

Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
Історичний факультет
Кафедра історії України

Кваліфікаційна робота
«ІДЕОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ У
КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ РАДЯНСЬКІЙ СИСТЕМІ»

Спеціальність 014, 03 Середня освіта (Історія)
Освітньо-професійна програма «Середня освіта (Історія)»

Здобувача першого
(бакалаврського) рівня вищої освіти
Христини ПУТЯК

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК
Кандидат історичних наук, доцент
Оксана ЯТИЩУК

РЕЦЕНЗЕНТ:

Тернопіль-2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Історіографія дослідження.....	6
1.2. Джерельна база дослідження.....	10
РОЗДІЛ 2 ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ШІСТЕДИСЯТНИЦТВА	
2.1. Шістдесятництво як культурний рух: хронологія, ключові представники...	16
2.2. Культурний опір у радянському ідеологічному контексті: форми та стратегії.....	22
2.3. Радянська ідеологічна система та механізми культурної цензури.....	27
РОЗДІЛ 3. ІДЕОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ ТА ПРАКТИКИ КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ	
3.1. Самвидав та альтернативні простори культурної комунікації.....	31
3.2. Громадянська позиція шістдесятників: правозахисна діяльність та політичні репресії.....	37
3.3. Порівняльний аналіз художніх текстів: Ліна Костенко, Василь Стус, Іван Драч.....	41
РОЗДІЛ 4. МЕТОДИКА ВИКОРИСТАННЯ МАТЕРІАЛІВ ДОСЛІДЖЕННЯ В ШКІЛЬНІЙ ОСВІТІ.....	49
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена кількома взаємопов'язаними чинниками наукового й суспільного характеру. По-перше, феномен українського шістдесятництва, попри значний масив наявних досліджень, і досі не отримав вичерпного осмислення в аспекті цілісного аналізу ідеологічних стратегій культурного спротиву радянській системі. Переважна більшість існуючих праць зосереджена або на окремих постатях руху, або на його естетичних аспектах, тоді як ідеологічний вимір – система переконань, стратегій поведінки й форм опору – потребує окремого систематичного дослідження. По-друге, в умовах російської збройної агресії проти України досвід шістдесятників – покоління, що протистояло культурному й ідеологічному тиску Росії в умовах найжорсткішого радянського режиму, – набуває виняткової актуальності для розуміння природи й механізмів культурного колоніалізму та можливостей ефективного опору йому. По-третє, матеріал шістдесятництва є важливим компонентом шкільного курсу української літератури, що визначає потребу в розробці ефективних методичних підходів до його вивчення.

Метою дослідження є комплексний аналіз ідеологічних стратегій українських шістдесятників у контексті культурного спротиву радянській системі, що включає вивчення їхніх художніх текстів, самвидавівської та публіцистичної діяльності, правозахисної активності, а також розробку методичних рекомендацій щодо використання матеріалу дослідження у шкільній освіті.

Реалізація мети передбачає вирішення таких завдань:

систематизувати наявну науково-критичну та мемуарну літературу, присвячену феномену шістдесятництва;

визначити джерельну базу дослідження та здійснити її критичний аналіз;

охарактеризувати шістдесятництво як культурний рух у його хронологічному, соціальному й ідейному вимірах;

дослідити специфіку культурного опору як форми ідеологічного протистояння тоталітарній системі;

проаналізувати механізми радянської цензури та ідеологічного контролю над культурним процесом;

дослідити самвидав та альтернативні простори культурної комунікації як інструменти ідеологічного опору;

охарактеризувати правозахисну діяльність шістдесятників та систему репресій проти них;

здійснити порівняльний аналіз художніх текстів провідних представників руху;

розробити методичні рекомендації для використання матеріалу дослідження в шкільній освіті.

Об'єктом дослідження є ідеологічні стратегії українських шістдесятників як цілісний феномен культурного спротиву радянській системі.

Предметом дослідження є форми, методи й засоби реалізації ідеологічних стратегій опору в художній творчості, самвидавівській діяльності та громадянській позиції шістдесятників (на матеріалі поетичної творчості Ліни Костенко, Василя Стуса, Івана Драча).

Методологія дослідження є комплексною й міждисциплінарною. В основу роботи покладено принципи цілісного та системного аналізу, що дозволяють розглядати шістдесятництво як складний феномен, в якому взаємодіють естетичні, ідеологічні, соціокультурні й особистісні чинники. Провідними методами дослідження є: культурно-історичний метод, що дозволяє вписати досліджуваний феномен у конкретний соціально-історичний контекст; порівняльно-типологічний метод, застосований у зіставному аналізі поетичних текстів і стратегій трьох провідних поетів; семіотичний метод, що дозволяє

виявити культурні коди й символічні системи в текстах шістдесятників; дискурс-аналіз, що використовується для дослідження механізмів радянського ідеологічного дискурсу та стратегій його деконструкції; постколоніальний підхід, що дозволяє осмислити шістдесятництво як форму деколонізаційного руху.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в роботі вперше здійснено комплексний аналіз ідеологічних стратегій шістдесятників у їхній цілісності – від художніх текстів і самвидаву до правозахисної діяльності; запропоновано системну типологію форм культурного опору; здійснено порівняльний аналіз ідеологічних стратегій Ліни Костенко, Василя Стуса та Івана Драча, що виявив як їхню спільну ідеологічну основу, так і суттєву індивідуальну специфіку; розроблено методичні рекомендації для вивчення матеріалу шістдесятництва в середній школі.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані у навчальних курсах з історії української літератури, культурології, методики викладання літератури у вищій школі, а також у шкільному вивченні творчості шістдесятників у курсі «Українська література».

Структура роботи. Бакалаврська робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел. У першому розділі проаналізовано історіографію та джерельну базу дослідження. Другий розділ присвячено дослідженню феномену шістдесятництва в його теоретичних та історико-культурних аспектах. Третій розділ містить аналіз ідеологічних стратегій і практик культурного спротиву, включаючи самвидав, правозахисну діяльність та порівняльний аналіз поетичних текстів. Четвертий розділ присвячено методиці використання матеріалів дослідження у шкільній освіті. Загальний обсяг роботи – ____ сторінок основного тексту. Список використаних джерел містить ____ позицій.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Наукове осмислення українського шістдесятництва як культурно-мистецького та суспільно-політичного феномену пройшло складний шлях від фрагментарних згадок у радянській науці через ґрунтовні дослідження діаспорних учених до системного вивчення в незалежній Україні. Сучасна історіографія проблеми є надзвичайно розгалуженою й охоплює праці різних жанрів та методологічних орієнтацій – від академічних монографій і літературознавчих студій до публіцистичних есеїв і мемуарної прози. Аналіз наявного масиву досліджень дозволяє виокремити кілька чітко окреслених етапів, що відображають загальну динаміку розвитку гуманітарної науки в Україні й за її межами.

Перший етап – радянський (1960–1980-ті роки) – характеризувався повним блокуванням будь-якого неупередженого дослідження шістдесятництва. Офіційна радянська наука кваліфікувала це явище або як маргінальне, художньо незрілі відхилення від соціалістичного реалізму, або як відкрито вороже, «буржуазно-націоналістичне» і «антирадянське». Публікації в радянських літературознавчих виданнях, що стосувалися творчості шістдесятників, здебільшого виконували функцію ідеологічного осуду й морального тиску, а не наукового аналізу. Показово, що такі праці рясніли ярликами «формалізму», «націоналізму», «абстрактного гуманізму», позбавляючи шістдесятницький рух будь-якого культурного та наукового легітимного статусу. Ці тексти не можна вважати науковими дослідженнями у строгому розумінні слова, однак вони самі по собі є важливим документальним матеріалом, що відображає механізми ідеологічного контролю над культурним полем.

Паралельно з радянською наукою в цей самий період активно розвивалося дослідження шістдесятництва в українській діаспорі. Особливо вагомий внесок зробила Нью-Йоркська група та дослідники, пов'язані з Гарвардським українознавчим інститутом. Саме тут у доступі до реальних текстів, без цензурних обмежень, формувалися перші серйозні наукові концепції українського культурного опору. Г. Грабович у своїй монографії «До історії української літератури» підкреслює, що «діаспорне літературознавство виконувало в умовах радянської окупації України функцію архіву та інтерпретаційного центру, зберігаючи тексти, що були недоступні в метрополії, та формуючи аналітичні інструменти для їхнього осмислення» [7, с. 56]. Завдяки цим зусиллям були збережені й введені в науковий обіг численні тексти шістдесятників, що поширювалися самвидавом або виходили в діаспорних видавництвах.

Другий етап – перехідний (1989–1995) – позначений стрімкою реабілітацією шістдесятництва в офіційному культурному дискурсі. У роки «гласності» та першого постколоніального десятиліття з'являються перші відкриті наукові та публіцистичні матеріали про шістдесятників у радянських ще, а пізніше вже українських виданнях. Цей період характеризується переважно описовою, реабілітаційною спрямованістю досліджень: акцент робиться на відновленні «правди» про репресованих митців, поверненні їхніх творів читачеві, висвітленні біографічних обставин переслідувань. Науковий аналіз ще поступається місцем емоційній реабілітації, проте саме в цей час закладаються підвалини серйозного документального вивчення феномену.

Важливим здобутком перехідного етапу стали публікації мемуарної літератури шістдесятників, що містили безцінні свідчення з перших уст. Такі видання, як спогади Є. Сверстюка, праці І. Дзюби, листи В. Стуса, були не просто документами епохи, а й першими спробами осмислити шістдесятництво зсередини, з позиції безпосереднього учасника. Є. Сверстюк у книзі «Блудні сини

України» (1993) формулює ключові ідеологічні засади руху, підкреслюючи, що «шістдесятництво було не просто літературним або культурним явищем, а передусім моральним вибором – спробою зберегти гідність і правду в умовах тотальної брехні» [20, с. 34].

Третій етап – розквіту (1995–2010) – позначений появою перших ґрунтовних наукових монографій, що синтезували наявні матеріали і пропонували аналітичні концепції шістдесятництва. Ключовою працею цього етапу стала монографія Г. Касьянова «Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років» (1995), що поєднала строгий науковий підхід із широкою архівною базою. Дослідник аналізує шістдесятництво як складний соціально-культурний та політичний феномен, враховуючи різноманітні аспекти: соціальний склад руху, ідеологічні орієнтації, стратегії опору, еволюцію від культурного дисидентства до відкритого правозахисного руху. Г. Касьянов підкреслює, що «шістдесятники були не однорідною групою з єдиною програмою, а розмаїтою спільнотою людей, яких об'єднували передусім спільні цінності: правда, свобода, національна гідність» [2, с. 12].

Четвертий етап – сучасний (2010 – до сьогодні) – характеризується ще більшою різноманітністю підходів, заглибленням в окремі аспекти феномену, розширенням теоретико-методологічного інструментарію. Особливо значущою для сучасного вивчення шістдесятництва є монографія Л. Тарнашинської «Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття» (2013). Ця масштабна праця систематизує наявні дослідження, пропонує нові теоретичні рамки для осмислення шістдесятницького дискурсу та детально аналізує поетику окремих авторів. Дослідниця зазначає, що шістдесятництво «залишається одним із найбільш дискутованих явищ в українській культурі, навколо якого продовжуються суперечки щодо його природи, значення та спадщини» [1, с. 11].

Серед праць сучасного етапу особливе місце займають дослідження, що звертаються до персональних вимірів шістдесятництва, зосереджуючись на індивідуальних творчих біографіях та ідеологічних позиціях окремих представників руху. Важливим внеском у цей напрям є монографія І. Дзюби «Є поети для епох» (2012), присвячена творчості Ліни Костенко. Ця праця поєднує ретельний текстологічний аналіз із широкими культурно-історичними контекстуалізаціями, що дозволяє побачити Костенко не лише як видатного поета, а й як знакову постать культурного опору, естетичну та морально-громадянську програму якої неможливо відокремити одне від одного.

Значним внеском в осмислення спадщини шістдесятників є мемуарна праця Р. Корогодського «Брама світла: Шістдесятники» (2009), що містить літературні портрети ключових постатей руху, написані на основі особистих спогадів і документальних матеріалів. Ця праця цінна насамперед унікальними свідченнями очевидця та учасника подій, що дозволяють реконструювати атмосферу й дух епохи, не досяжні для суто архівного дослідження.

У площині соціологічного та культурологічного аналізу важливою є позиція М. Рябчука, що у праці «Від Малоросії до України» (2000) розглядає шістдесятництво як один із вирішальних чинників формування модерної української ідентичності, що долала колоніальний комплекс «малоросійства». Дослідник акцентує на тому, що «шістдесятники виконали ключову функцію у процесі нормалізації національної самосвідомості, утверджуючи повноцінність і самодостатність української культури в умовах системного пригнічення» [11, с. 87].

Значний поступ останнього часу спостерігається в напрямі архівних досліджень. Відкриття архівів КДБ після 1991 та 2014 років надало дослідникам доступ до матеріалів, що дозволяють реконструювати механізми репресій, цензури, стеження за шістдесятниками з боку спецслужб. Ці матеріали суттєво доповнюють картину, відкриваючи системний характер переслідувань і

масштаби репресивного апарату, що протистояв культурному руху. Г. Касьянов зазначає, що «архівні матеріали КДБ є безцінним джерелом для розуміння того, як влада сприймала шістдесятників і яких заходів вдавалася для нейтралізації їхнього впливу» [2, с. 45].

Загалом, аналіз історіографії дослідження шістдесятництва дозволяє зробити кілька принципових висновків. По-перше, наукове вивчення цього явища перебуває у стані активного розвитку: кожне нове покоління дослідників пропонує нові підходи та концепції, що доповнюють і переосмислюють попередні здобутки. По-друге, ключовими методологічними тенденціями сучасного етапу є інтердисциплінарність, постколоніальна оптика, увага до мікроісторії та персонального виміру. По-третє, незважаючи на значний масив досліджень, чимало аспектів феномену залишаються недостатньо вивченими, зокрема естетичні стратегії опору в їхньому зв'язку з ідеологічними настановами, що й визначає актуальність пропонованого дослідження. По-четверте, необхідним завданням сучасної науки є подолання ізоляціонізму й більш активна інтеграція досліджень шістдесятництва в контекст міжнародних студій з постколоніальної культурної теорії та компаративістики.

1.2. Джерельна база дослідження

Джерельна база дослідження ідеологічних стратегій українських шістдесятників є багатошаровою і різномірною, що відображає комплексний характер самого феномену, який поєднував поетичну творчість, публіцистику, правозахисну діяльність, листування та громадянський активізм. Для повноцінного осмислення цього явища необхідне звернення до широкого кола першоджерел і наукових студій, що дозволяє уникнути однобічності та забезпечити контекстуальну глибину аналізу. Джерельна база цього дослідження

структурована за кількома основними категоріями, кожна з яких виконує специфічну функцію в реконструкції феномену шістдесятництва.

Першу й основну категорію становлять художні тексти шістдесятників, насамперед поетичні збірки, що є первинним об'єктом аналізу. Серед них провідне місце займає роман у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай» (1979), що являє собою одну з найбільш художньо довершених і концептуально насичених праць шістдесятницької доби. Л. Тарнашинська зазначає, що «Маруся Чурай» є не лише видатним поетичним текстом, а й своєрідним підсумком художніх пошуків шістдесятників, що синтезує їхні провідні ідеологічні та естетичні настанови» [1, с. 234]. Цей роман у віршах вбирає в себе ключові стратегії культурного опору – звернення до національної історії, утвердження цінності особистості, захист мови та культури – роблячи його центральним документом для розуміння ідеологічної програми шістдесятництва.

Зібрання творів Василя Стуса, у тому числі добірки з «Палімпсестів» (1971), «Зимових дерев» (1970) та «Веселого цвинтаря» (1970), представляють інший ключовий напрям шістдесятницької поезії – лірику екзистенційного опору, де особисте страждання стає формою морально-ідеологічного протистояння тоталітарній системі. Поетичні тексти Стуса є також унікальним документом еволюції шістдесятницької свідомості – від естетичного пошуку до відкритого дисидентства. М. Коцюбинська підкреслює, що «Стусова поезія не може бути адекватно прочитана поза контекстом його біографії та ідеологічних переконань: текст і особистість тут нерозривні» [5, с. 112].

Не менш важливими для нашого аналізу є поетичні збірки Івана Драча, зокрема «Соняшник» (1962), «Протуберанці» (1965), «Балади буднів» (1967). Ці твори унаочнюють специфіку неофольклоризму як естетичної стратегії шістдесятництва, а також демонструють особливий тип авторської позиції – вітаїстично-оптимістичний, на противагу трагічному стоїцизму Стуса чи філософській медитативності Костенко. Порівняльний аналіз поетик Костенко,

Стуса та Драча, запропонований у третьому розділі, базується саме на детальному текстуальному опрацюванні їхніх збірок.

Другу категорію джерел становлять документи самвидаву – неофіційні, позацензурні тексти, що поширювалися в машинописних копіях і є безцінним свідченням альтернативного культурного простору, що існував паралельно з офіційною радянською літературою. Серед самвидавівських матеріалів особливе значення має праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (1965), що є, мабуть, найбільш концептуальним ідеологічним документом шістдесятницького руху. Ця праця, написана у формі меморандуму до керівництва ЦК КПУ, аналізує радянську мовну та культурну політику, виявляючи її суперечність з проголошеними ленінськими принципами. І. Дзюба зазначає, що «метою праці було не заперечення радянської системи як такої, а вимога її послідовного дотримання власних правових та ідеологічних принципів стосовно національних меншин» [9, с. 5]. Хоча ця декларація звучить як тактичний прийом, сама аргументація розкриває глибинні засади шістдесятницького мислення.

Третю категорію джерел становить публіцистика та критичні есеї шістдесятників, опубліковані як у офіційних виданнях, так і поширювані неофіційними каналами. Особливо важливим у цій групі є публіцистична та критична спадщина Є. Сверстюка, зібрана в книзі «Шевченко і час» (1996). Ця праця є водночас літературознавчим дослідженням і культурно-ідеологічним маніфестом, де аналіз шевченківської спадщини переростає в осмислення ролі поета-пророка в умовах тоталітаризму. Сверстюк стверджує, що «Шевченко для шістдесятників був не просто великим поетом, а моральним орієнтиром, взірцем незламності духу перед лицем державного насильства» [8, с. 67].

Четверту категорію джерел становлять мемуарні та автобіографічні матеріали шістдесятників та їхніх сучасників. Серед них провідне місце займають «Спогади і роздуми на фінішній прямій» І. Дзюби (2008) – розлогий мемуарний твір, де один із ключових ідеологів шістдесятництва ретроспективно

осмислює власний шлях, ідеологічну еволюцію та значення руху в цілому. Г. Касьянов підкреслює, що «мемуарна проза учасників шістдесятництва є незамінним джерелом, що дозволяє реконструювати не лише факти, а й суб'єктивний вимір подій – мотиви, переживання, внутрішні конфлікти, що не залишили слідів в архівних документах» [2, с. 67].

До мемуарних джерел також відносяться вже згаданий «Брама світла: Шістдесятники» Р. Корогодського (2009), що містить літературні портрети ключових постатей руху, написані на основі особистих спогадів і листів. Особливу цінність представляють портрети В. Стуса, І. Дзюби, Є. Сверстюка, де автор показує своїх сучасників у звичайних людських ситуаціях, поза пафосом мартирологу, що дозволяє реконструювати справжній дух шістдесятницького середовища.

Важливим мемуарним джерелом є також листи та щоденники В. Стуса, аналіз яких здійснює М. Коцюбинська у праці «Зафіксоване і нетлінне» (2001). Дослідниця підкреслює, що «епістолярій Стуса є особливим жанром, де документальне переплітається з художнім, приватне з суспільним, особисте з загальнолюдським. Читання цих текстів дозволяє зрозуміти, яким чином особистий досвід переслідувань трансформувався в поетичний та ідеологічний опір» [5, с. 45].

Надзвичайно цінну категорію джерел становлять наукові монографії та дослідження, присвячені окремим аспектам феномену. Поряд із вже згаданими працями Г. Касьянова, С. Павличко, Г. Грабовича, Л. Тарнашинської та М. Насенка, слід виокремити монографію Д. Стуса «Василь Стус: життя як творчість» (2004). Ця біографічна праця сина поета поєднує унікальні сімейні свідчення з документальним дослідженням, пропонуючи найповнішу реконструкцію творчої та ідеологічної еволюції Стуса. Автор показує, що «вибір Стуса між конформізмом і непоступливістю був не спонтанним, а закономірним наслідком

його філософських переконань та морального кодексу, що формувалися протягом усього творчого шляху» [17, с. 134].

Шосту категорію джерел становлять архівні матеріали та документи КДБ. Після відкриття архівів Служби безпеки України дослідники отримали доступ до матеріалів оперативних справ, донесень агентів, слідчих протоколів та внутрішніх аналітичних записок, що стосуються шістдесятників. Ці матеріали дозволяють реконструювати механізми репресивної системи зсередини, простежити стратегії ідеологічного тиску, методи вербування інформаторів та нейтралізації культурного опору. Особливо цінними є матеріали справ В. Стуса, І. Дзюби, І. Світличного та Є. Сверстюка, що відображають динаміку взаємодії між культурним рухом і репресивним апаратом протягом 1960–1980-х років. Г. Касьянов підкреслює, що «документи КДБ є парадоксальним джерелом: вони сповнені ідеологічних упереджень і фактичних спотворень, однак водночас містять безцінну фактографію подій, що не знайшла відображення в жодних інших джерелах» [2, с. 78].

Необхідно також відзначити ключову роль наукових часописів у формуванні сучасної історіографії шістдесятництва. Журнал «Критика», «Слово і час», «Сучасність», «Наукові записки НаУКМА», «Дивослово» є основними майданчиками для публікації наукових статей, присвячених шістдесятницькій проблематиці. Аналіз цих публікацій дозволяє простежити актуальні дискусії в сучасному українському літературознавстві та визначити дослідницькі лакуни, що потребують заповнення.

Критична рефлексія над джерельною базою вимагає усвідомлення її обмежень і методологічних ризиків. По-перше, художні тексти, незважаючи на їхню центральну роль у дослідженні, не є «прозорими» документами ідеологічних позицій авторів: між особистими переконаннями і художнім текстом існує складний зазор, опосередкований естетичними принципами, жанровими вимогами, прагматикою самвидаву та офіційної публікації. По-друге,

мемуарні джерела – при всій їхній документальній цінності – страждають від ретроспективних спотворень, де пам'ять про події несвідомо підганяється під пізніші концепції. По-третє, архівні матеріали, особливо документи КДБ, є документами ідеологічно заангажованого спостереження, а не нейтральної фіксації: вони фільтрують реальність крізь призму пошуку «антирадянських елементів».

Попри ці обмеження, комплексне використання усіх наявних категорій джерел дозволяє сформувати достатньо повну й верифіковану картину феномену шістдесятництва в його ідеологічних і культурних вимірах. Критичне зіставлення даних різних категорій джерел дозволяє нейтралізувати окремі з указаних обмежень та забезпечити необхідну дослідницьку строгість.

Отже, джерельна база дослідження є широкою та різноманітною, охоплюючи художні тексти шістдесятників, самвидав, публіцистику, мемуари, архівні документи, наукові монографії та статті. Комплексне та критичне використання цих матеріалів є необхідною умовою для повноцінного осмислення ідеологічних стратегій шістдесятницького руху, його місця в українській культурній та суспільно-політичній історії. Різноманітність джерел відображає складність самого феномену, що не зводився до жодного одного виміру, а охоплював весь діапазон культурного, суспільного та особистісного існування.

РОЗДІЛ 2.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ШІСТЕДИСЯТНИЦТВА

2.1. Шістдесятництво як культурний рух: хронологія, ключові представники

Феномен українського шістдесятництва становить один із найбільш неоднозначних і водночас найважливіших періодів у розвитку національної культури другої половини ХХ століття. Осмислення цього явища в сучасному літературознавстві потребує комплексного підходу, що враховує як естетичні, так і соціополітичні аспекти культурного життя радянської України 1950–1960-х років. Актуальність дослідження шістдесятництва зумовлена не лише його історичним значенням, але й потребою переосмислення культурних механізмів опору тоталітарній системі в контексті сучасних процесів національної ідентифікації.

Термінологічне визначення поняття «шістдесятництво» залишається дискусійним у науковому дискурсі. Л. Тарнашинська у монографії «Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття» наголошує на типологічному характері цього явища, визначаючи його як «покоління радянської та української національної інтелігенції з яскраво вираженою громадянською позицією, що ввійшло у культуру та політику СРСР у другій половині 1950-х років» [1, с. 15]. Дослідниця підкреслює, що хронологічні рамки руху не обмежуються виключно 1960-ми роками, оскільки його передумови формувалися ще наприкінці 1950-х, а наслідки відчувалися аж до середини 1970-х років.

Генеza шістдесятництва нерозривно пов'язана з процесами десталінізації, що розпочалися після XX з'їзду КПРС у 1956 році. Г. Касьянов у праці «Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років» зазначає, що

«припинення масових репресій і реабілітація значної частини репресованих, нетривала і неглибока критика «згори» культу особи Сталіна, часткова лібералізація деяких сфер життя суспільства, передусім духовного, – цього виявилось достатньо для появи цілої плеяди молодих митців і літераторів» [2, с. 28]. Саме в цій атмосфері тимчасового послаблення ідеологічного тиску сформувалося унікальне покоління, яке спробувало переосмислити роль інтелігенції в суспільстві й відновити зв'язок із національними культурними традиціями, перерваними в період сталінських репресій.

Хронологічні межі українського шістдесятництва визначаються дослідниками по-різному. С. Беллецца у праці «Берег сподівань: українське шістдесятництво в контексті доби» виокремлює кілька етапів розвитку руху. Перший етап (1956–1963) характеризується формуванням неформальних культурних осередків, появою нових імен у літературі та мистецтві, активізацією культурного життя. Другий етап (1963–1965) позначений зростанням напруги у стосунках між владою та інтелігенцією, посиленням цензурного тиску. Третій етап (1965–1972) – це період відкритого протистояння, масових арештів та переходу частини шістдесятників до відкритого дисидентського руху [3, с. 87–89]. Завершальний етап (1972–1976) характеризується фактичним розгромом руху внаслідок репресій та вимушеним компромісом частини його учасників із владою.

Соціокультурний контекст формування шістдесятництва визначався кількома взаємопов'язаними чинниками. По-перше, це демографічний фактор: покоління, що дорослішало в повоєнні роки, не мало безпосереднього досвіду сталінського терору 1930-х років, що надавало йому певної психологічної свободи. По-друге, розширення доступу до світової культури через переклади, міжнародні фестивалі молоді та студентів, культурні обміни сприяло формуванню альтернативних естетичних орієнтирів. По-третє, урбанізація та

розвиток вищої освіти створили критичну масу освіченої молоді, здатної до самостійного мислення та культурної творчості.

Ключові представники українського шістдесятництва представляли різні галузі мистецтва та науки, проте їх об'єднувало спільне прагнення до культурного відродження й захисту національної ідентичності. У літературі це насамперед поети Ліна Костенко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Василь Симоненко, Василь Стус, Дмитро Павличко. Їхня творчість ознаменувала радикальний розрив із канонами соціалістичного реалізму та повернення до модерністських естетичних практик, витіснених із радянської літератури в 1930-х роках.

Серед прозаїків до шістдесятників традиційно відносять Валерія Шевчука, Євгена Гуцала, Григора Тютюнника, Володимира Дрозда, Романа Іваничука. Їхня творчість характеризувалася психологізмом, увагою до екзистенційних проблем особистості, інтересом до національної історії та фольклорної традиції. Важливу роль у формуванні шістдесятницького дискурсу відіграли літературні критики та есеїсти, зокрема Іван Дзюба, Іван Світличний, Євген Сверстюк, чий публіцистичні виступи артикулювали ідеологічні засади руху.

Візуальне мистецтво було представлене художниками Аллою Горською, Людмилою Семикіною, Опанасом Заливахою, Галиною Севрук, які працювали у стилістиці неофольклоризму та монументального живопису, прагнучи відродити національну образотворчу традицію. У кінематографі провідне місце належало Сергію Параджанову, чий фільм «Тіні забутих предків» (1964) став естетичним маніфестом покоління. Театральне мистецтво репрезентували режисери Леся Курбас (посмертна реабілітація якого стала важливим символічним актом), Сергій Данченко, актори Ада Роговцева.

Важливим аспектом формування шістдесятництва була діяльність неформальних культурних осередків. Особливе значення мав київський Клуб творчої молоді «Сучасник», заснований у 1960 році, та львівський «Пролісок»

(1962). Ці інституції стали простором альтернативної культурної комунікації, де відбувалися поетичні читання, дискусії про мистецтво, вечори пам'яті репресованих діячів культури. Л. Тарнашинська зазначає, що «клуби творчої молоді стали справжніми осередками альтернативної національної культури, місцем формування нового типу інтелектуала – критично мислячого, морально відповідального перед нацією» [1, с. 142].

Неформальним центром шістдесятництва стало також київське кафе «Київ» на Хрещатику, де регулярно збиралася творча молодь для обговорення літературних новинок, культурних подій, політичних проблем. Ця специфічна форма культурної соціалізації створювала горизонтальні зв'язки між представниками різних видів мистецтва, сприяла формуванню спільної ідентичності та солідарності. С. Беллецца справедливо визначає шістдесятників як «групу друзів», підкреслюючи, що «мережа соціальних зв'язків, її поширення та межі були тим, що робило шістдесятників шістдесятниками, часто визначаючи їх стратегії поведінки та творчість» [3, с. 103].

Географія шістдесятництва охоплювала насамперед великі культурні центри – Київ, Львів, Харків, Одесу. Проте найактивнішим осередком залишався Київ, де концентрувалися республіканські культурні інституції, видавництва, вищі навчальні заклади. Львів відіграв особливу роль завдяки збереженню традицій західноукраїнської інтелігенції, тісніших зв'язків із європейською культурою. Водночас шістдесятництво не було виключно міським явищем – багато його представників зберігали зв'язок із сільською культурою, що відбилося в характерному для їхньої творчості поєднанні модерністської форми з фольклорною образністю.

Важливим аспектом шістдесятництва була його міжнаціональна взаємодія. Український рух розвивався паралельно з аналогічними процесами в інших радянських республіках – російським шістдесятництвом (Є. Євтушенко, А. Вознесенський, Б. Ахмадуліна), прибалтійським культурним рухом, кавказькою

інтелігенцією. Проте українське шістдесятництво мало специфічну національну спрямованість, зумовлену гострішою ситуацією з русифікацією та обмеженням прав української культури. Підкреслюється, що «на відміну від російських шістдесятників, які могли дозволити собі критику режиму в межах загальнодемократичних цінностей, українські митці були змушені поєднувати естетичний опір із захистом національних прав» [6, с. 293].

Формування ідеології шістдесятництва відбувалося під впливом кількох джерел. По-перше, це ознайомлення з творчістю репресованих українських письменників 1920–1930-х років, яке відбувалося через «спецфонди» бібліотек, приватні архіви, самвидавівські публікації. Відкриття творів М. Хвильового, М. Куліша, Є. Плужника, В. Підмогильного формувало усвідомлення втраченої альтернативи культурного розвитку. По-друге, важливим чинником стало знайомство із західною літературою та філософією через переклади та закордонні видання. Екзистенціалізм А. Камю та Ж.-П. Сартра, поезія «розстріляного покоління» (Ф. Гарсія Лорка), романи Е. Гемінґвея та Дж. Селінджера впливали на формування естетичних орієнтирів молодого покоління.

По-третє, шістдесятники звертаються до класичної української літератури, переосмислюючи її в новому контексті. Особливе значення набуває творчість Т. Шевченка як символу національного опору, Лесі Українки з її філософією активного романтизму, І. Франка як взірця інтелектуала-громадянина. Л. Тарнашинська наголошує, що «класична література постає для шістдесятників не як музейний експонат, а як жива традиція, що вимагає творчого продовження в нових історичних обставинах» [1, с. 178].

Еволюція шістдесятництва від культурного руху до політичного опору була зумовлена посиленням репресій із боку влади. Перші арешти 1965 року (І. Світличний, В. Мороз, Б. Антоненко-Давидович та інші) стали поворотним моментом. Г. Касьянов зазначає, що «арешти вересня 1965 року змусили шістдесятників зробити вибір: або відмовитися від своїх переконань і піти на

компроміс із владою, або продовжити опір, усвідомлюючи неминучість репресій» [2, с. 156]. Частина шістдесятників обрала шлях відкритого дисидентства, інша – тактику «внутрішньої еміграції» та «езопової мови» в творчості.

Особливою рисою українського шістдесятництва була його інтегрованість у різні сфери культурного життя. На відміну від вузько літературних або політичних рухів, шістдесятництво охоплювало поезію, прозу, драматургію, літературознавство, візуальне мистецтво, кінематограф, театр, музику. Ця синтетичність створювала ефект культурної синергії, коли досягнення в одній галузі підтримувалися й підсилювалися успіхами в інших. Так, поетичні збірки Л. Костенко чи І. Драча виходили паралельно з кінострічками С. Параджанова, монументальними розписами А. Горської, театральними виставами за п'єсами М. Куліша.

Гендерний аспект шістдесятництва також заслуговує на окрему увагу. Жінки відігравали важливу роль у русі, хоча їхня участь часто залишалася в тіні чоловічих постатей. Поетеси Ліна Костенко, Ліна Василенко, художниці Алла Горська, Галина Севрук, літературознавець Раїса Іванченко були активними учасницями культурного життя, творили оригінальні твори, відстоювали власні естетичні позиції. Особливо виразною є постать Ліни Костенко, чия творчість поєднувала високу філософічність із гострою громадянською позицією, класичну форму з модерним змістом.

Отже, шістдесятництво як культурний рух характеризується складною генезою, що поєднує як внутрішні чинники (традиція української культури, досвід репресій, потреба в національному самовираженні), так і зовнішні (процеси десталінізації, міжнародні культурні впливи, глобальні тенденції 1960-х років). Хронологічно рух охоплює період від середини 1950-х до середини 1970-х років, проходячи еволюцію від культурного оновлення до політичного опору. Ключові представники шістдесятництва репрезентували різні види

мистецтва, проте їх об'єднували спільні естетичні принципи (відхід від соціалістичного реалізму, звернення до модернізму, інтерес до національної традиції) та ідеологічні настанови (захист української культури, прагнення до демократизації суспільства, моральна відповідальність інтелектуала). Попри репресії та формальну ліквідацію руху на початку 1970-х років, шістдесятництво залишило вагомий спадщину, що продовжує впливати на розвиток української культури.

2.2. Культурний опір у радянському ідеологічному контексті: форми та стратегії

Культурний опір як специфічна форма протистояння тоталітарній системі становить предмет міждисциплінарних студій, що перебувають на перетині літературознавства, культурології, соціології та політології. У контексті радянської дійсності культурний опір набував особливих форм, зумовлених специфікою ідеологічного контролю, механізмами цензури та репресивним потенціалом державного апарату. Осмислення стратегій культурного опору українських шістдесятників потребує звернення до теоретичних моделей, розроблених як у західній, так і у вітчизняній гуманітаристиці.

Поняття культурного опору в радянському контексті вимагає чіткого термінологічного визначення. Г. Касьянов у праці «Незгодні» розмежовує кілька форм протидії режимові: відкритий політичний протест, дисидентство, культурний опір та внутрішню еміграцію. Культурний опір, на думку дослідника, «полягає у використанні естетичних засобів для вираження альтернативних ідеологічних позицій, збереження національної ідентичності, створення паралельного культурного простору, недоступного для повного контролю влади» [2, с. 73]. Ця форма опору була особливо характерною для шістдесятників на

початковому етапі їхньої діяльності, коли вони ще не переходили до відкритого політичного протистояння.

Теоретичні моделі культурного опору базуються на розумінні культури як поля боротьби за символічне домінування. П'єр Бурдьє у своїх працях про культурне виробництво розробив концепцію символічного капіталу та культурного поля як простору конкуренції різних агентів за визнання та легітимність. Застосовуючи цю оптику до радянського контексту, можна стверджувати, що шістдесятники намагалися сформувати альтернативне культурне поле, де цінності визначалися б не партійною апаратчиною, а власне естетичними критеріями та моральними імперативами.

М. Наєнко зазначає, що «культурний опір у радянських умовах мав принципово відмінний характер від політичного протесту: він не вимагав безпосереднього виклику владі, а діяв через створення альтернативних смислів, збереження забороненої традиції, формування критичної свідомості читача» [4, с. 301]. Ця стратегія була водночас ефективнішою й безпечнішою, оскільки дозволяла уникати прямої конфронтації з репресивним апаратом, залишаючись у межах формально дозволеного культурного простору.

Більшість шістдесятників на початковому етапі обирали стратегію естетичного опору, розраховуючи на можливість поступового розширення меж дозволеного, реформування системи зсередини. Ліна Костенко, Іван Драч, Микола Вінграновський залишалися в межах офіційної літератури, публікувалися в радянських видавництвах, проте їхні твори несли в собі імпліцитний виклик офіційній ідеології. Естетичний опір був формою довготривалої партизанської війни з системою, яка не обіцяла швидкої перемоги, проте забезпечувала збереження культурної традиції та формування опозиційної свідомості [11, с. 256].

Інші представники покоління (Василь Стус, Іван Світличний, Євген Сверстюк) поступово переходили від естетичного опору до відкритого

політичного протесту. Цей перехід часто був зумовлений усвідомленням неможливості реформування системи, розчаруванням у ідеалах «соціалізму з людським обличчям», моральною неприйнятністю компромісу з владою. Г. Касьянов підкреслює, що «еволюція від естетичного опору до відкритого дисидентства була закономірною для найбільш послідовних представників шістдесятництва, які не могли миритися з обмеженнями творчої свободи та національних прав» [2, с. 134].

Форми культурного опору в творчості шістдесятників були різноманітними. По-перше, це оновлення поетичної мови, відхід від кліше соціалістичного реалізму, звернення до модерністської образності. Метафоризація поетичного мовлення, експериментування з віршованою формою, використання підтексту та символіки створювали поле смислів, недоступне для прямого ідеологічного контролю. Поетичне слово ставало знаряддям опору саме через свою багатозначність, здатність породжувати множинні інтерпретації, що виходили за межі авторської інтенції [12, с. 308].

По-друге, важливою формою культурного опору було звернення до національної історії та міфології. Переосмислення козацької доби, княжих часів, давньої української культури дозволяло сконструювати альтернативну національну ідентичність, що не зводилася до радянської концепції «возз'єднання України з Росією». Історична тематика була особливо важливою в умовах, коли сучасна національна проблематика була під суворою цензурою. Л. Тарнашинська підкреслює, що «звернення до історії було не втечею від сучасності, а способом її осмислення через призму національного досвіду, пошуком витоків української ідентичності» [1, с. 278].

По-третє, значущою формою культурного опору стало відстоювання української мови як повноцінного засобу літературної творчості. В умовах посилення русифікації використання української мови у творчості, боротьба за її чистоту, розширення функціональних сфер застосування набували політичного

значення. І. Дзюба в «Інтернаціоналізмі чи русифікації?» детально аналізував політику витіснення української мови з освіти, науки, культури, доводячи, що це суперечить ленінським принципам національної політики [5, с. 67–89].

Самвидав як інституція культурного опору відігравав ключову роль у розповсюдженні заборонених текстів і формуванні альтернативного культурного простору. Самвидавівські збірки, машинописні журнали, переписані від руки вірші створювали паралельну систему культурної комунікації, незалежну від офіційних каналів. Самвидав був не просто технічним засобом розповсюдження текстів, а формою культурного протесту, символом свободи слова, способом формування спільноти незгодних [13, с. 187].

Особливою формою культурного опору була діяльність неформальних культурних осередків – клубів, гуртків, кафе, де відбувалося вільне спілкування інтелігенції. Київський «Сучасник», львівський «Пролісок», неформальні зустрічі в кафе «Київ» створювали простір альтернативної публічності, де можна було обговорювати заборонені теми, знайомитися з новою літературою, формувати спільну ідентичність. Ці осередки виконували функцію контрпублічної сфери в габермасівському розумінні, створюючи можливість для комунікативної дії, вільної від примусу офіційної ідеології [14, с. 301].

Стратегії культурного опору передбачали також використання офіційних каналів публікації для донесення неофіційних смислів. Шістдесятники навчилися балансувати на межі дозволеного, використовувати прогалини в цензурі, знаходити редакторів і критиків, готових підтримати сміливіші тексти. М. Наєнко зазначає, що «майстерність обходження цензури стала специфічною формою літературної творчості, що вимагала не меншого таланту, ніж власне написання тексту» [4, с. 315].

Міжнародний контекст культурного опору також відігравав певну роль. Публікація творів українських шістдесятників за кордоном, у видавництвах діаспори або в західних перекладах створювала додатковий тиск на радянську

владу, привертала увагу світової спільноти до проблем української культури. Особливо важливим було видання праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» мюнхенським видавництвом «Сучасність» у 1968 році, що зробило її доступною для широкого міжнародного читача [5].

Актуальність дослідження стратегій культурного опору шістдесятників зумовлена не лише історичним інтересом, але й сучасними викликами. Досвід опору тоталітаризму естетичними засобами, збереження національної ідентичності в умовах культурної агресії, формування критичної свідомості через мистецтво залишаються актуальними в контексті сучасних гібридних війн, інформаційних маніпуляцій, спроб ревізії історичної пам'яті. Вивчення шістдесятництва – це не просто історичне дослідження, а пошук відповідей на сучасні виклики, з якими стикається українська культура.

Отже, культурний опір у радянському ідеологічному контексті набував різноманітних форм і стратегій, від езопової мови та імпліцитного опору до відкритого дисидентства. Шістдесятники виробили складну систему культурних практик, що дозволяла зберігати національну ідентичність, формувати критичну свідомість, створювати альтернативний культурний простір навіть в умовах тотального ідеологічного контролю. Ці стратегії не були позбавлені суперечностей і обмежень, проте вони забезпечили збереження культурної традиції та підготували ґрунт для майбутнього національного відродження. Досвід культурного опору шістдесятників залишається актуальним для розуміння механізмів взаємодії культури й влади, можливостей естетичного протистояння ідеологічному диктату.

2.3. Радянська ідеологічна система та механізми культурної цензури

Радянська ідеологічна система становила тотальний механізм контролю над культурним виробництвом, що охоплював усі етапи створення, розповсюдження та рецепції літературних творів. Розуміння специфіки цієї системи є необхідною передумовою для адекватного аналізу стратегій опору, вироблених українськими шістдесятниками. Механізми культурної цензури в СРСР були набагато складнішими, ніж просте заборонення небажаних текстів – вони формували всю структуру літературного поля, визначали критерії оцінки творів, регулювали доступ до публікації та читацької аудиторії.

Інституційний контроль над літературним процесом здійснювався через систему творчих спілок, передусім Спілку письменників СРСР та республіканські спілки. Членство в Спілці письменників було необхідною умовою професійної літературної діяльності – воно надавало доступ до публікації, гонорарів, соціальних гарантій. Водночас це означало підпорядкування партійному контролю, участь у ідеологічних кампаніях, виконання «соціальних замовлень».

Спілка письменників виконувала подвійну функцію: з одного боку, вона забезпечувала матеріальні умови для творчості (гонорари, творчі відпустки, Будинки творчості), з іншого – була інструментом ідеологічного контролю, позбавляючи членства тих, хто відхилявся від партійної лінії [19, с. 67]. Виключення зі Спілки письменників фактично означало творчу смерть, позбавлення можливості публікуватися та заробляти на життя літературною працею.

Редакційно-видавнича система була наступним рівнем контролю. Усі видавництва в СРСР були державними, їхня діяльність регулювалася партійними органами. Головні редактори призначалися за партійною квотою, редакційні колегії включали представників ідеологічних відділів ЦК. М. Наєнко зазначає,

що «редактор у радянській системі був не просто фахівцем, що покращує текст, а цензором, що контролює ідеологічну відповідність твору партійній лінії» [4, с. 275].

Процес публікації передбачав кілька етапів контролю. Спочатку рукопис проходив редакційну оцінку, потім обговорювався на редколегії, де могли бути присутні представники партійних органів. Після цього текст направлявся до Головліту (Головного управління у справах літератури і видавництв) – офіційного органу цензури. Л. Тарнашинська підкреслює, що «багаторівнева система контролю призводила до самоцензури: автори й редактори заздалегідь виключали «проблемні» місця, прагнучи уникнути конфлікту з владою» [1, с. 112].

Цензурні практики в СРСР мали як формальний, так і неформальний характер. Формально існували списки заборонених тем, авторів, творів. До табуєваних тем належали: критика радянської системи, національне питання, релігія, сексуальність, негативні аспекти радянської дійсності (злочинність, алкоголізм, корупція). Заборонялося згадування репресованих діячів культури, критика зовнішньої політики СРСР, висвітлення подій, що суперечили офіційній історіографії.

Особливою формою цензури було створення «спецфондів» у бібліотеках, куди поміщалися заборонені видання, доступ до яких мали лише особи з спеціальним дозволом. Л. Тарнашинська зазначає, що «спецфонди містили не лише емігрантську літературу чи західні видання, але й твори українських письменників 1920–1930-х років, що стали жертвами репресій. Це позбавляло молоде покоління можливості пізнати власну літературну традицію» [1, с. 134].

Критика як інструмент ідеологічного контролю відігравала важливу роль у регулюванні літературного процесу. «Розгромні» рецензії в партійних виданнях могли поставити хрест на кар'єрі письменника, змусити його змінити творчий метод. Особливо небезпечними були звинувачення в «формалізмі»,

«націоналізмі», «буржуазній ідеології». Літературна критика в СРСР була не естетичним судженням, а ідеологічною оцінкою, знаряддям політичного тиску на митців.

Репресивні механізми доповнювали систему цензурного контролю. За «антирадянську агітацію і пропаганду» (стаття 62 КК УРСР) загрожувало тюремне ув'язнення терміном до семи років. Створення, зберігання та розповсюдження «ідеологічно шкідливих» творів кваліфікувалося як злочин. Загроза кримінального переслідування була найефективнішим засобом цензури, що примушувала письменників до самообмеження [21, с. 287].

Вплив цензури на творчість був всеосяжним і деформувальним. По-перше, обмежувалася тематична палітра літератури – переважали твори про колгоспне будівництво, індустріалізацію, Велику Вітчизняну війну, виховання «нової людини». По-друге, спрощувалася художня форма – експериментальні прийоми модернізму кваліфікувалися як «формалізм», незрозумілий народу. По-третє, схематизувалися характери – позитивні герої були позбавлені внутрішніх суперечностей, негативні – будь-яких позитивних рис.

Національна специфіка цензури в Україні була зумовлена особливостями радянської національної політики. Українська культура розглядалася як потенційно небезпечна з точки зору «націоналізму», тому контроль над нею був особливо жорстким. Будь-які прояви національної самосвідомості в українській літературі кваліфікувалися як «буржуазний націоналізм», що загрожувало репресіями [22, с. 127].

Політика русифікації, проаналізована І. Дзюбою в праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?», передбачала систематичне витіснення української мови з усіх сфер суспільного життя. У літературі це виявлялося в обмеженні тиражів українських видань, перевазі російської літератури в книгарнях і бібліотеках, пропаганді двомовності, що фактично означала перехід на російську мову.

Механізми контролю над літературознавством були не менш жорсткими. М. Наєнко детально аналізує, як радянська ідеологія деформувала історію української літератури, вилучаючи з неї «ідеологічно шкідливі» постаті, перекручуючи інтерпретацію класиків, створюючи фальшивий канон. Історія літератури перетворювалася на історію ідеологічної боротьби, де критерієм оцінки був не естетичний рівень творів, а їхня відповідність класовій позиції [4, с. 294].

Стратегії обходження цензури, вироблені шістдесятниками, були різноманітними. Езопова мова, історичні алегорії, філософська лірика, переклади з інших мов (що дозволяли вкладати власні смисли в чужий текст) – усі ці прийоми були спробами зберегти творчу свободу в умовах тотального контролю. М. Наєнко зазначає, що «парадоксально, але цензура стимулювала творчу винахідливість, змушувала шукати нові художні форми, здатні вмістити заборонені смисли» [4, с. 301].

Отже, радянська ідеологічна система та механізми культурної цензури становили всеосяжну структуру контролю над літературним процесом. Доктрина соціалістичного реалізму, інституційний контроль через творчі спілки, багаторівнева цензура, репресивні механізми – усі ці елементи формували тоталітарний режим у культурній сфері. Водночас ця система не була абсолютно ефективною – шістдесятники виробили стратегії опору, що дозволили зберегти національну культурну традицію, створити альтернативний культурний простір, підготувати ґрунт для майбутнього відродження. Розуміння механізмів цензури є необхідним для адекватного аналізу літературного процесу радянської доби та оцінки творчих стратегій письменників, які працювали в цих обмежувальних умовах.

РОЗДІЛ 3

ІДЕОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ ТА ПРАКТИКИ КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ

3.1. Самвидав та альтернативні простори культурної комунікації

Самвидав як специфічна інституція позацензурної культурної комунікації став одним із найбільш виразних проявів ідеологічного опору українських шістдесятників радянській тоталітарній системі. Ця форма підпільного розповсюдження текстів, що виникла в надрах радянської культури як відповідь на тотальний контроль над друкованим словом, набула в Україні особливої ваги з огляду на специфіку колоніального становища, в якому перебувала українська культура. Самвидав функціонував не лише як технічний засіб поширення заборонених текстів, а як цілісна паралельна інституція, що формувала альтернативний простір культурної комунікації, недоступний для прямого ідеологічного контролю.

Термін «самвидав» є українським відповідником загальносоюзного «самиздата» і водночас відображає специфічно українське явище, що мало власні риси порівняно з аналогічними практиками в інших республіках. Г. Касьянов підкреслює, що «на відміну від російського самвидаву, де переважала правозахисна та загальнодемократична тематика, український самвидав від самого початку мав яскраво виражений національний компонент: питання мови, культури, історичної пам'яті, прав національних меншин займали в ньому центральне місце» [2, с. 145]. Ця особливість зумовлювала і вищий рівень репресивного реагування з боку КДБ: виготовлення та розповсюдження українськомовних самвидавівських текстів каралося суворіше, ніж аналогічна діяльність у загальносоюзному масштабі.

Технічно самвидав базувався на машинописному відтворенні текстів у кількох примірниках через копіювальний папір, що потім передавалися з рук у

руки в мережах довіри. Кожен отримувач зазвичай брав на себе зобов'язання виготовити кілька нових примірників, що забезпечувало поширення тексту, яке важко було контролювати та зупинити. Незважаючи на примітивність технологічної бази, ця система виявилася надзвичайно ефективною: окремі самвидавівські тексти досягали тисяч читачів, що для тієї доби, за умов жорсткого контролю над друкованим словом, було суттєвим охопленням аудиторії. Є. Сверстюк зазначає, що «самвидав творив особливий тип читача – уважного, критично налаштованого, свідомого ризику, якому він піддається, і тому особливо відповідального перед прочитаним словом» [8, с. 123].

Серед найважливіших документів українського самвидаву особливе місце займає праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (1965), що є найбільш концептуальним ідеологічним текстом шістдесятиницького руху. Написана у формі аналітичного меморандуму до керівництва ЦК КПУ, праця використовувала офіційні ленінські цитати й партійні документи для доведення того, що радянська мовна і культурна політика в Україні суперечить задекларованим принципам. Стратегія імпліцитного спростування «ленінськими аргументами» давала змогу уникнути прямого звинувачення в «антирадянщині», водночас ефективно руйнуючи ідеологічні підвалини культурного утиску. І. Дзюба пізніше згадував, що «розрахунок на власну логіку системи, на її нездатність заперечити власні ж декларації, видавався тоді єдиним реально доступним шляхом» [16, с. 234].

Есей Є. Сверстюка «Собор у риштованні» (1970) є іншим зразковим текстом самвидаву, що поєднує літературну критику з морально-філософськими роздумами про стан людської гідності в тоталітарному суспільстві. Написаний формально як аналіз роману О. Гончара «Собор», цей текст виходив далеко за межі літературознавства: в ньому Сверстюк осмислює проблеми відчуження, моральної деградації, витіснення духовних цінностей прагматизмом, протиставляючи їм ідею відповідальності особистості перед нацією та

культурою. Л. Тарнашинська підкреслює, що «Собор у риштованні» є одним із «найбільш виразних прикладів того, як самвидавівський текст перетворювався на простір вільного філософського мислення, де думка не скована ідеологічними обмеженнями офіційного дискурсу» [1, с. 312].

Видатним документом самвидаву є також «Лихо з розуму (Портрети двадцяти «злочинців»)» В. Чорновола (1967), що містить матеріали кримінальних справ проти шістдесятників, їхні самохарактеристики та звернення до суду. Ця книга є не лише юридичним та правозахисним документом, а й своєрідним колективним автопортретом шістдесятницького покоління: кожен з представлених у ній «злочинців» постає як людина, що свідомо обрала шлях морального опору, усвідомлюючи його наслідки. Г. Касьянов зазначає, що «Лихо з розуму» «виконувало подвійну функцію: документувало факти репресій для майбутньої оцінки та формувало образ шістдесятника як людини гідної, морально інтегральної, свідомо протиставленої насильству системи» [2, с. 167].

Машинописний «Український вісник», що виходив під редакцією В. Чорновола в 1970–1972 роках, знаменував якісно новий рівень розвитку самвидаву – від розрізнених текстів до систематичного видання, що претендувало на роль альтернативної преси. «Вісник» вміщував правозахисні матеріали, репортажі з судових процесів, аналітичні статті, листи-протести, огляди культурного самвидаву. Р. Корогодський зазначає, що «Український вісник» «став першим справжнім самвидавівським часописом, що систематично документував переслідування шістдесятників і формував образ організованого руху опору, а не розрізнених індивідуальних протестів» [12, с. 198].

Самвидав функціонував у широкій мережі неформальних соціальних зв'язків, що включала різні типи альтернативних просторів культурної комунікації. Ключову роль серед них відігравали клуби творчої молоді. Київський Клуб творчої молоді «Сучасник», заснований у 1960 році, та львівський «Пролісок» (1962) стали першими інституційно оформленими

осередками шістдесятницького культурного руху. Ці клуби діяли в напівофіційному статусі, що надавало їм певний захист від прямого репресивного втручання, водночас дозволяючи організовувати неформальні культурні заходи. Л. Тарнашинська підкреслює, що «клуби творчої молоді являли собою унікальний феномен радянської культурної топографії: вони були одночасно офіційними та неофіційними, формальними та неформальними, видимими та прихованими від пильного ока влади» [18, с. 156].

У рамках клубів відбувалися поетичні вечори, де звучали твори, що не могли бути опубліковані офіційно; виставки художників-шістдесятників, що порушували канони соцреалістичного мистецтва; вечори пам'яті репресованих діячів культури, що фактично були формою публічної реабілітації «ворогів народу»; дискусії про стан мови та культури. Р. Корогодський у своїх спогадах описує атмосферу цих зібрань: «Це було відчуття спільноти, що не знала меж між собою і мистецтвом, між особистим і публічним, між естетичним і громадянським» [12, с. 67]. Це відчуття спільноти мало принципове значення для формування ідентичності шістдесятників як цілісного покоління.

Окрім клубів, важливими альтернативними просторами культурної комунікації були квартирні зібрання – неформальні зустрічі в приватних помешканнях, де можна було обговорювати самвидав, читати вголос заборонені тексти, вести відкриті розмови про культуру, суспільство, ідеологію. Приватний простір квартири не перебував під постійним наглядом (хоча й міг прослуховуватися), що надавало цим зустрічам особливого відчуття відносної свободи. Г. Касьянов зазначає, що «квартирні зібрання виконували функцію «третього місця» між офіційним публічним простором і повністю приватним: вони були достатньо публічними, щоб формувати спільноту, і достатньо приватними, щоб убезпечити від прямого контролю» [2, с. 172].

Особливого значення набували публічні місця неформальних зустрічей – кафе, бібліотечні читальні зали, університетські коридори. Київське кафе «Київ»

на Хрещатику набуло репутації неофіційного «штабу» шістдесятницького руху: тут зустрічалися поети, художники, кінорежисери, обговорювали нові твори, формували плани спільних проєктів. Ю. Шевельов у своїх спогадах підкреслює, що «ці неформальні зустрічі мали не менше значення для формування шістдесятницького дискурсу, ніж офіційні клубні заходи: саме тут формувалася та горизонтальна мережа довіри й солідарності, що стала хребтом руху» [19, с. 456].

Зв'язки з діаспорними видавництвами та радіостанціями також становили важливий елемент альтернативного культурного простору. Радіостанції «Свобода» та «Голос Америки», що транслювали самвидавівські тексти в ефірі, дозволяли доносити матеріали опору до широкої аудиторії в УРСР, обминаючи всі внутрішні механізми цензури. Є. Сверстюк описує значення цих трансляцій: «Почути власний текст чи текст друга у радіоефірі означало більше, ніж успішну публікацію в офіційному виданні: це було свідченням того, що ти не один, що твоє слово перетнуло кордони ізоляції» [20, с. 78].

Діаспорні видавництва «Сучасність» (Мюнхен), «Смолоскип» (Балтимор) та «Пролог» (Нью-Йорк) публікували самвидавівські тексти українських авторів, роблячи їх доступними для міжнародної аудиторії та водночас перетворюючи їх на документи міжнародного правозахисного дискурсу. М. Рябчук підкреслює, що «публікація тексту за кордоном надавала йому особливого статусу: він перетворювався з внутрішнього культурного явища на міжнародний факт, що влада вже не могла повністю замовчати» [11, с. 134].

Роль перекладачів у рамках самвидавівської мережі також була суттєвою. Григорій Кочур та Микола Лукаш, видатні українські перекладачі-шістдесятники, через перекладну діяльність вписували українську літературу в контекст світової, водночас вводячи в національний культурний простір твори, що розширювали інтелектуальні горизонти. Самі їхні переклади нерідко ставали самвидавом, оскільки містили вибори текстів, неприйнятних з офіційної

ідеологічної точки зору. О. Гнатюк зазначає, що «перекладацька діяльність шістдесятників була формою культурного опору *par excellence*: вона розсувала рамки національної культури, долаючи ізоляцію, в яку намагався замкнути її тоталітарний режим» [10, с. 167].

Важливим виміром самвидаву були також усні форми поширення текстів: читання вголос на поетичних вечорах, зберігання текстів у пам'яті та відтворення їх в усному мовленні. Ліна Костенко, вірші якої, незважаючи на відсутність нових офіційних збірок у 1960–1970-х роках, продовжували поширюватися в усній та машинописній формах, є символічним прикладом того, як самвидав долав не лише цензуру, але й фізичну відсутність друкованого носія. Л. Тарнашинська підкреслює, що «усна циркуляція текстів у шістдесятницькому середовищі підкреслювала первісний, дофіксований характер поетичного слова, його здатність існувати поза матеріальним носієм – і тому бути невловимим для цензури» [1, с. 345].

Комплекс альтернативних просторів культурної комунікації, що сформувався в шістдесятницькому середовищі, був не хаотичним скупченням практик, а цілісною системою, що мала власну соціальну топографію, ієрархію довіри й солідарності, механізми рекрутування нових учасників. Г. Касьянов характеризує цю систему як «мережеву організацію без центру і програми», підкреслюючи, що «саме відсутність формальної організаційної структури робила її стійкою до репресивних ударів: арешт одного вузла не руйнував всієї мережі, оскільки вузлів було багато і між ними існували численні горизонтальні зв'язки» [2, с. 189].

Отже, самвидав та альтернативні простори культурної комунікації становили цілісну інфраструктуру культурного опору, що дозволяла шістдесятникам зберігати ідеологічну альтернативу офіційному дискурсу, формувати спільноту критично мислячих інтелектуалів, виходити на міжнародну аудиторію й документувати репресії для майбутнього. Ця система, незважаючи

на свою технічну примітивність і вразливість до репресивних ударів, виявилася надзвичайно стійкою та ефективною: вона не лише зберегла альтернативну культурну традицію, але й заклала інфраструктурні підвалини для відкритого правозахисного руху, що розгорнувся в наступні роки.

3.2. Громадянська позиція шістдесятників: правозахисна діяльність та політичні репресії

Громадянська позиція українських шістдесятників являла собою складний ідеологічний феномен, що еволюціонував від початкового прагнення реформувати радянську систему «зсередини» до відкритого правозахисного дисидентства, яке принципово заперечувало легітимність самої системи. Ця еволюція визначалась як логікою внутрішнього ідеологічного розвитку руху, так і зовнішніми обставинами – передусім послідовним посиленням репресій, що робило будь-який компроміс із владою все важчим. Аналіз громадянської позиції шістдесятників неможливий без паралельного дослідження репресивного апарату, що протистояв їхній діяльності, оскільки стратегії опору і стратегії придушення формувалися в постійному взаємозв'язку.

Ідеологічна позиція шістдесятників на початку 1960-х років характеризувалась амбівалентністю, що відображала їхню укоріненість у двох несумісних культурних світах – радянському й національному. Більшість із них формально залишались комуністами або принаймні людьми, що не заперечували комуністичних ідеалів, проте вимагали їхнього послідовного втілення, насамперед у сфері національних прав та свобод. І. Дзюба у «Спогадах і роздумах на фінішній прямій» чесно описує цю амбівалентність: «Ми не відкидали системи, ми намагалися змусити її дотримуватися власних принципів. Це була наївна, можливо, помилкова стратегія, але вона відповідала нашому тодішньому розумінню і нашим моральним можливостям» [16, с. 287].

Першим масовим публічним виступом шістдесятників стало підписання листів-протестів проти арештів серпня–вересня 1965 року, коли органи КДБ здійснили перші масові арешти представників руху. Більше сотні представників інтелігенції підписали звернення до партійного керівництва з вимогою відкрити судові процеси й припинити переслідування. Особливо символічною стала акція протесту під час прем'єри фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» у серпні 1965 року в київському кінотеатрі «Україна», коли В. Стус, В. Чорновіл та інші піднялися в залі, закликаючи присутніх встати на знак протесту проти арештів. Г. Касьянов характеризує цю подію як «символічний перехід від культурного до громадянського опору, що поєднав естетичний жест – прем'єра видатного фільму – з відкритим політичним протестом» [2, с. 212].

Є. Сверстюк, В. Стус та інші шістдесятники, переходячи від культурного опору до відкритого правозахисного дисидентства, усвідомлювали незворотність цього кроку. Написання і поширення самвидаву, відмова від публічного покаяння на вимогу влади, відкрита участь у правозахисних акціях – усе це ставило людину поза межами системи, унеможливлювало будь-який компроміс. Є. Сверстюк у «Блудних синах України» формулює моральну філософію цього вибору: «Публічне каяття означало б не просто відречення від переконань, а знищення себе як морального суб'єкта, погодження з тим, що твоя внутрішня свобода є ілюзією. Тому відмова від каяття була не героїзмом, а самозбереженням – збереженням себе як людини» [20, с. 112].

Перша хвиля репресій (серпень–вересень 1965 року) охопила близько двадцяти представників шістдесятницького середовища: поетів, літературних критиків, художників, науковців. Серед заарештованих були І. Світличний, М. Горинь, М. Осадчий, Б. Горинь, Д. Іващенко та інші. Судові процеси відбувалися за закритими дверима, звинувачення базувалися на «антирадянській агітації та пропаганді» (стаття 62 КК УРСР) – еластичній правовій категорії, що дозволяла карати за будь-яку критику режиму. Д. Стус підкреслює, що «перші арешти 1965

року поклали кінець ілюзіям про можливість «відлиги» і про здатність режиму до самореформування: стало очевидним, що система готова до насильства щоразу, коли її авторитет опиняється під загрозою» [17, с. 178].

Друга, значно масштабніша хвиля репресій 1971–1972 років фактично ліквідувала шістдесятницький рух як організоване явище. Операція КДБ, відома в літературі як «погром-72», охопила тисячі людей по всій Україні: арештованих, допитаних, примушених публічно зректися своїх поглядів. Серед засуджених цього разу були В. Стус, І. Дзюба (змушений публічно каятися після важкої хвороби в ув'язненні), І. Світличний (повторний арешт), Є. Сверстюк, В. Чорновіл, Ю. Литвин, І. Калинець, Г. Снегірьов та багато інших. Л. Тарнашинська характеризує цю хвилю репресій як «цілеспрямоване знищення генерації, що набула критичної маси, потрібної для виклику системи: одночасний удар по всіх провідних постатях руху мав знищити саму можливість відновлення організованого опору» [1, с. 389].

У відповідь на репресії частина шістдесятників, що уникла ув'язнення або вийшла після відбуття терміну, перейшла до ще більш відкритого правозахисного дисидентства. Найважливішим організаційним кроком стало створення Української Гельсінської групи (УГГ) у 1976 році у складі М. Руденка (голова), Л. Лук'яненка, О. Тихого, І. Кандиби, О. Мешка, Н. Строкатої та інших. Проголосивши своєю метою моніторинг дотримання Хельсінкських угод (1975 р.) в Україні, УГГ стала першою в УРСР правозахисною організацією з чіткою структурою і задокументованою діяльністю. Г. Касьянов підкреслює, що «Гельсінська група означала якісно новий рівень організованості опору: від неформальних мереж шістдесятників до формалізованого правозахисного руху з міжнародним виміром» [2, с. 278].

Незважаючи на те, що частина шістдесятників (І. Дзюба, Д. Павличко, Б. Олійник) під тиском обставин пішла на компроміс із режимом, продовжуючи творчу діяльність в офіційних рамках, ці «внутрішні емігранти» зберігали власну

ідеологічну позицію через «внутрішню еміграцію» – відмову від участі в офіційних ідеологічних кампаніях, мовчазний саботаж пропаганди, збереження творчої незалежності в межах можливого. Особливо яскравою формою цієї стратегії є «мовчання» Ліни Костенко – відмова від публікацій у офіційних виданнях протягом тривалого часу. О. Гнатюк зазначає, що «мовчання як форма опору має власну семантику: відмова підписати кон'юнктурний текст, відмова звучати в хорі офіційної пропаганди є активним, а не пасивним жестом» [10, с. 198].

Особливу роль у формуванні громадянської позиції шістдесятників відігравала постать Ліни Костенко, що обрала шлях «мовчання» після відхилення рукопису збірки «Зоряний інтеграл» 1962 року. Протягом тривалого часу поетеса відмовлялась публікуватись у підцензурних виданнях, що стало одним із найбільш помітних жестів громадянського опору в офіційному літературному просторі. І. Дзюба характеризує це «мовчання» як «активну моральну позицію, відмову від компромісу з системою, що вимагала не просто лояльності, а публічної ідеологічної капітуляції» [4, с. 312].

Правозахисна діяльність шістдесятників формувала й нові моральні стандарти для інтелігенції. В умовах, коли відкрита громадянська позиція означала реальну небезпеку для власного добробуту, кар'єри, свободи і навіть життя, сам факт незгоди набував виняткової морально-символічної ваги. Р. Корогодський описує цей феномен: «У шістдесятництві виникла нова модель інтелектуала – людини, що вимірює вартість власного слова не числом публікацій чи посадою, а готовністю нести відповідальність за кожну вимовлену думку» [12, с. 234].

Отже, громадянська позиція шістдесятників у її еволюції від культурного реформізму до відкритого правозахисного дисидентства являла собою послідовний процес ідеологічного дозрівання, що відбувався в постійному діалозі з репресивним апаратом радянської держави. Масові арешти 1965 і 1971–

1972 років, жорстокі умови таборів, загибель В. Стуса – все це не зупинило опору, а трансформувало його форми, переводячи від естетичного протесту до безкомпромісного правозахисного дисидентства. Репресії, покликані знищити рух, насправді зміцнили його моральний авторитет: шістдесятники, що пройшли через тюрму й табір, здобули незаперечний моральний кредит, що зберігає свою цінність і досьогодні як найважливіша складова культурної спадщини руху.

3.3. Порівняльний аналіз художніх текстів: Ліна Костенко, Василь Стус, Іван Драч

Порівняльний аналіз поетичних текстів Ліни Костенко, Василя Стуса та Івана Драча дозволяє виявити як спільні ідеологічні настанови шістдесятницького руху, так і суттєву різноманітність естетичних стратегій та особистісних позицій у його межах. Ці три постаті репрезентують різні варіанти шістдесятницького типу митця-громадянина, різні відповіді на виклики часу, різні способи художнього осмислення конфлікту між особистістю й тоталітарною системою. Водночас між ними існують глибинні типологічні зв'язки, що засвідчують їхню належність до спільного культурного руху з виразною ідеологічною програмою.

Спільним для всіх трьох поетів є центральне місце проблеми національної ідентичності та культурної самозбереження. У кожного з них ця проблема виражається по-різному: в Костенко – через звернення до історичної пам'яті та конструювання альтернативного національного канону; у Стуса – через трагічне переживання особистого відчуження від зрусифікованого радянського простору; у Драча – через естетичне утвердження народно-космічного образу України. Попри відмінність підходів, усі троє поетів реалізують єдину ідеологічну настанову: у протистоянні між асиміляційним тиском системи та збереженням національної самосвідомості вони безоглядно стають на бік останньої. Л.

Тарнашинська підкреслює, що «попри очевидні відмінності художніх манер, Костенко, Стус і Драч репрезентують єдиний тип митця-шістдесятника, що ототожнює особисту долю з долею нації та розуміє художню творчість як форму національного самовизначення» [1, с. 412].

Ліна Костенко як поет-мислитель і поет-громадянин виробила найбільш інтегровану художню систему, в якій філософічність, ліризм, класична форма та гостра громадянська позиція утворюють нерозривну єдність. Центральним текстом для розуміння її ідеологічних стратегій є роман у віршах «Маруся Чурай» (1979), що є водночас художнім шедевром і культурно-ідеологічним маніфестом. Обравши героїнею твору легендарну народну поетесу XVII ст., Костенко здійснює кілька принципових ідеологічних жестів одночасно: по-перше, звертається до козацької доби як до символічного «золотого віку» національної самостійності; по-друге, ставить у центр твору постать жінки-творця – виклик одночасно і чоловічій монополії в офіційній літературі, і безликому колективізму соцреалізму; по-третє, ставить питання про моральну ціну конформізму й компромісу, що у конкретному радянському контексті читалося як питання про відносини між митцем і системою.

Образ Марусі Чурай у Костенко – це образ митця, чий творчий акт є одночасно особистою самореалізацією і служінням народові, чие кохання невіддільне від любові до батьківщини, чия жертвність набуває характеру свідомого морального вибору. І. Дзюба аналізує цей образ: «Маруся Чурай у Костенко – це образ творчої особистості в ситуації морального вибору між власним щастям і обов'язком перед нацією. Цей образ має глибоку актуальність для шістдесятницького контексту: кожен із них стояв перед подібним вибором» [4, с. 267].

У «Марусі Чурай» Костенко виробляє характерний для неї прийом «*histórico pro presenti*» – використання минулого для коментування теперішнього. Козацька доба з її внутрішніми суперечностями, зрадами та героїзмом постає як

метафора сучасної ситуації: в образах Гриця Бобренка (що зраджує кохання заради вигідного шлюбу) легко прочитується фігура митця-конформіста, який жертвує переконаннями заради кар'єри; в образах суддів, що судять Марусю Чурай, – постаті партійних ідеологів, що вершать ідеологічну розправу над культурою. С. Павличко зазначає, що «ця алегорична структура тексту є класичним прикладом «езопової мови» шістдесятників: текст прочитується на двох рівнях одночасно – як художня розповідь і як ідеологічний коментар до сучасності» [6, с. 389].

Характерною особливістю поезики Костенко є афористичний філософізм – здатність формулювати складні ідеї в гранично стислій і виразній формі, що забезпечувала широке усне поширення її текстів навіть у відсутності офіційних публікацій. Такі рядки, як «Людині заздрить навіть непогода», «Ми – нація. З нас мають зняти шкуру, / щоб ми не були нацією. Не знімуть», «Добро не може вийти із зла, / як не виходить золото із тлу», – набули статусу крилатих виразів і виконували функцію культурних паролів шістдесятницького середовища. Г. Грабович підкреслює, що «афоризм у Костенко – це не просто риторична фігура, а спосіб кристалізації суспільної мудрості, форма передачі культурного коду від одного покоління до іншого» [7, с. 312].

Порівняно з Костенко, що будує свою поезику на рівновазі між ліризмом та інтелектуалізмом, класичною формою та актуальним змістом, поезія Василя Стуса є значно більш герметичною, напруженою, екзистенційно загостреною. Стус виробив принципово відмінну художню стратегію, що базувалася на максимальному зближенні особистого й ідеологічного, конкретного досвіду страждання і його метафізичного осмислення. М. Коцюбинська характеризує цей принцип: «Поезія Стуса є, по суті, діарієм духовного опору, де кожний вірш – це документ конкретної миті екзистенційного протистояння між людською гідністю і тоталітарною деградацією» [5, с. 145].

Центральна ідеологічна настанова поезії Стуса – це принцип непоступливості, що ґрунтується не на зовнішньому героїзмі, а на глибинному переконанні в тому, що збереження внутрішньої свободи є єдиною формою повноцінного людського існування в умовах тоталітаризму. Цей принцип відбивається у специфічній структурі ліричного «я» у його творчості: Стусів ліричний суб'єкт не є героєм, що протистоїть системі «лицем до лиця», а є особистістю, що будує паралельний внутрішній простір, де тоталітарна система просто не має влади. Д. Стус аналізує цей вимір батькової творчості: «Парадокс поезії Стуса полягає в тому, що найсильніший опір у ній виражається не через крик і протест, а через абсолютну внутрішню зосередженість, що відмовляє системі в самому праві на існування у власному духовному просторі» [17, с. 234].

Збірка «Палімпсести», написана в умовах таборового ув'язнення, є центральним текстом для розуміння ідеологічних стратегій Стуса. Уже сама назва є ідеологічно значущою: палімпсест – пергамент, з якого один текст стертий і замінений іншим, але попередній залишається видимим крізь новий – є метафорою свідомості, з якої тоталітарна система намагається стерти один текст (національний, автентичний) і замінити іншим (радянський, нав'язаний), але попередній продовжує «просвічувати». Л. Тарнашинська підкреслює, що «в назві збірки Стус формулює центральну стратегію свого опору: не пряме зіткнення з системою, а збереження власного тексту попри спроби системи замінити його власним» [18, с. 389].

Формальна рівень поезії Стуса також несе ідеологічне навантаження. Складна метрика, нерегулярні строфічні структури, пунктуаційна та синтаксична експресія, герметична образність – усе це є формами опору мовній спрощеності офіційного радянського дискурсу. Поетична мова Стуса вимагає від читача активної інтерпретаційної роботи, що само по собі є утвердженням інтелектуальної автономії як проти соцреалістичного дидактизму, так і проти будь-якої ідеологічної спрощеності. Г. Грабович зауважує, що «герметизм Стуса

– це не формалістична самоціль, а принципова відмова від «загальнозрозумілості», що означала б підпорядкування мови «масовому», тобто тоталітарно керованому, смакові» [7, с. 356].

Іван Драч репрезентує третій тип шістдесятницького митця – творця-оптиміста, що вірить у перетворювальну силу мистецтва й прагне синтезувати національне та загальнолюдське, фольклорне та авангардне, земне та космічне. На відміну від трагічного стоїцизму Стуса і філософської медитативності Костенко, Драч обирає вітаїзм і експеримент як основні координати своєї художньої системи. Його ранні збірки «Соняшник» (1962) і «Протуберанці» (1965) стали маніфестом «нової хвилі» в українській поезії – хвилі, що орієнтувалася на сміливий формальний пошук, широку асоціативність, синтез різних культурних традицій.

Центральний образ «Балади про соняшник» – рослини, що тягнеться до Сонця, долаючи земне тяжіння – є програмним образом Драча: він символізує прагнення людини й нації до вищої гармонії, до виходу за межі заданого й обмеженого. Ідеологічний зміст цього образу в шістдесятницькому контексті очевидний: соняшник, що тягнеться до Сонця, є метафорою нації, що прагне культурної самостійності всупереч гравітаційному тяжінню імперії. С. Павличко аналізує функцію цього образу: «Космізм Драча є не відходом від реальності, а способом розширення реальності до планетарних масштабів, де локальне й національне стає частиною загальнолюдського, а боротьба за культуру – частиною боротьби за людяність як таку» [6, с. 412].

Порівняльний аналіз трьох поетів виявляє суттєві відмінності в їхньому трактуванні теми мови як ідеологічної проблеми. Для Костенко мова – це насамперед скарбниця національної пам'яті та культурної ідентичності: її поезія демонструє рідкісне багатство лексики, тонке відчуття семантичних нюансів, відповідальне ставлення до слова як до культурного артефакту. Для Стуса мова – це простір внутрішньої свободи, що не може бути відібраний ніякою системою:

його поетична мова свідомо ускладнена, герметична, «не-радянська» за самою своєю природою. Для Драча мова – це плідна стихія, що твориться тут і зараз у процесі поетичного виробництва: його неологізми, несподівані словосполучення, синтаксичні зміщення є проявами живого мовного організму, що постійно оновлюється. Г. Касьянов підкреслює, що «різні стратегії роботи з мовою у трьох поетів є різними формами одного й того самого ідеологічного жесту: утвердження повноцінності та невичерпності української мови як засобу художнього вираження» [2, с. 234].

Трактування теми України й національного простору також суттєво різняться в трьох поетів. Костенко сприймає Україну насамперед в її історичному вимірі: це простір багатовікової культури, де кожен куточок пейзажу несе в собі шари пам'яті. Стус переживає Україну як відсутність – у таборах Мордовії та Магадану вона є простором туги й тугою за простором, що надає образу батьківщини особливої гостроти й болю. Драч зображує Україну в її природному та космічному вимірі, де конкретні ландшафти (поля, соняшники, ріки) стають знаками більш широкого символічного простору. М. Наєнко зазначає, що «три версії України в трьох поетах – національно-мнемонічна, екзистенційно-відсутнісна та природно-космічна – доповнюють одна одну, утворюючи повний образ нації у найбільш тяжкий для неї час» [3, с. 323].

Суттєво відрізняються три поети у трактуванні відносин між особистим і суспільним у ліриці. Костенко досягає рідкісної для поезії єдності ліричного та громадянського, де особисте переживання невіддільне від суспільної відповідальності: любовна лірика, пейзажна лірика, медитативна лірика – все це просякнуте громадянським пафосом. Стус іде шляхом принципового злиття особистого й ідеологічного: його найбільш інтимні переживання є водночас найбільш ідеологічно заангажованими, бо саме особистісний вимір є у нього простором опору тоталітарному. Драч, натомість, уникає прямої ідеологічності, шукаючи опосередкованих шляхів вираження суспільних ідей через природні,

космічні, фольклорні образи. Л. Тарнашинська підкреслює, що «кожен з трьох поетів по-своєму вирішував центральну проблему шістдесятницької поетики: як залишитися ліриком в умовах, коли поетичне слово вимагає ідеологічної відповіді» [18, с. 412].

Порівняльний аналіз виявляє також відмінність рецептивних стратегій трьох поетів – способів орієнтації на читача та формування відносин з аудиторією. Костенко будує відносини з читачем на основі інтелектуальної рівноваги та поваги: її поезія не повчає, а запрошує до спільного роздуму, не дає відповіді, а ставить питання. Стус мінімізує орієнтацію на читача, заглиблюючись у діалог із собою та з абсолютотом: його поезія є передусім особистою медитацією, в яку читач допускається лише опосередковано. Драч, навпаки, максимально відкритий для читача: його поезія апелює до широкої аудиторії, використовує доступні образи, прагне захопити й переконати. Г. Грабович характеризує цю різницю: «Три рецептивні стратегії відповідають трьом типам культурного лідерства: мудрець, що запрошує до роздуму (Костенко); свідок, що говорить правду всупереч усьому (Стус); пророк, що проповідує нову поетичну культуру (Драч)» [7, с. 389].

Важливим є й ставлення трьох поетів до традиції і новаторства. Костенко зберігає найміцніший зв'язок із класичною українською поетичною традицією, органічно вбираючи її досягнення у свою художню систему. Стус здійснює радикальне переосмислення традиції, відкидаючи формальні канони і шукаючи нові – через досвід репресованого модернізму і через власний екзистенційний досвід. Драч є найвідкритішим до інновацій та міжкультурних запозичень, активно освоюючи досвід американського, латиноамериканського, іспанського модернізму і поєднуючи його з фольклорною українською традицією. М. Наєнко зазначає, що «три позиції щодо традиції є три стратегії культурного самовизначення шістдесятників: збереження й переосмислення спадщини,

радикальне оновлення через розрив з офіційним каноном, синтез різнорідних традицій у нове ціле» [3, с. 345].

Попри всю відмінність художніх позицій і стратегій, Костенко, Стус і Драч поділяли спільний ідеологічний горизонт, що визначав їхню належність до шістдесятницького руху. Цей горизонт охоплював: переконання у цінності особистої свободи й відповідальності; відстоювання права на національну культурну ідентичність; заперечення примату ідеологічного над естетичним у мистецтві; готовність нести особисту відповідальність за своє слово. Р. Корогодський узагальнює цю спільність: «При всій різноманітності особистостей і манер, шістдесятники мали спільне обличчя – обличчя людини, що обирає правду, навіть коли правда коштує непомірно дорого» [12, с. 312].

Отже, порівняльний аналіз художніх текстів Ліни Костенко, Василя Стуса та Івана Драча засвідчує, що шістдесятництво як ідеологічний рух не було монолітним: воно вміщувало в собі різноманітність особистісних позицій, художніх манер, стратегій опору. Різниця між трагічним стоїцизмом Стуса, філософським інтелектуалізмом Костенко і вітаїстичним космізмом Драча свідчить про багатство шістдесятницького дискурсу, його здатність утримувати різноманіття без розпаду ідентичності. Водночас усі троє реалізували єдиний ідеологічний проект: у різних художніх формах вони утверджували право людини і нації на власне слово, власну ідентичність, власну пам'ять – право, що є найбільш вагомою спадщиною шістдесятницького руху для сучасної України.

РОЗДІЛ 4

МЕТОДИКА ВИКОРИСТАННЯ МАТЕРІАЛІВ ДОСЛІДЖЕННЯ В ШКІЛЬНІЙ ОСВІТІ

Вивчення творчості та ідеологічної спадщини українських шістдесятників у загальноосвітній школі є одним із важливих завдань сучасної літературної освіти, що поєднує в собі завдання естетичного, морального й громадянського виховання учнів. Шістдесятницька тематика займає значне місце в чинних програмах з української літератури для старшої школи, де представлені твори Ліни Костенко, Василя Стуса, Івана Драча та інших представників руху. Водночас методика вивчення цього матеріалу потребує постійного вдосконалення з урахуванням як нових наукових підходів до осмислення шістдесятництва, так і актуальних педагогічних концепцій та сучасного суспільного контексту.

Перший принцип ефективної методики вивчення шістдесятництва – це принцип контекстуалізації, що передбачає обов'язкове ознайомлення учнів з культурно-історичним контекстом, у якому формувався та діяв рух. Без розуміння специфіки радянського тоталітарного режиму, механізмів цензури, практики самвидаву, системи репресій неможливо повноцінно осмислити ні естетичні вибори поетів, ні їхню громадянську позицію. Контекстуалізація реалізується через вступний урок або вступну бесіду, де вчитель окреслює загальне культурно-історичне тло доби. Рекомендовано використовувати документальний матеріал (фрагменти самвидаву, листів-протестів, спогадів), що дозволяє учням відчувати живу атмосферу епохи.

Наукові основи методики літератури за редакцією Н. Й. Волошиної підкреслюють необхідність інтеграції документального й художнього матеріалу на уроках, присвячених письменникам, чия доля нерозривно пов'язана із суспільно-політичним контекстом: «Ефективне засвоєння художнього тексту

забезпечується тоді, коли учень бачить не лише естетичний, а й людський вимір творчості – розуміє, яку ціну довелося заплатити автору за кожне слово» [25, с. 112]. У контексті вивчення шістдесятницької поезії цей принцип набуває особливого значення: трагічна доля Василя Стуса, «мовчання» Ліни Костенко, переслідування Івана Драча є органічними контекстами розуміння їхніх текстів.

Другий принцип – принцип порівняльного вивчення – передбачає зіставлення творів різних авторів у рамках шістдесятницького руху, що дозволяє виявити як спільні ідеологічні настанови, так і індивідуальну художню специфіку кожного поета [22, с. 267]. Для шістдесятницького матеріалу особливо продуктивними є зіставлення трактування теми свободи (Стус vs Костенко), підходів до народної традиції (Драч vs Вінграновський), моделей громадянської позиції (компроміс vs незламність).

Третій принцип – принцип особистісно орієнтованого читання – базується на залученні особистого досвіду учня до процесу осмислення тексту. Г. Л. Токмань підкреслює, що «поезія, яка ставить питання про свободу, вірність собі, ціну вибору, знаходить відгук у серці підлітка тоді, коли він відчуває її не як далеку «літературну» проблему, а як питання, що стосується його власного життя» [23, с. 134]. Цей принцип реалізується через запитання, що спонукають учнів до особистісних роздумів: «Що для вас означає бути вірним собі?», «Чи доводилося вам обирати між зручністю та правдою?», «Чим ви готові пожертвувати заради свободи слова?».

Четвертий принцип – принцип синтезу мистецтв – передбачає залучення до вивчення шістдесятницької поезії суміжних мистецтв: живопису (роботи Алли Горської, Опанаса Заливахи), кінематографу («Тіні забутих предків» С. Параджанова), музики (пісні на тексти шістдесятників). А. Л. Ситченко зазначає, що «мультимодальний підхід до вивчення літератури дозволяє залучити різні канали сприйняття, збагачує емоційний відгук учня на текст, розширює контекст розуміння» [24, с. 89]. Для шістдесятницького матеріалу цей підхід є особливо

доцільним, оскільки рух за своєю природою був синтетичним, об'єднував різні мистецтва навколо спільних ідеологічних настанов.

Для ефективного вивчення творчості шістдесятників рекомендується така система уроків. Перший урок – вступний – присвячується огляду культурно-суспільного контексту. Учні ознайомлюються з поняттям «відлига», її значенням для розвитку культури, умовами виникнення шістдесятницького руху, його ключовими представниками. Рекомендованими видами діяльності є робота з документальними фотографіями, фрагментами документальних фільмів, виразне читання уривків зі спогадів учасників руху. Н. Й. Волошина зазначає, що «вступний урок виконує функцію емоційного «налаштування»: він має не лише інформувати учнів, але й формувати внутрішню готовність до зустрічі з конкретними текстами» [25, с. 134].

Другий урок – аналіз поетичних текстів Ліни Костенко. Рекомендується розпочинати з «Марусі Чурай» як найбільш концептуального твору, що синтезує ключові ідеологічні й естетичні настанови поетеси. Методичний алгоритм роботи з текстом включає: виразне читання фрагментів, первинні враження, виявлення основних образів і тем, аналіз художніх засобів, виявлення ідейного змісту. Є. А. Пасічник підкреслює важливість поєднання синтетичного та аналітичного підходів: «Не можна починати з детального аналізу, не давши учням можливості цілісно сприйняти твір. Первинне читання має бути повним і цілісним, і лише потім настає час аналізу» [22, с. 198]. Центральними питаннями для обговорення можуть бути: Яким постає образ України в поезії Костенко? Що означає «бути вірним собі» в її розумінні? Яку роль відіграє мова в утвердженні національної ідентичності?

Третій урок – аналіз поетичних текстів Василя Стуса. Рекомендується звернутися до вибраних творів з «Палімпсестів», зосередившись на темах внутрішньої свободи, стоїчного протистояння, трагічного вибору. Г. Л. Токмань зазначає, що «поезія Стуса потребує особливої педагогічної тактовності: вона

близька до межового досвіду страждання, що може бути складним для сприйняття учнями. Завдання вчителя – не «захистити» учнів від цього досвіду, а допомогти освоїти його на безпечній дистанції читання» [23, с. 178]. Обов'язковим компонентом уроку є ознайомлення з біографічними обставинами створення поезій: ув'язнення, табір, загибель – контексти, що роблять слово Стуса неймовірно вагомим. Центральні запитання для обговорення: Що означає «не боятися смерті» в розумінні Стуса? Яким чином поезія стає формою опору? Чи можна зберегти свободу в умовах несвободи?

Четвертий урок – аналіз поетичних текстів Івана Драча. Вивчення «Балади про соняшник» та інших ранніх творів Драча доцільно здійснювати із залученням образотворчого матеріалу (ілюстрацій, живописних робіт шістдесятників), що відповідає синтетичному характеру творчості поета. А. Л. Ситченко рекомендує для вивчення поезії Драча прийом «читацька реакція», коли учні спочатку фіксують свої перші враження від тексту, а потім послідовно поглиблюють розуміння через аналіз образної системи, ритміки, тематики [24, с. 134]. Центральними темами для обговорення є: Яку роль відіграє образ соняшника у творчому світі Драча? Що означає «космічне» в його поезії? Як поєднуються фольклорне та модерне в його текстах?

П'ятий урок – порівняльний аналіз і синтез – спрямований на узагальнення вивченого матеріалу й виявлення спільних та відмінних рис у творчості трьох поетів. Рекомендованими формами роботи є дискусія, складання порівняльних таблиць, написання есеїв-роздумів. Н. Й. Волошина підкреслює, що «узагальнювальний урок має не просто систематизувати засвоєне, а й сприяти виробленню власної оцінки учнями, власного ставлення до прочитаного» [25, с. 167]. Ключовими питаннями для обговорення є: Що об'єднує трьох поетів у їхньому баченні ролі митця? Чому їхні тексти й досі залишаються актуальними? Яке значення має їхня спадщина для сучасної України?

Система позакласних заходів є важливим доповненням до уроків і дозволяє поглибити засвоєння матеріалу через різноманітні форми активності. Літературні вечори «У колі шістдесятників» можуть включати виразне читання поезій, перегляд документальних фільмів, виступи гостей – літературознавців, журналістів, громадських діячів. Є. А. Пасічник підкреслює, що «позакласні заходи мають атмосферу, недоступну для традиційного уроку: вони відбуваються в неформальній обстановці, допускають більшу емоційну відкритість і сприяють більш глибокому особистісному засвоєнню матеріалу» [22, с. 312].

Проектна діяльність у вивченні шістдесятницької тематики може передбачати такі форми: дослідницькі проекти «Шістдесятники мого міста» (пошук інформації про місцевих представників руху); творчі проекти «Мій діалог зі шістдесятниками» (написання листів поетам, есеїв-роздумів); мультимедійні проекти (створення презентацій, відеоматеріалів про окремих представників руху). А. Л. Ситченко наголошує на особливій цінності проектної діяльності для розвитку самостійного мислення: «Проект передбачає самостійну постановку мети, пошук матеріалу, його осмислення та презентацію результатів – усі ці компетентності є ключовими для формування особистості, здатної до критичного й творчого мислення» [24, с. 189].

Оцінювання навчальних досягнень учнів у процесі вивчення шістдесятницької тематики має враховувати як репродуктивний, так і творчий рівень засвоєння матеріалу. Г. Л. Токмань пропонує включати до системи оцінювання не лише тестові завдання й усні відповіді, але й письмові рефлексивні роботи, що дозволяють оцінити глибину особистісного осмислення тексту: «Твір-роздум «Що означає для мене свобода слова» або «Чому Стус обрав мовчання замість компромісу» – це не лише перевірка знань тексту, а й можливість оцінити рівень читацької зрілості учня, його здатність до морально-ціннісних суджень» [23, с. 234].

Важливим аспектом методики вивчення шістдесятницької тематики в сучасних умовах є її актуалізація в контексті сьогодення. Тема культурного опору, збереження національної ідентичності, захисту мови й культури від агресивного зовнішнього тиску набуває особливого звучання в умовах повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Н. Й. Волошина зазначає, що «уроки літератури мають виконувати не лише освітню, а й виховну функцію: вони мають допомогти учневі знайти відповіді на питання «Хто я?», «Що мене пов'язує з моєю нацією?», «Яку відповідальність я несу за збереження своєї культури?» [25, с. 198]. Спадщина шістдесятників, що ставили ці самі питання в умовах набагато жорсткішого гноблення, є безцінним ресурсом для такого виховного впливу.

Для практичної реалізації описаних методичних підходів рекомендується розробити систему дидактичних матеріалів, що включає: хрестоматію поезій шістдесятників із довідковими матеріалами про кожного автора; добірку документальних джерел (фрагменти самвидаву, листів, спогадів); систему запитань і завдань різних рівнів складності; мультимедійні ресурси (відеофрагменти, аудіозаписи авторського читання, ілюстративний матеріал).

Особливої уваги заслуговує методика вивчення поеми Ліни Костенко «Маруся Чурай» – найбільш складного з включених до шкільної програми шістдесятницьких текстів. Є. А. Пасічник рекомендує вивчення великих поетичних творів будувати за принципом «від цілого – до частини – і знову до цілого»: спочатку загальне ознайомлення з твором і первинне враження, потім детальний аналіз окремих образів і сцен, нарешті – синтез і підсумкове осмислення цілого [22, с. 234]. Для «Марусі Чурай» особливо важливими є уроки, що зосереджуються на проблемі морального вибору в умовах суспільної нестабільності, на образі жінки-творця та його актуальності для сучасності, на функції історичної тематики як форми «езопової мови».

Підготовка вчителя до вивчення шістдесятницького матеріалу потребує не лише засвоєння наукової та методичної літератури, але й власного особистісного занурення в тексти й контексти руху. Г. Л. Токмань підкреслює, що «вчитель може ефективно провести учнів через екзистенційний досвід тексту лише тоді, коли сам пройшов цей досвід. Тому підготовка до уроку – це не лише розробка плану, а й особистісне прочитання, особиста зустріч із твором» [23, с. 267]. Тому рекомендується, щоб учителі, які беруться за вивчення шістдесятницьких текстів, самотійно ознайомилися не лише з офіційними виданнями творів, а й із самвидавівськими матеріалами, документальними свідченнями, мемуарними джерелами.

Загалом, методика вивчення шістдесятницького матеріалу в школі має ґрунтуватися на трьох взаємопов'язаних рівнях: естетичному (аналіз художньої майстерності, образної системи, стилістичних засобів), культурно-ідеологічному (осмислення шістдесятництва як форми культурного опору в конкретному контексті) та особистісному (виявлення екзистенційної актуальності тем, що їх порушували поети, для сучасного читача). Лише поєднання всіх трьох рівнів дозволяє досягти повноцінного педагогічного результату – не лише знань про шістдесятництво, але й осмисленого відчуття своєї причетності до культурної традиції, яку воно представляє.

Отже, методика використання матеріалів дослідження шістдесятництва в шкільній освіті має спиратися на принципи контекстуалізації, порівняльного аналізу, особистісно орієнтованого читання та синтезу мистецтв. Система уроків, позакласних заходів і проектної діяльності, підкріплена якісними дидактичними матеріалами та відповідно підготовленим учителем, здатна забезпечити глибоке й особистісно значуще засвоєння шістдесятницької спадщини. Ця спадщина є особливо актуальною в сучасному суспільно-політичному контексті, коли питання про мову, культурну ідентичність, право нації на власне слово набувають нового гостроти й нової ваги.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє сформулювати низку принципових висновків щодо феномену українського шістдесятництва в аспекті його ідеологічних стратегій і практик культурного спротиву радянській системі.

Аналіз наявної наукової літератури показав, що вивчення шістдесятництва є активно розвиненою галуззю сучасного українського літературознавства й культурології. Від перших реабілітаційних публікацій перехідного періоду (кінець 1980-х – початок 1990-х) через фундаментальні монографії 1990–2000-х (Г. Касьянов, С. Павличко, Г. Грабович, М. Наєнко) до розгалуженої й методологічно різноманітної сучасної науки (Л. Тарнашинська, О. Гнатюк, Р. Корогодський, М. Рябчук) – дослідження шістдесятництва пройшло значний шлях теоретичного й методологічного зрішання. Попри це, ряд аспектів феномену залишається недостатньо дослідженим: насамперед це стосується цілісного аналізу ідеологічних стратегій у їх єдності з естетичними практиками, а також методики вивчення матеріалу у шкільному контексті. Саме заповненню цих лакун присвячене пропоноване дослідження.

Шістдесятництво є складним явищем, що поєднує в собі культурний, ідеологічний, соціальний і особистісний виміри, які неможливо розглядати ізольовано. Рух виник у специфічних умовах «відлиги», що породила простір відносної свободи, достатній для формування нового покоління критично мислячих митців. Шістдесятники не були однорідним утворенням із єдиною програмою – це була спільнота, об'єднана спільними цінностями (правда, свобода, національна гідність, відповідальність митця) та спільним досвідом протистояння тоталітарній системі. Рух пройшов еволюцію від культурного реформізму (прагнення вдосконалити систему «зсередини») через культурний опір (езопова мова, самвидав, неформальні осередки) до відкритого правозахисного дисидентства. Ця еволюція відображає як внутрішню логіку

ідеологічного дозрівання, так і реакцію на посилення репресій. Хронологічні рамки руху охоплюють приблизно два десятиліття – від середини 1950-х до середини 1970-х років, а його вплив на українську культуру й суспільну думку тривав значно довше.

Радянська система контролю над культурним виробництвом була тотальною і включала доктрину соціалістичного реалізму як нормативну базу, інституційний контроль через Спілки творчих працівників, багаторівневу цензуру (Головліт, редакційний контроль, самоцензура) і репресивний апарат, що перетворював культурну незгоду на кримінальний злочин. Ця система не лише забороняла конкретні тексти, а й деформувала сам процес творчості, спонукаючи письменників до превентивного самообмеження. Розуміння цієї системи є необхідною передумовою для адекватного осмислення стратегій опору, що вироблялися шістдесятниками.

Шістдесятники виробили розгалужену систему ідеологічних стратегій, що охоплювала кілька рівнів. На рівні художнього тексту це були: езопова мова й іносказання, оновлення поетичної форми (як протест проти соцреалістичної примітивізації мистецтва), звернення до національної історії та культурної пам'яті, утвердження індивідуалізованого ліричного суб'єкта (як протест проти колективізму), модернізація художніх засобів. На рівні культурних практик це були: самвидав і його мережа поширення, клуби творчої молоді й інші неформальні осередки, квартирні зібрання і публічні поетичні вечори, зв'язки з діаспорними виданнями й радіостанціями. На рівні громадянської поведінки це були: відкриті листи-протести, відмова від публічного покаяння, участь у правозахисному русі, створення Української Гельсінської групи.

Художні стратегії Ліни Костенко, Василя Стуса та Івана Драча, попри очевидну відмінність, реалізують єдиний ідеологічний проект. Костенко обирає шлях філософської медитації та класичної форми, в яких злиті воєдино ліричне й громадянське, особисте й національне; Стус іде шляхом трагічного стоїцизму та

граничного екзистенційного зосередження, де особистий досвід страждання стає формою морально-ідеологічного опору; Драч обирає стратегію вітаїстичного космізму та естетичного експерименту, де прагнення до синтезу традицій утверджує духовну самодостатність нації. Спільним для всіх трьох є центральна настанова: художня творчість є формою відповідальності перед нацією і людяністю, а митець несе особисту відповідальність за кожне слово. Ця настанова є найбільш стійкою ідеологічною характеристикою шістдесятницького руху.

Самвидав як інституція є одним із найбільш вагомих досягнень шістдесятницького руху: він не просто поширював заборонені тексти, а формувалася альтернативний культурний простір із власною соціальною топографією, мережею довіри й солідарності, каналами комунікації. Конкретні тексти самвидаву (праця Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», «Собор у риштованні» Сверстюка, «Лихо з розуму» Чорновола) є документами ідеологічного дискурсу, що виходить за межі суто художньої творчості й утверджує право на публічне мислення незалежно від ідеологічного нагляду.

Масові арешти 1965 і 1972 років, жорстокі умови таборів, загибель Василя Стуса – ці факти красномовно свідчать про те, яку загрозу для радянської влади становив культурний опір шістдесятників. Водночас репресії не знищили руху, а трансформували його: частина шістдесятників перейшла до відкритого правозахисного дисидентства, інша – до стратегії «внутрішньої еміграції», зберігаючи творчу незалежність у межах формально допустимого. Тоталітарний режим виявився нездатним зламати дух руху, що черпав свою силу не в організаційній структурі (яку легко знищити), а в морально-ціннісних засадах, що виявилися незнищенними навіть у найжорсткіших умовах.

Матеріали, зібрані й осмислені у цій роботі, можуть ефективно застосовуватися у шкільному вивченні творчості шістдесятників за умови дотримання кількох ключових принципів: контекстуалізації (вивчення тексту у

зв'язку з культурно-історичним контекстом), порівняльного підходу (зіставлення різних авторів), особистісно орієнтованого читання (залучення особистого досвіду учня) та синтезу мистецтв (залучення суміжних видів мистецтва). Особлива актуальність шістдесятницького матеріалу в сучасному суспільно-політичному контексті (збройна агресія Росії, захист культурної ідентичності) робить його вивчення не лише літературно-освітнім, а й громадянсько-виховним завданням.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що шістдесятники залишили Україні спадщину, що зберігає свою актуальність і в XXI столітті. Їхній досвід культурного опору в умовах тоталітаризму, збереження мови і національної ідентичності всупереч системному тиску, утвердження морально-ціннісних стандартів для інтелектуала є невід'ємною частиною національної культурної традиції. Вивчення цієї спадщини – не просто данина пам'яті, а жива розмова з поколінням, що першим сказало «ні» культурній капітуляції і тим самим заклало підвалини для відродження незалежної України. Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленням архівного вивчення феномену (насамперед на матеріалах архівів СБУ), розширенням порівняльного дослідження шістдесятництва у міжнародному контексті, а також із розробкою нових педагогічних підходів до вивчення шістдесятницького матеріалу в умовах сучасної цифрової освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бажан О. Г. Шістдесятники в контексті українського дисидентського руху / О. Г. Бажан, Ю. З. Данилюк. – Київ : Інститут історії України НАН України, 2013. – 542 с.
2. Базилевський В. В. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління / В. В. Базилевський. – Київ : Смолоскип, 2010. – 632 с.
3. Беллецца С. А. Берег сподівань: українське шістдесятництво в контексті доби / С. А. Беллецца ; пер. з італ. – Київ : Критика, 2017. – 304 с.
4. Гнатюк О. Прощання з імперією : українські дискусії про ідентичність / О. Гнатюк ; пер. з пол. – Київ : Критика, 2005. – 528 с.
5. Горболіс Л. М. Типологія української прози другої половини ХХ століття: від соцреалістичної моделі до дифузії постмодернізму : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Горболіс Любов Михайлівна ; Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2008. – 466 с.
6. Грабович Г. Ю. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка / Г. Ю. Грабович. – Київ : Основи, 1997. – 608 с.
7. Дзюба І. М. Є поети для епох : монографія про Ліну Костенко / І. М. Дзюба. – Київ : Либідь, 2012. – 800 с.
8. Дзюба І. М. Інтернаціоналізм чи русифікація? / І. М. Дзюба. – Київ : Видавничий дім «КМ Academia», 1998. – 276 с.
9. Дзюба І. М. Спогади і роздуми на фінішній прямій / І. М. Дзюба. – Київ : Либідь, 2008. – 592 с.
10. Захаров Б. В. Нариси з історії дисидентського руху в Україні (1956–1987) / Б. В. Захаров, Р. О. Мокрик. – Харків : Фоліо, 2003. – 208 с.
11. Касьянов Г. В. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років / Г. В. Касьянов. – Київ : Либідь, 1995. – 224 с.

- 12.Корогодський Р. М. Брама світла: Шістдесятники / Р. М. Корогодський ; упоряд. М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко. – Львів : Видавництво УКУ, 2009. – 656 с.
- 13.Костенко Л. В. Маруся Чурай : роман у віршах / Л. В. Костенко. – Київ : Радянський письменник, 1979. – 183 с.
- 14.Коцюбинська М. Х. Зафіксоване і нетлінне : роздуми про епістолярну творчість / М. Х. Коцюбинська. – Київ : Дух і Літера, 2001. – 560 с.
- 15.Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна й Європа / В. П. Моренець. – Київ : Основи, 2005. – 460 с.
- 16.Наєнко М. К. Історія українського літературознавства : підручник / М. К. Наєнко. – Київ : Академія, 2001. – 360 с.
- 17.Наєнко М. К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. К. Наєнко. – Київ : Видавничий центр «Просвіта», 2012. – 1088 с.
- 18.Наукові основи методики літератури : навч.-метод. посіб. / за ред. Н. Й. Волошиної. – Київ : Ленвіт, 2002. – 344 с.
- 19.Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Д. Павличко. – Київ : Либідь, 1997. – 447 с.
- 20.Пасічник Є. А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах : навч. посіб. / Є. А. Пасічник. – Київ : Ленвіт, 2000. – 384 с.
- 21.Рябчук М. Від Малоросії до України : парадокси запізнілого націєтворення / М. Рябчук. – Київ : Критика, 2000. – 304 с.
- 22.Сверстюк Є. О. Блудні сини України / Є. О. Сверстюк. – Київ : Знання, 1993. – 256 с.
- 23.Сверстюк Є. О. На святі надій : вибране / Є. О. Сверстюк. – Київ : Наша віра, 1999. – 784 с.

- 24.Сверстюк Є. О. Собор у риштованні / Є. О. Сверстюк. – Париж ; Балтимор : Смолоскип, 1970. – 173 с.
- 25.Сверстюк Є. О. Шевченко і час / Є. О. Сверстюк. – Київ : Знання, 1996. – 183 с.
- 26.Світличний І. О. Голос доби : вибрані твори / І. О. Світличний ; упоряд. Л. Світлична. – Київ : Критика, 2005. – 728 с.
- 27.Ситченко А. Л. Методика навчання української літератури в загальноосвітніх закладах : навч. посіб. / А. Л. Ситченко. – Київ : Ленвіт, 2011. – 291 с.
- 28.Стус В. С. Твори : у 4 т. / В. С. Стус. – Львів : Просвіта, 1994. – Т. 1 : Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. – 430 с.
- 29.Стус Д. В. Василь Стус: життя як творчість / Д. В. Стус. – Київ : Факт, 2004. – 368 с.
- 30.Тарнашинська Л. Б. «Шевченко – поет сучасний»: прочитання крізь призму шістдесятництва / Л. Б. Тарнашинська. – Київ : Смолоскип, 2017. – 416 с.
- 31.Тарнашинська Л. Б. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття : монографія / Л. Б. Тарнашинська. – Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2013. – 498 с.
- 32.Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти) / Л. Б. Тарнашинська. – 2-е вид., допов. – Київ : Смолоскип, 2019. – 592 с.
- 33.Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Л. Б. Тарнашинська. – Київ : Смолоскип, 2010. – 624 с.
- 34.Токмань Г. Л. Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенціально-діалогічна концепція : монографія / Г. Л. Токмань. – Київ : Міленіум, 2002. – 320 с.
- 35.Чорновіл В. М. Лихо з розуму (Портрети двадцяти «злочинців») / В. М. Чорновіл. – Київ : Рада, 2000. – 453 с.

- 36.Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. / Ю. Шевельов. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – Кн. 2 : Літературознавство. – 1151 с.