

УДК 792.03.023/.024:75.071.1 Горська(477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356270

Цитування:

Несен І. І. Стилiстика оформлення вистави «Правда і кривда» в театральному доробку Алли Горської. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 195–200.

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-9804-9659>
inesen@dakkkim.edu.ua

Nesen I. (2026). Stylistics of the Staging of the Performance ‘Truth and Injustice’ in the Theatrical Work of Alla Horska. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 195–200 [in Ukrainian].

СТИЛІСТИКА ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ «ПРАВДА І КРИВДА» В ТЕАТРАЛЬНОМУ ДОРОБКУ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ

Мета статті спрямована на комплексне дослідження особливостей сценографії і костюмів для вистави «Правда і кривда» за п'єсою Михайла Стельмаха (1912–1983). **Методологія** Означені мета і завдання для виконання потребують комплексного підходу у виборі методів, як науково-дослідного інструментарію. У ньому послідовно виділимо емпіричні підходи, спрямовані на збір і класифікацію різних груп матеріалів – текстових, образотворчих, світлин. З методів наукового аналізу, найважливішими у вивченні теми є формальний, який не лише дозволяє визначити стилістику оформлення вистави, але й відкриває можливості для здійснення наступного рівня аналізу – іконографії авторських мотивів, їх генези зі сценографічних явищ минулого або зв'язок з текстом п'єси, встановити історико-політичний контекст. **Наукова новизна** полягає у проведенні системного дослідження різних груп матеріалів (літературних, епістолярних, образотворчих) для реконструкції концепції і стилістики вистави «Правда і кривда». **Висновки.** У результаті здійсненого у статті аналізу встановлено, що вистава мала етапне значення серед театральних проєктів А. Горської і в історії Нового театру при Клубі сучасної молоді, що діяв у Києві. Стилiстика сценографії і сценічних костюмів, розроблених у співдружності художниці і режисера поєднала постмодерні й фольклорні підходи. Театрально-декораційні проєкти А. Горської стали авторською візією стилістики концепту вистави, який у своїй філософії містив код генетичної пам'яті українців. Завдяки зусиллям мисткині і її мистецького оточення нонконформізм втілювався сценографії і сценічних строях. Вона наповнила сценічний обшир непересічною образністю.

Ключові слова: Київський молодий театр, театральний нонконформізм, постмодернізм, сценографія, ескіз.

Nesen Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Art Study Expertise, National Academy of Cultural and Arts Management

Stylistics of the Staging of the Performance ‘Truth and Injustice’ in the Theatrical Work of Alla Horska

The purpose of this article is to conduct a comprehensive study of the scenography and costumes for the play ‘Truth and Injustice’ based on the play by Mykhailo Stelmakh (1912–1983). **Methodology.** The stated purpose and objectives require a comprehensive approach in the selection of methods as scientific research tools. In it, we will consistently highlight empirical approaches aimed to collect and classify different groups of materials – textual, visual, and photographic. Of the methods of scientific analysis, the most important in studying the topic is the formal one, which not only allows us to determine the stylistics of the performance, but also opens up opportunities for the next level of analysis – the iconography of the author’s motifs, their genesis from scenographic phenomena of the past or their connection with the text of the play, and to establish the historical and political context. **The scientific novelty** lies in conducting a systematic study of various groups of materials (literary, epistolary, visual) to reconstruct the concept and stylistics of the performance ‘Truth and Injustice’. **Conclusions.** The analysis carried out in the article has established that the play was of milestone significance among A. Horska’s theatrical projects and in the history of the New Theatre at the Club of Contemporary Youth, which operated in Kyiv. The stylistics of the scenography and stage costumes, developed in collaboration between the artist and the director, combined postmodern and folkloric approaches. A. Horska’s theatrical and decorative projects became the author’s vision of the stylistics of the performance concept, which contained the code of the genetic memory of Ukrainians in its philosophy. Thanks to the efforts of the artist and her artistic circle, nonconformism was embodied in the scenography and stage costumes. She filled the stage space with extraordinary imagery.

Keywords: Kyiv Young Theatre, theatrical nonconformism, postmodernism, scenography, sketch.

Актуальність теми дослідження. Створення Нового театру при Клубі творчої молоді (Київ) (далі КТМ – І.Н.) Лесем Танюком (1938–2016) на зламі 1950–1960 рр., засвідчило існування культурного резистансу у середовищі національно свідомих творчих сил українського суспільства. Знаковість події красномовно засвідчила поява перших проєктів вистав, які склали підґрунтя для нової синтетичної образності сценографії й костюмів, створених мисткинею Аллою Горською (1929–1970). Тут поєднались авангардне формотворення і національно-культурне мислення. Саме завдяки діяльності театру при КТМ відбулось народження атмосфери нонконформізму у театральному мистецтві України. Тому проблема стилістики й підходів до створення кожної з вистав потребують окремого поглибленого дослідження, відстеження максимально повної джерельної бази, порівняльного аналізу. На сьогодні означені вистави опрацьовані нерівномірно і не повно.

Аналіз досліджень і публікацій. У радянський період ім'я А. Горської було жорстко табуйоване. Однак попри це, художниці було присвячено частину самвидавівського «Українського вісника» (1971 р.), що у ньому вміщено тексти документів і спогади соратників про неї. Зокрема, філософ і літературний критик Євген Сверстюк (1928–2014) на шпальтах видання акцентував на важливості років праці у КТМ для формування авторської манери миткині: «То була пора пошуків себе, своїх джерел і цілей в тісному гурті молодих ентузіастів-художників, літераторів, режисерів, окрилених перспективою справжньої творчості...» [8, 25].

Повноцінний розвиток художньої критики про мистецький доробок А. Горської розпочався у добу незалежності. Відліком стало проведення у Києві 27 листопада 1990 р. (переддень її загибелі – І.Н.) творчого вечора, присвяченого пам'яті художниці і ґрунтовної публікації митця і письменника Богдана Певного (1931–2002) в журналі «Сучасність». Серед іншого окрему увагу в ній було приділено театральним проєктам, зокрема особливим авторським технікам колажування, що вживались для створення робочих матеріалів до візуалізації вистав: «Між іншими пошуками самовиявлення Алла пробувала своїх сил і в мистецтві оформлення театральних постанов. Вона лишила після себе багато ескізів до театральних костюмів і декорацій, частина з них виконана технікою аплікації – наклеєними шматочками кольорового паперу. Деякі ескізи настільки

досконалі, то їх можна прийняти за самостійні художні праці» [7, 43].

У подальших дослідженнях виник об'ємний доробок друкованих праць, альбомів і публікацій, у яких досліджувались переважно три напрямки діяльності А. Горської – мистецький, театральний-декораційний, правозахисний. Найменш дослідженим у цьому контексті залишилася діяльність мисткині у царині театру. Зазвичай маємо короткі згадки про загальну стилістику вистав. Так, представниця української діаспори, дописувачка статей у журналі «Визвольний шлях» Оксана Гасюк у публікації, присвяченій багатогранній діяльності мисткині, згадала про особливості декорацій до вистав «Так загинув Гуска» та «Правда і кривда» [3, 231].

У найсвіжіших виданнях 2020-х років з'явилися друком науково вартісні публікації, що у них дослідники також визнали важливість очільництва А. Горською малярською секцією КТМ, означивши його як бурхливий творчий етап, коли народжувались й опрацьовувались талановиті ідеї: «В особистій та творчій долі Алли Горської КТМ відіграв переламну та вирішальну роль: тут вона знайшла нових та справжніх друзів, з якими буде пов'язане надалі її життя, тут вона вперше відкрила для себе українську культуру, стала вивчати українську мову, тут її творчість набула нових, інших спрямувань та вимірів. У її мистецтво увійшов театр...» [9, 155]. Особливу увагу мистецтвознавиця Галина Скляренко приділила вивченню матеріалів вистави «Правда і кривда», слушно наголосивши, що чорно біла сценографічна колористика вистави виразно візуалізувала стельмахову назву твору [9, 160]. Проєкти інших вистав («Патетична соната», «Матінка Кураж та її діти», «Ніж у сонці», «Так загинув Гуска») було опрацьовано у статті Ірини Несен, внаслідок чого було запропоновано періодизацію тетральної діяльності А. Горської: «Не зважаючи на короткий час існування, Новий театр КТМ, за сценічними проєктами, 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» [6, 108].

Розпорошеність матеріалів діяльності театру при КТМ обумовлена насамперед його нонконформістським статусом в очах влади і суцільними заборонами театральних проєктів Л. Танюка й А. Горської. Про це театрознавиця

Лариса Брюховецька зазначила: «Отже, впродовж 1963 року влада заборонила три вистави Танюка: «Отак загинув Гуска» у Львові, «Правду і кривду» та «Шельменкденщика» – в Одесі. Причому вистави, які обіцяли глядачам радість, а театрам успіх і касовий збір. Вистави, у яких два театральні колективи, дякуючи режисеру, пізнали радість творчого злету. І заборони ці, як можна судити з багатьох аналогічних розсекречених документів, були наслідком діяльності секретних агентів спецслужб, які міцно вгніздилися в мистецькому середовищі» [4, 24].

Вже на початку 1960-х рр. А. Горська зайняла помітне місце серед плеяди талановитих і непоступливих митців, які продовжили поступ в історії «неофіційного мистецтва»: «Вони були дуже сміливими у своїй позиції, через що зазнали тортур – концтабори (О. Заливаха), вбивство А. Горської, творче знецінення (Г. Семикіна, Г. Зубченко)» «У творчості «незгідних» шістдесятників вбачають перші прояви українського «неофіційного» мистецтва, що проявилось у сюжетах, зверненні до досвіду вітчизняного авангарду початку ХХ ст...» [10, 250].

З огляду на нонконформізм А. Горської у мистецькій творчості закономірно, що джерельна база, по вивченню матеріалів вистав, вкрай мала, опрацьована в окремих групах не однаково і без глибоких порівнянь явищ і фактів. У щоденниках збереглися лише нарисні записки Л. Танюка, найважливіші ідеї. Недостатніми є й збережені образотворчі матеріали [1]. Нічого не відомо про існування світлин. Однак, за спогадами очевидців, декорації і костюми були створені у повному обсязі і мали низку варіантів. Такий стан дослідження красномовно засвідчує потребу вивчення мистецького доробку мисткині у царині театру. Окрему подяку важливо висловити Діані Олександрівні Копійовій, науковому працівникові Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса за сприяння у зборі матеріалів для розвідки.

Метою статті є комплексний аналіз концепції, а також загальної стилістики сценографії і костюмів, розроблених А. Горською до вистави «Правда і кривда» за твором М. Стельмаха.

Виклад основного матеріалу. Навесні 1963 р., після заборон владою кількох вистав, Л. Танюк й А. Горська вирушили до Одеси, сповнені рішучості продовжити втілювати у життя театральні мрії на сцені Українського музично-драматичного театру ім. Жовтневої революції (тепер Одеський академічний

український музично-драматичний театр ім. В. Василька – І.Н.). Серед їхніх сценічних задумів головне місце посів новий роман Михайла Стельмаха «Правда і кривда» (1961) і драма на три дії, створена автором трохи пізніше, у 1963 р.

За своєю стилістикою «Правда і кривда», у якій особливо тісно поєдналися сценографічні ідеї режисера і художниці, помітно відрізнялась від усіх попередніх проєктів. Причини цього факту закорінені у нових підходах до створення її загального образного ладу. Першим візуальним маркером тут став колорит. Всі попередні проєкти Нового театру КТМ були колірно барвистими. Однак, якщо у «Отак загинув Гуска» поліхромність сценографії і strojів була тісно пов'язаною з ремінісценціями на добу НЕПу, то в ескізах до «Ніж у сонці» колорит мав непересічну символічність, створену фантазією Л. Танюка, який згадав про це пізніше, у 1965 р., прочитавши статтю Флоріана Юр'єва (1929–1921) «Жар-птиця», де митець виклав концепцію «кольоро-музики», а також з іншими учасниками КТМ відвідав одноіменну виставу, яка мала дати початок виникненню «Образотворчого світлотеатру», що у ньому буде репрезентовано «кольорово-просторову самоцінність декору». Прочитавши рецензію на виставу Ф. Юр'єва, режисер зауважив: «Я читав, у мене було враження, що він (Сергій Плачинда – І.Н.) пише рецензію на наші експериментальні епізоди, які ми демонстрували у Жовтневому палаці Авдюшкові та його кібернетикам... Флоріана Юр'єва ще не було, розкручували все Алла Горська й Лена Кириченко – просторові проби для «Ножа в сонці» [15, 89–90].

В іншому записі щоденників режисер також міркував про відповідність кольорів і звуків, їхню роль і значення для особливої візуальної мови вистави: «... мої СІМ КОЛЬОРІВ РАЙДУГИ І СІМ ЗВУКІВ ОКТАВИ у постановці «Ножа у сонці» Драча на цій відповідності саме й були побудовані; Алла й Леночка сердились, але я саджав їх біля рояля, і ми вирішували колір ескізів залежно від мелодії, тональність та ін. Навіть від того, мідь це, скрипки чи голос» [14, 650].

У третьому, одеському, періоді театральної творчості А. Горська зміцніла у володінні матеріалом і відчутті загальних законів вистави. Щоденникові записи Л. Танюка дозволяють твердити, що у зображенні на сцені подій кількох історичних періодів поспіль, він прагнув розробити і застосувати прийом «сценічного часу», дослідити його як категорію. У цій роботі А. Горська долучилася до пошуків режисера,

обговорювала з ним закони «сценічного часу», розуміючи їх відносність і залежність від емоційних імпульсів глядача, які сенсорно зчитує актор. Від цього, на її думку, мали виникати щільність сприйняття і діяти «закон частоти зміни сценічних ритмів» [12, 432]. У ході творення вистави було знайдено цілком нові чинники зображення часових змін у розгортанні дії.

Готуючи сценографію, А. Горська орієнтувалась на режисерські вказівки метафорично втілювати минуле і сьогодення. Спосіб творення графічних образів, мав підсилювати внутрішні репліки М. Безсмертного, зображати, що у свідомості героя не існувало твердої вертикалі, все перебувало у стані зсуву і струсу. Верхня частина мотивів панорами була зсунута по відношенню до свого низу і у такий спосіб маркувала його перебування у різних часових вимірах.

Головний герой Марко Безсмертний на сцені діяв у трьох хронотопах, трьох історичних локусах – в умовах сталінських 1930-х, у повоєнні 1950-і рр. і в часи постановки вистави. Таке хронологічне зрощення, зокрема досягалося засобами, створеної А. Горською, «дієвої» сценографії. Її основою були колись популярні в практиках Леся Курбаса рухомі трапеції-ліхтарі. З їх допомогою відбувалась блискавична зміна декорацій, забезпечувалась документальна фрагментарність планів. У такий спосіб на сцені відтворювались три виміри правди і три контексти роздумів героя. Попри часову блискавичність дії, у кожному з періодів персонажі мали достовірний часовий образ – одяг, зачіски, взуття, реквізит, манеру поведінки [13, 57].

Цю образну особливість можна відчутти, розглянувши кілька ескізів, які представляють Марка Безсмертного і невідомий жіночий персонаж. На відміну від неоавангардної стилістики ескізів сценографії, персонажі виконані у класичній манері. У постаті М. Безсмертного яскраво втілена маскуліність. Постать подана укрупнено, фронтально, з натяком на внутрішню монументальність, духовну напруженість. В останній дії Марко Безсмертний уособлює селянина-трудівника, людину, що твердо стоїть на своїй землі. Він вбраний у вишиванку, в руках тримає жменю колосся. Жіночий персонаж змодельований S-подібним рухом відповідно випромінює фемінність образу.

Твір «Правда і кривда» просякнутий героїчною романтикою і фольклорністю. Всі його образи виліплені як архетипи добра

(земля, мати, церква, Бог, Святий Петро, рай, воїн), що протиставлені злу, представленому відповідними категоріями (війна) і персонажами (Гітлер, Смерть, Чорт, голова колгоспу). У тексті яскраво проступила монументальна дихотомія і контрастність сюжету. Найважливіші змістові діалоги головних героїв відбувалися у церкві. Атмосфера священності буття у романі і драмі була абсолютном (рис. 1).



Рис. 1. А. Горська. Марко Безсмертний.
«Правда і кривда», 1963

Стилістика, створених А. Горською, образотворчих матеріалів вистави синтетична у підходах (рис. 2). Афіша вистави демонструє інтерес мисткині до абстракції. Натомість у вирішенні сценічного простору, вона відштовхнулася від образності храмового іконостасу, висловивши його максимально умовно.

В ескізах сценографії до вистави вперше особливо відчутно прозвучало монументальне мислення художниці (рис. 3). Найбільш яскраво воно проступило тут в образах Раю і в зображенні головного персонажа п'єси – М. Безсмертного. Сценічний Рай, що було змонтовано півколом з рухомих і нерухомих трапецій, симетрично від центральної аркибрами. Трапеції, як ікони, слугували образотворчим тлом, що на ньому були зображені найважливіші національні символи України – мати з дитям, як уособлення

Богородиці, козак із люлькою, козак із бандурою, Юрій Змієборець, що водночас нагадував радянського солдата.



Рис. 2. А. Горська. Афіша до вистави «Правда і кривда», 1963



Рис. 3. Ескіз сценографії вистави «Правда і кривда». А. Горська, 1963

Сценічний Рай, що було змонтовано півколом з рухомих і нерухомих трапецій, симетрично від центральної арки-брами. Трапеції, як ікони, слугували образотворчим тлом, що на ньому були зображені найважливіші національні символи України – мати з дітям, як уособлення Богородиці, козак із люлькою, козак із бандурою, Юрій Змієборець, що водночас нагадував радянського солдата. Над бандуристом на галузці сидів янгол. Він, вочевидь, слухав музику. Весь простір між фігуративом, заповнений квітковими мотивами, що з них утворено гірлянди, букети. У гроно традиційних орнаментів А. Горська несподівано ввела супутники, як втілення новонародженої для України космічної ери.

У розробці лаконічних графічно конструйованих композиції сценографії до вистави «Правда і кривда» А. Горська здійснила власний пошук категорії

«національного мислення». Ці умовні декорації були виконані в матеріалі білими аплікаціями на чорній важкій ворсистій тканині. Контрастна ахроматичність тут ідеально втілювала тематику твору – біла правда і чорна кривда [2, 130]. Вже пізніше, працюючи над монументальними проектами, художниця напише: «Кольорова характеристика предмета дає матеріал» [5, 292]. У цій чорно-білій графіці А. Горська втілила своє розуміння просторових декоративних метафор, про які давно мріяла. Згадаємо її висловлювання: «...малювати світлом, темрявою, дощем, хмарами. Це ж геніально плинний об'єм...» [11, 633] або: «Дошова хмара – коров'яче вим'я» [5, 297]. Символічність колориту вистави було підсилено відтворенням у ході дії змін колірної шкали від домінування чорного до перемоги білого. В останній дії, яка відбувалась на тлі сільського краєвиду з бароковою церквою обабіч дороги, що струменіла вдалечінь, виникала панорама осяяна білизною сонячного проміння, яке у своєму русі підхоплює ритм ширяючих крил вітряка, зображеного в середині велетенського сонця. Фінал, у якому світ із чорного перетворювався на білий, залитий сонцем, «обшитий й обмережаний з білою церквою», пропонував глядачам зробити власний вибір між добром і злом, замислитись над питаннями «за що», «хто винен», «що робити» [12, 59].

Вистава «Правда і кривда» за концепцією режисера і візуалізацією художниці відповідала моделі «театру марення». Сценографія і образи персонажів, розроблені А. Горською, демонстрували змішану стилістику, у якій поєднались постмодерні підходи й «суворий стиль» як один із проявів українського нонконформізму. Тут, на протигагу попереднім проектам, А. Горська створила синтетичний стиль, який згодом застосувала у монументальних роботах, назвавши «етнографічно-модерним»: «Ми працюємо втрех, – писала вона з Києва в Нью-Йорк Любославі Гуцалукові, – Знайомтесь – художники Віктор Зарецький, Борис Плаксі і я. Останнім часом ми зробили в Києві два ресторани – «Полтава» та «Вітряк». Вони мають етнографічно-модерний характер. Тобто ці споруди між минулим і сучасним. Ближче до минулого. В наших роботах ми прагнули сучасності в кольорах, пластиці, композиції. А головне – хотіли подивитись на світ як Світовид, на всі чотири боки.переконані – поки активно любитимемо свою землю, будемо молоді»

рухатись в мистецтві. Банально, але факт» [7, 46].

Наукова новизна полягає у проведенні системного дослідження різних груп матеріалів (літературних, епістолярних, образотворчих) для реконструкції концепції і стилістики вистави «Правда і кривда».

Висновки. Створення Новим театром при КТМ вистав нової якості у співдружності Л. Танюка й А. Горської відновило порушену історичними пертурбаціями тяглість у стилістиці сценографії і сценічних строїв, повернувши інтерес до надбань авангарду і сприяло їхньому переосмисленню.

У цьому переліку «Правда і кривда» отримала наріжне значення з кількох причин. Історично вистава стала останнім акордом театральної діяльності А. Горської й водночас існування КТМ, який у 1964 р. згорнув свою працю. У загальній стилістиці ескізів до вистави «Правда і кривда» поєдналися постмодерна за образністю сценографія, що її основою стала жорстка кутаста графіка рисунку і національний та історичний типи строїв, у яких відчутний доторк до минулого життя і народної традиції, переплетення фольклорних образів та картин і мотивів сучасності.

Театрально-декораційні проекти А. Горської стали авторською візією стилістики концепту вистави, який у своїй філософії містив код генетичної пам'яті українців. Завдяки зусиллям мисткині і її мистецького оточення нонконформізм вплився сценографії і сценічних строях. Вона наповнила сценічний обшир неповторною образністю.

Література

1. Алла Горська: альбом. Київ : Вістка, 2017. 136 с.
2. Алла Горська. Квітка на вулкані. Донецьк: Норд Комп'ютер, 2011. 334 с.
3. Алла Горська: Червона тіль каліни : листи, спогади, статті. Київ : Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
4. Брюховецька Л. Три заборонені вистави Леся Танюка. Майже детективна історія. *Кіно Театр*. 2023. № 4. С. 20–25.
5. Життєпис мовою листів \ Автор-упорядник Л. Огнева. Донецьк: Музей «Смолоскип», 2013. 518 с.
6. Несен І.І. Тетральне обличчя шістдесятників: художниця Алла Горська (1929 – 1970). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 66. Т. 2. 2023. С. 103–109.
7. Певний Б. Ціна пробудження. *Сучасність*. 1990. № 12 (356). С. 32–51.
8. Сверстюк Є. На могилу Аллі Горській. *Український вісник*. 1971. Вип. 4. С. 23–27.

9. Склярєнко Г. Алла Горська (1929–1970) художник 1960-х. *Українські художники з відлиги до незалежності*. Книга 2. Київ: Arthuss, 2020. С. 147–178.

10. Солярська І.О. Осмислення «суворого стилю» в процесі формування українського неофіційного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2024. № 1. С. 249–254.

11. Танюк Л. Слово. Театр. Життя. В 3 т. Т. 2. Театр. Київ: Альтерпрес, 2003. 820 с.

12. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2004. Т. 7. 760 с.

13. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2004. Т. 8. 616 с.

14. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2004. Т. 11. 843 с.

15. Танюк Л.С. Твори: у 60 т. Київ : Альтерпрес, 2010. Т. 16. 763 с.

References

1. Alla Horska (2017). *Album*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Zaretskyi, O. (2011). Flower on a Volcano. Donetsk [in Ukrainian].
3. Zaretskyi, O. (1996). Alla Horska. The Red Shadow of Viburnum: Letters, Memoirs, Articles. Kyiv [in Ukrainian].
4. Briukhovetska, L. (2023). Three banned performances by Les Taniuk. Almost a detective story. *Cinema Theatre*, 4, 20–25 [in Ukrainian].
5. Ohneva, L. (2013). A Biography in Letters. Donetsk [in Ukrainian].
6. Nesen, I.I. (2023). The theatrical face of the Sixties: artist Alla Horska (1929–1970). *Current Issues of the Humanities*, 66 (2), 32–51 [in Ukrainian].
7. Pevnyi, B. (1990). The Price of Awakening. *Modernity*, 12 (356), 32–51 [in Ukrainian].
8. Sverstiuk E. (1971). At the grave of Alla Horska. *Ukrainian Herald*, 4, 23–27 [in Ukrainian].
9. Skliarenko, H. (2020). Alla Horska (1929–1970), artist of the 1960s. *Ukrainian artists from the Thaw to Independence*. Book 2. Kyiv [in Ukrainian].
10. Soliarska, I. (2024). Understanding the «austere style» in the process of forming Ukrainian unofficial art. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1. 249–254 [in Ukrainian].
11. Taniuk, L. (2003). Word. Theatre. Life. In 3 volumes. Vol. 2. Theatre [in Ukrainian].
12. Taniuk, L. (2004). Writings in 60 t. Alterpres. Vol. 7 [in Ukrainian].
13. Taniuk, L. (2004). Writings in 60 t. Alterpres. Vol. 8 [in Ukrainian].
14. Taniuk, L. (2004). Writings in 60 t. Alterpres. Vol. 11 [in Ukrainian].
15. Taniuk, L. (2010). Writings in 60 t. Alterpres. Vol. 16 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026