічних проєктів Леся Курбаса (1887–1937). У щоденникових записах 1963 р. майбутній режисер писав: «Український театр у стані передрозвалу. ...Український театр не знає, на яку стати. Ходять виключно на етнографічні костюми п'єси, де Україна казкова і співоча, козацька й танцювальна...» (Танюк, 2006: 313).

Творчим керівником театру став М. Крушельницький. На головного художника планувався Анатоль Петрицький (1895–1964), що під його орудою мало сформуватись нове покоління театральних мистців. Влітку 1961 р. в одному з листів до матері, Л. Танюк писав: «Руки, мамо, сверблять за справжнім ділом. Замислив власну театральну студію, є охочі навіть з академічних театрів. Нам

допоможуть молоді письменники – репертуаром. Художники є – Алла Горська, Людмила Семикіна, Олена Кириченко» (Танюк, 2005: 291). До театральної роботи з художників також планувалось залучити Юрія Химича (1928–2003). Однак, фактично, від початку роботи Нового театру, його головною художницею стала А. Горська. Вона і Л. Танюк утворили творчий тандем який у багатьох рішеннях, демонстрував єдність режисера й художника. У щоденникових записах Л. Танюка знаходимо окремі враження від спільної праці: «Тиждень найнапруженішої роботи з Аллою. Для театру вона – скарб; хоч малює чимало книжного, лінійного...» (Танюк, 2006: 66).

Формування авторської манери А. Горської живилось кількома цілковито різними джерелами. Серед них чільне місце зайняв український художній театральний авангард, живими носіями якого були художники кола Л. Курбаса А. Петрицький, Вадим Меллер (1884–1962), Олександр Хвостенко-Хвостов (1895–1967). Безпосереднє спілкування з ними стало для художниці цілком новим художнім досвідом. Вона копіювала деякі ескізи костюмів А. Петрицького (зокрема до балету «Корсар» – *І.Н.*), що дало відчуття не відомих до цього часу фактур, способів формотворень й образності персонажів. Багато експериментувала зі спіральними структурами, безпосередньо осягаючи прийоми авангарду. Про це Л. Танюк, зокрема згадував: «Їх... тягне до яскравого живопису, їм подавай фантастику, вигадки, модерні Курбасові кола й трапеції; їм на глибині душі заздрісно, що нинішній театр живе одноманітно, а театр колишній був умовний, яскравий, холерично-вигадливий. ...Їхне прагнення свята я розумію... Але зараз я переконаний, що по святі треба вдарити косою, має бути контрапункт, це ж трагедія» (Танюк, 2006: 748).

Другою складовою для художниць театального кола А. Горської стало живе актуальне наївне малярство, що його у той час наживо творили вже широко відомі мистці – Ганна Собачко-Шостак (1893–1965), Марія Примаченко (1909–1997), Олександр Саєнко (1899–1985). Аналізуючи композиції Г. Собачко-Шостак, художниця рефлексувала у своїх нотатках: «Собачко. Спіраль. Розвиток. Динамічне напруження. Розряджає спіраль прямими лініями. Протилежність прямих (і) спіралі(в). Головний напрям – на центральну квітку. Центр – композиції. Площина – розмір центру. Кольорова логічна протилежність доведена до кінця. Протилежність – діалектична. Чорне і біле виступає кольором. Пляма і лінія – гармонія. Народна умовність – в поглибленні образу (Жит-

тепис, 2013: 295). Не менш уважно, вона аналізувала манеру і характерні прийоми побудови окремих композицій М. Примаченко: «За якими принципами Примаченко будує композицію цієї роботи («Ведмеді захотіли меду» 1963 – *І.Н.*). Вона розуміє її діалектично. В чому це полягає? В великих і малих рівних і кривих квадратів і круглих... Це спрямовано на створення образу. Всі ці компоненти створюють його. Плями великі: небо, ведмеді, дерево, вулик. Малі: бджоли, цятки, жолуді, листя. Великі і малі плями протилежні, але єдині. Одні без других не існують» (ЦДАЛМУ: 58).

З листування А. Горської дізнаємось і про широке коло її художніх уподобань – французький постімпресіонізм й сюрреалізм, латиноамериканський монументальний живопис тощо. Тому третім джерелом формування її авторського стилю був арсенал художніх засобів світового модернізму й постмодернізму. Натомість зауважимо, що початковим, хоча й прихованим, чинником у формуванні театального обличчя А. Горської, без сумніву, були настанови отримані від батьків. Так в одному з листів 1955 р., її батько, Олександр Горський радив доньці: «Бажаю тобі удачі і власного почерку. Вперед, вперто домагайся цікавого вирішення теми» (Життепис, 2013: 14).

Поступово, у київському культурному середовищі часів відлиги виникла комунікація ще живих діячів українського театального процесу 1920-х років і молодого покоління літераторів, журналістів, художників. Молодий театр мав відродити традиції українського сценічного авангарду 1920-х і повернути в національну культуру давно заборонені, а відтак забуті імена. Серед них перше місце належало Лесю Курбасу (1887–1937). У цей час його й письменника-драматурга Миколу Куліша (1892–1937) було реабілітовано, дозволено провести творчі вечори, присвячені їх життю і творчості. Наступним кроком мало стати повернення на сцену творчого доробку і методів. Тому у 1961 р. Л. Танюк підступив до постановки однієї з останніх п'єс М. Куліша «Маклена Граса», яку починав ще 1959 р. в «оперній студії» театру. Нова прем'єра відбулась 23 січня 1962 р. в приміщенні Жовтневого палацу, де щойно створений молодіжний театр, отримав приміщення.

Далі в оформленні А. Горської й О. Кириченко (1937–2003) планувалось ставити «Патетичну сонату» М. Куліша. Роботу було розпочато й доведено до підготовки ескізів сценографії і репетицій. Від цих матеріалів на тепер збереглося лише декілька ескізних замальовок. Провідною серед них є композиція, що зображує одного з головних героїв твору (можливо революціонера Ілька) на

тлі будинку Пероцького, в якому розгортається дія. Загальна стилістика зображень є кубістичною з узагальненою геометризациєю людської постаті й споруди. У зображеннях переважає червоний колір, який виступає революційною барвою. В інших двох ескізах, де у трикутник вписано дівоче обличчя А. Горська використовує поєднання блакитного і жовтого, зображуючи у такий спосіб іншу героїню п'єси, Марину.

Паралельно з роботою над березільськими п'єсами, надважливою в діяльності Нового театру М. Крушельницький й А. Петрицький вважали інсценізацію сучасних творів. Серед нового драматичного матеріалу Л. Танюк визначив «Ніж у сонці» Івана Драча (1936–2018), «Правда і кривда» Михайла Стельмаха (1912–1983). До постановок також планувалися твори європейських авторів – Бертольда Брехта (1898–1956) («Матінка Кураж», «Життя Галілея») й Імре Мадача (1923–1964) («Трагедія людини»). Водночас у майбутньому Л. Танюк мріяв дістатись до доробку нових європейських драматургів – Славомира Мрожека (1930–2013), Тадеуша Ружевича (1921–2014), Ежена Йонеску (1909–1994), Семюела Бекета (1906–1989).

Виконання омріяного грона театральних проєктів, Л. Танюк розпочав п'єсою «Ніж у Сонці», написаною ним у 1962 р. за однойменною поемою-трагедією І. Драча (Танюк, 2005: 721–767). У ній режисер власною уявою створив групи найрізноманітніших за природою персонажів. У п'єсі діють Поет, Мати, Гр. Скворода й О. Вишня, Л. Курбас, Архітектор, Демон, різні різночасові літературні герої, а також сім кольорів, сім нот, віртуальні персонажі, як то голоси різних природних сутностей (Сонце, Земля), а також діячів (Ленін, голова колгоспу та інші). Г. Складенко визначила складну жанрову природу п'єси Л. Танюка й І. Драча, назвавши її «поетичною фантазмагорією» (Складенко, 2018: 89).

У космічні катастрофи (в Сонце встромлено ніж – *І.Н.*) вижили потвори в масках. З огляду на особливий набір персонажів у п'єсі, важливе місце Л. Танюк і А. Горська відводили лялькам: «До речі, під час праці над Кулішевою "Гускою" і раніше, на пробах "Ножа в сонці", нас із Аллою дуже цікавили ляльки» (Танюк, 2011: 129). Репетиції цієї п'єси КТМ розпочав у другій половині 1962 р.

Над ескізами до сценографії й костюмів п'єси «Ніж у Сонці» А. Горська працювала одноосібно. За спогадами, їх переглядав Микола Бажан. На жаль збережені образотворчі матеріали, дають лише приблизне уявлення про характер образів й

сценографію. Узагальнюючий ескіз просякнутий монументальним мисленням загальної композиції, її складових елементів і водночас сюрреалістичним трактуванням зображень. Весь ландшафт і фігуратив виконано у триколірній гамі – червоний, чорний і білий, на тлі блакитного неба. Про цю гаму писав і Л. Танюк у ремарках п'єси.

Можна цілком погодитись зі твердженням Г. Складенко, що саме при підготовці матеріалів до «Ножа в Сонці» А. Горська вперше звернулась до образу Т. Шевченка, як постаті глибоко драматичної. У наступні роки вона ще не раз звертатиметься до пошуків монументальної в лінійній узагальненості образності поета. Так виникла низка версій образу «Гнівний Шевченко», де поет «... втілення трагічності і напруги, сконцентрованого болю...» (Складенко, 2018: 89).



Ескізи до вистави «Ніж у Сонці» (Алла, 2017: 22, 25)

Окрім згаданих ескізів, відомі ще дві замальовки з колекції Музею шістдесятництва (філія Музею історії міста Києва), які дослідники відносять до матеріалів п'єси «Ніж у Сонці» (Горська). На одному з графічних листів укрупнене жіноче зображення, яке вочевидь втілює образ Матері, яка притискає до себе меншу (дитячу) фронтально зображену постать. Іншим начерком є чоловіче зображення з чотирма довгими тонкими пасмами волосся, що спадають на обличчя і можливо представляють Поета.

Майже одночасно Л. Танюк почав роботу над п'єсою Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» (Танюк, 2006: 523). Вже восени 1962 р. робота по її підготовці йшла повним ходом – відбувались репетиції, готувались ескізи сценографії й костюмів. На жаль до прем'єрного показу вистави так

і не дійшло. Однак, від цього проєкту залишився ескізний начерк зі зображенням голови головної героїні, як її собі уявляла А. Горська – з напруженим, прописаним брунатними тіннями втомленим від життя обличчям. Її голова, загорнута хусткою кольору землі, в ореолі китиць, пильно дивиться на глядача. Іншим ескізом для цієї п'єси є композиція, що зображає жіночу, нахилену над колоссям постать, на плечах якої червона фігура з нагрудним написом «КОБЗАР». Г. Складенко висловила версію про те, що Л. Танюк планував внести у канву п'єси події української історії. Однак, відсутність точної інформації, не дозволяє зробити остаточні висновки.

У цьому ж часі, прочитавши п'єсу «Так загинув Гуска» М. Куліша, А. Горська загорілась ідеєю підготовки саме цієї вистави. Л. Танюк жанрово бачив майбутню виставу, як вселенську трагедію і боявся сатири. Роботу було розпочато в Києві у другій половині 1962 р., але основна діяльність припала на початок 1963 р. і відбувалась значною мірою у Львівському Драматичному Театрі ім. М. Заньковецької, за підтримки головного режисера Сергія Сміяна (1925–2014). Подивившись у Києві шість уривків у виконанні костюмованих акторів, він запропонував поставити п'єсу у львівському театрі (Танюк, 2006: 856). В акторській трупі «заньківчан» у тому часі продовжували працювати мистці, творчість яких розпочалась ще у 1920-і роки. Серед них актор Доміан Козачковський, що планувався на Гуску.

Львівський період вважаємо наступним у розвитку Нового театру й сценографічного доробку А. Горської. Для вироблення нових підходів в оформленні вистави й образах костюмів, художниця відштовхнулася від напрацювань епохи театрального авангарду в Україні. Це засвідчують ескізи сценографії до трьох дій вистави, що відбувалися у помешканні родини Гусок, а по тому на острові. На них спіральною східчастою структурою було вирішено планшет сцени. Ця спіраль, починаючись з гірки подушок на ліжку, як з «Центру Всесвіту», продовжувалась у русі половиків або різних декоративних смуг, що їх мотиви були маркерами місця дії – кімнати або острова.

На кольоровий чотирикутник задника спиралісь, розставлені півколом зображення карт-декорацій з сатиричними портретами більшості персонажів п'єси (Гуска – король, Секлета Семенівна й Івдя – дами, доньки Гуски, Устя, Настя, Пистя, Христя, Христонька, Хтися, Онися – дрібні масті; П'єр Кирпатенко – валет). Карти, як провідну тему сценографії, А. Горська вочевидь обрала під впливом мотиву численних гадань, що



Ескізи сценографії до вистави «Так загинув Гуска» (Алла, 2017: 4, 32)

їх у тексті п'єси практикувала колишня служниця Гусок Івдонька, яка заїхала до господарів у гості на початку дії.

Л. Танюк також був переконаний у тому, що тема карт буде сприйнята львів'янами, як традиція міста 1920-х років: «Львів двадцятих був страхотно картярський. Азартно грали, дурили один одного, бились об заклад і стрілялись», писав він (Танюк, 2006: 91). Малюнками на зворотній стороні карт вирішено й острів, як завершальне місце дії: «У сцені на блаженному острові дерева – це карти, перегорнуті до нас зеленими сорочками, на яких намальовані геометричні дерева. До такого «дерева» (намальованого) можна присісти, причепити на намальований сучок кошика і т.ін. Саме ці «карти» й змітає кульмінаційна «буря», коли починається гроза й з небес – ява Всевишнього...» (Танюк, 2006: 118). У цілому три ескізи майбутньої сценографії мали яскраво барвистий колорит, в якому один із кольорів працював, як провідний. У цій барвистості А. Горська поєднала свої улюблені кольори: «...активний жовтогарячий, червоний, молодий зелений, блакитний» (Танюк, 2011: 130). Всі зображення втілювали сутність міщанства господарів помешкання. За задумом Л. Танюка, міщанство Гусок мало яскравий львівський манер.

Концепції костюмів також виникали у спільних обговореннях художниці й режисера. Вони, за їх переконаннями, розкривали характери, смаки й уподобання персонажів. У баченні Л. Танюка у Секлети мав бути мережаний одяг, Івдя у костюмі мала кілька десятків елементів, що підкреслювало її любов до вбрання і пухленькість. Режисерові також належала думка, що мовчазна Христя,

як схимниця, мала бути у чорному і комунікувати переважно жестами, оскільки дала обітницю мовчати, до того моменту, як зникнуть більшовики.

Однак, А. Горська вносила власну стилістику й іконографію в кожен костюм й аксесуар, а відтак в смаки кожного з персонажів. Ескізи для Христони демонструють пошуки художниці мотиву хреста в дизайні її вбрання. Секлету Семенівну вона вбрала в одяг, модний за часів НЕПу. Замість мереживного одягу, героїня отримала сукню з екзотичним крупним рисунком у стилі ар-деко та пір'яні прикраси того часу. Івдя вбрана в традиційний народний стрій, з виразним укрупненим декором. Охтисонька, за образом ескізу, втілює панночку, що пройшла виховання у пансіоні. Плащ П'єра натякає на його лицарство, а інший вбрання – на приналежність до політики. Адже, за п'єсою він – есер-терорист.



Ескізи костюмів до вистави «Так загинув Гуска» (Алла, 2017: 35, 37)

Навіть колір волосся героїв вистави, у творчому пошуку художниці, змінювався кілька разів. В одному з листів до Л. Танюка в травні 1963 р., вона кинула: «Між іншим, я стала руда, як останній Гуска». (Життєпис, 2013: 204). У цьому кольорі А. Горська придумала і виконала «багато-палубну», за висловом режисера, перуку Гуски. У Л. Танюка про це написано розлого: «За життєвою випадковістю персонажі всі у рудих перуках (дід рудий, баба руда...) – кожен вибирає за власним образом і подобою – у рудого Гуски руда Секлета й руда Івдя, рудий жених П'єр, якого підпускають» до рудих «гусенят» (Танюк, 2006: 117). В ескізах з персонажами вистави, А. Горська відроджує й авангардну традицію стилізованих

шрифтів, якими підписує їх імена, нерідко вони вдаючись до колажу.

Постановку п'єси «Так загинув Гуска» Л. Танюк присвятив дружині. Попри те, що виставу зняли у день її народження (7 квітня 1963 р.), її прем'єрою можна вважати генеральну репетицію, що відбулась 3 квітня 1963 р. (Танюк, 2006: 302). Адже вона відбулась при залі, заповненій студентами, у повному розгортанні сценографії й костюмованих персонажів. Після заборони вистави

«Так загинув Гуска», Л. Танюк із А. Горською вирушили до Одеси, щоб спробувати продовжити свої театральні мрії на сцені Українського музично-драматичного театру ім. Жовтневої революції (тепер Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В. Василька – І.Н.) де сподівались реалізувати постановки інших вистав. Насамперед до постановки готувався твір Михайла Стельмаха (1912–1983) «Правда і кривда» (1961). У цьому періоді А. Горська, як театральна мисткиня, зміцніла у володінні речовим матеріалом, відчутті загальних законів вистави. У її сценографії вона вперше поєднала прийоми авангарду й українського народного мистецтва.

Висновок. На тлі третьої хвилі хрущовської відлиги, активізації в УРСР національної інтелігенції й студентства, було створено паростки нової неконформістської театральної вистави й експериментального театру, як окремої моделі театру політичного. У її оформленні відроджено сценографію, яка засобами знакової умовності втілювала авторську концепцію художника й режисера. Біля витоків цих процесів бачимо А. Горську.

Не зважаючи на короткий час існування, Новий театр КТМ, за сценічними проектами, витворив блискавичну й яскраву періодизацію діяльності. 1961 рік у ній став підготовчим етапом. 1962 рік вважаємо «київським періодом», пов'язаним із постановкою «курбасівських» вистав за творами М. Куліша й першим зверненням А. Горської до широкого діапазону авангардних прийомів «очуднення». На 1963 рік припали «львівський» й «одеський» періоди. У львівському часі відбувся розквіт прийомів авторського неоавангарду, коли на найвищий щабель було піднято знакову образність сценічного середовища і персонажів. В одеському періоді ці тенденції зберігались і були доповнені новими знахідками у контексті монументалізації простору вистави й характерах героїв.

Театральний досвід 1961–1963 рр. став для художниці надважливим трампліном у монументальне мистецтво. У цей час А. Горська відпрацьовувала всі цикли творчих процесів у підготовці вистави – ескізи, макети, робота з цехами-вико-

навцями (декоратори, кравці, реквізитори, теслі). У цьому часі як художня категорія виник «театральний космос» мисткині.

Не зважаючи на те, що Новий театр було знищено доносами й ідеологічними дискусіями про шкідли-

вість відродження методів українського авангарду 1920-х, його здобутків, у майбутньому отримали розвиток у діяльності провідних художників українських театрів, серед яких назвемо Данила Лідера (1917–2002) і Давида Боровського (1934–2006).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алла Горська: альбом / упоряд. Аукціонний дім «Дукат». Київ : Вістка, 2017. 136 с.
2. Життєпис мовою листів [Алла Горська] / ред. О. Зарецький; Упорядник Людмила Огнева. Донецьк : Музей «Смолоскип», 2013. 518 с.
3. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності: у 2 кн. Київ : ArtHUSS, 2018. Кн. 1. 288 с.
4. Танюк Л. Алла Горська. *Алла Горська. Квітка на вулкані* / ред. О. Зарецький ; упоряд. Л. Огнева. Донецьк : Норд Комп'ютер, 2011. С. 114–137.
5. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2005. Т. 5. 804 с.
6. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2006. Т. 6. 919 с.
7. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2006. Т. 7. 760 с.
8. З текстами народних пісень, записами творчого характеру та замальовками театральних костюмів, інтер'єрів кафе, ресторанів, крамниць, зроблених під час поїздок на Західну Україну та в Прибалтику. *Центральний державний архів літератури і мистецтва України (ЦДАЛМУ)*. Ф. 1165. Оп. 1. Спр. 36.
9. Горська Алла. URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gors-ka/catalog/grafika_gorska дата звернення 8.08.2023.

REFERENCES

1. Alla Horsk: albom [Alla Horsk: albom] / Auktsionnyi dim «Dukat». Kyiv : Vistka, 2017. 136 [in Ukrainian].
2. Zhyttiepys movoiu lystiv [Alla Horsk] [Biography in the language of letters [Alla Horsk] / red. O. Zaretskyi; Uporiadnyk Liudmyla Ohneva/ Donetsk : Muzei «Smoloskyp», 2013. 518 [in Ukrainian].
3. Skliarenko H. (2018) Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti [Ukrainian artists: from the Thaw to Independence]: u 2 kn. Kn. 1. Kyiv : ArtHUSS. 288 [in Ukrainian].
4. Taniuk L. (2011) Alla Horsk [Alla Horsk]. *Alla Horsk. Kvitka na vulkani* / red. O. Zaretskyi. Donetsk : Nord Kompiuter. 114–137 [in Ukrainian].
5. Taniuk L. (2005) Tvory [Writings]: v 60 t. Kyiv : Alterpres. Vol. 5. 804 [in Ukrainian].
6. Taniuk L. (2006) Tvory [Writings]: v 60 t. Kyiv : Alterpres. Vol. 6. 919. [in Ukrainian].
7. Taniuk L. (2006) Tvory [Writings]: v 60 t. Kyiv : Alterpres. Vol. 7. 760 [in Ukrainian].
8. Z tekstamy narodnykh pisen, zapysamy tvorchoho kharakteru ta zamalovkamy teatralnykh kostiumiv, interieriv kafe, restoraniv, kramnyts, zroblenykh pid chas poizdok na Zakhidnu Ukrainu ta v Prybaltyku [With the texts of folk songs, recordings of a creative nature and sketches of theatrical costumes, interiors of cafes, restaurants, shops, made during trips to Western Ukraine and the Baltic States]. *Central State Archive of Literature and Art of Ukraine (TsDALMU)*. F. 1165. Op. 1. Spr. 36. [in Ukrainian].
9. Horsk: Alla [Horsk: Alla] URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gors-ka/catalog/grafika_gorska (Last accessed: 8.08.2023) [in Ukrainian].