

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет історії і міжнародних відносин

Кафедра культури, методики навчання історії та спеціальних історичних
дисциплін

Кваліфікаційна робота

на тему: **РОЗКРИТТЯ ФЕНОМЕНУ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА НА
ПРИКЛАДІ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ І ТЕТЯНИ
ЯБЛОНСЬКОЇ НА УРОКАХ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ**

Здобувача другого (магістерського)
рівня вищої освіти галузі знань 01
Освіта/ Педагогіка, спеціальності 014
Середня освіта, за предметною
спеціальністю 014.03 Середня освіта
(Історія та громадянська освіта)
Пархомчук Тетяни Іванівни

Використання чужих ідей,
результатів і текстів мають
посилання на відповідне джерело

Науковий керівник:
Коляструк О.А., доктор історичних
наук, професор

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Розширена шкала _____

Кількість балів _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____
(підпис)

(прізвище та ініціали)

Члени комісії _____
(підпис)

(прізвище та ініціали)

(підпис)

(прізвище та ініціали)

м. Вінниця - 2025

АНОТАЦІЯ

Пархомчук Т. І. Розкриття феномену шістдесятництва на прикладі життя і творчості Алли Горської і Тетяни Яблонської на уроках історії України. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти магістра за спеціальністю 014. Середня освіта, предметною спеціальністю 014.03 Середня освіта. Історія та громадянська освіта. Правознавство. – Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Вінниця, 2025.

Мета роботи – проаналізувати феномен українського шістдесятництва через призму творчості А. Горської і Т. Яблонської, щоб увиразнити можливості його вивчення на уроках історії України.

Магістерська робота **складається** зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку джерел і літератури, додатків. У першому розділі наведено історіографічний та джерельний огляди, а також обґрунтовано методологічні засади проведеного дослідження. У другому розділі висвітлено культурно-політичну трансформацію українського шістдесятництва. У третьому розділі розглянуті шляхи формування національної ідентичності А. Горської і Т. Яблонської. У четвертому розділі міститься характеристика методичних підходів до вивчення творчої спадщини мисткинь на уроках історії України.

Висновки. Період відлиги зумовив істотні соціокультурні зрушення, що сприяли формуванню нового типу українського інтелектуала й митця, зорієнтованого на відновлення національної самобутності й критичне переосмислення радянської ідеології. Алла Горська і Тетяна Яблонська пройшли глибоку внутрішню трансформацію, пов'язану з набуттям української ідентичності та поступовим відмежовуванням від радянських ідеологічних конструктів. Осмислення їхнього доробку поглиблює розуміння історико-культурних процесів другої половини XX ст. та надає цінний матеріал для сучасних освітніх практик.

Ключові слова: шістдесятництво, Алла Горська, Тетяна Яблонська, ідентичність, нонконформізм, спадщина, методика викладання історії.

SUMMARY

T. I. Parkhomchuk. Revealing the phenomenon of the Sixtiers movement through the lives and works of Alla Horska and Tetiana Yablonska in teaching Ukrainian history. – Qualification paper, published as a manuscript.

Qualification paper for obtaining a Master's degree in the specialty 014. Secondary education, subject specialization 014.03 Secondary education. History and civic education. – Vinnytsia Mykhailo Kotsyubinsky State Pedagogical University, Vinnytsia, 2025.

The purpose of the research paper is to analyze the phenomenon of the Ukrainian Sixtiers movement through the prism of the works of Alla Horska and Tetiana Yablonska, in order to highlight the possibilities of its study in Ukrainian history lessons. The master's thesis **consists of** an introduction, four chapters, conclusions, a list of sources and references, appendices. The first chapter presents a historiographical and source review, as well as substantiates the methodological foundations of the research. The second chapter highlights the cultural and political transformation of the Ukrainian Sixtiers movement. The third chapter examines the processes of shaping the national identity of A. Horska and T. Yablonska. The fourth chapter provides a characterization of methodological approaches to studying the artists' creative legacy within the Ukrainian history curriculum.

Conclusions. The Khrushchev Thaw brought significant sociocultural changes that contributed to the formation of a new type of Ukrainian intellectual and artist, oriented toward the restoration of national identity and critical reassessment of Soviet ideology. Alla Horska and Tetiana Yablonska underwent profound internal transformations associated with acquiring Ukrainian identity and gradually distancing themselves from Soviet ideological constructs. An analysis of their legacy deepens the understanding of the historical and cultural processes of the second half of the 20th century and provides valuable material for contemporary educational practices.

Keywords: Sixtiers movement, Alla Horska, Tetiana Yablonska, identity, nonconformism, artistic legacy, history teaching methodology.

ЗМІСТ

Вступ.....	5
Розділ 1. Історіографія, джерельна база та методологія дослідження.....	12
1.1 Стан наукового висвітлення проблеми.....	12
1.2 Джерельна база дослідження.....	31
1.3 Методологія дослідження.....	35
Розділ 2. Епоха шістдесятництва у контексті культурно-політичних процесів.....	38
2.1 Шістдесятники і відновлення інтересу до національної культури.....	38
2.2 Від мистецького нонконформізму до боротьби за соціальну справедливість.....	47
Розділ 3. Алла Горська і Тетяна Яблонська: шлях національної ідентифікації.....	55
3.1 Формування національної й визрівання громадської ідентичності мисткині.....	55
3.2 Трансформація від накинutoї радянської ідентичності до національної тожсамості.....	66
Розділ 4. Використання результатів дослідження при викладанні у закладах середньої освіти на уроках історії України.....	78
4.1 Відображення історичної епохи через призму мистецтва: розробка методичних рекомендацій для учителя.....	78
Висновки.....	86
Список використаних джерел та літератури.....	89
Додатки.....	99

ВСТУП

Актуальність теми. Українське шістдесятництво посідає важливу сходинку у формуванні української ідентичності, як культурно-політичний осередок боротьби середини ХХ ст. Рух став потужним носієм національної самосвідомості суспільства в жорстких умовах тоталітарного тиску та ізоляції, коли свідомі представники громадянського суспільства вийшли на боротьбу за національні права, свободу творчості та відновлення історичної пам'яті.

Тематика наукової роботи є надзвичайно важливим інструментом формування свідомості молодого, зростаючого покоління. Вона є невід'ємною ланкою у процесі творення нової української ідентичності, очищеної від радянських штампів і колоніальних наративів. Молодь повинна мати змогу формувати власне бачення тяглої, модерної, самобутньої української культури, яка є гідною, незалежною та суверенною. Процес самоідентифікації повинен ґрунтуватись на відмові від маркерів другосортності, шароварності, стереотипів та культурних ярликів нав'язаних Росією. Культурна деколонізація сприяє формуванню ідентичності, належності індивіда до нації, а не до нав'язаного спадку радянського минулого. Школа у цьому процесі має виступити як простір підтримки і орієнтації молоді на шляху до усвідомлення культурно-національної ідентичності. У цьому контексті мистецтво відіграє важливу роль – воно стає дороговказом у розвитку критичного мислення та візуальної мови нового покоління.

Мистецька площа радянської доби зазнала глибинної трансформації, відкриваючи нові, більш радикальні шляхи самовираження та переосмислення реальності, яка тривалий час залишалась замовчуваною і цензурованою в рамках тоталітарної парадигми радянського режиму. У цьому контексті особливої актуальності набуває звернення до постатей, які стали символами внутрішнього спротиву та культурного опору системі в умовах ідеологічного тиску. Чому ж постаті Алли Горської і Тетяни Яблонської були обрані для аналізу феномену шістдесятництва? Що об'єднує, на перший погляд, різних художниць?

Алла Горська репрезентує покоління шістдесятників, будучи його активною учасницею, тоді як Тетяна Яблонська, представниця повоєнного покоління, яка тривалий час сприймалась одним із канонічних представників офіційної художньої радянської доктрини, на певному етапі свого творчого шляху, зуміла подолати рамки офіційної естетики, вивівши художню мову за межі нав'язаних канонів. У даній полярності криється глибинний зв'язок, обидві художниці, кожна у свій спосіб збагачують українську культуру, пробуджують національну свідомість, переосмислюють власну ідентичність та звільняються від рамок офіційної ідеології. З цієї причини їх присутність обрана свідомо для простеження механізмів пробудження української ідентичності крізь ідеологічний терен радянської культури.

Попри тотальну заангажованість радянської системи освіти, спрямованої на формування «ідеального радянського громадянина», що пройшов шлях ідеологічної індоктринації від жовтеняти до зразкового комсомольця, який є символом підпорядкування. В Україні сформувалось молоде покоління незгодних внутрішньо вільних митців, що боролись з несправедливістю. Вирішальну роль у цьому процесі відіграло поступове усвідомлення власної національної ідентичності.

Творча спадщина Алли Горської та Тетяни Яблонської постають на даній площині не лише проявом високого естетичного рівня, а й художнім втіленням духу епохи, її боротьби, спротиву й пошуку правди. Вона виконує функцію архіву епохи, фіксуючи межі дозволеного в умовах ідеологічного тиску та водночас розширюючи простір свободи в тоталітарній дійсності.

Протягом багатьох віків та століть мистецтво відіграє роль дзеркала епохи, яке активно відображає політичні та суспільні зміни у суспільстві. Воно може виступати рушієм пропаганди або ж її опонентом.

Алла Горська та Тетяна Яблонська є яскравими прикладами взаємодій стосунків митця з тоталітарною системою, стати рупором епохи чи її погибеллю.

Об'єкт дослідження: українське шістдесятництво як культурно-політичний феномен, виражений у житті та творчості Алли Горської та Тетяни Яблонської.

Предмет дослідження: способи розкриття феномену шістдесятництва на уроках історії України через культурну спадщину А. Горської та Т. Яблонської.

Хронологічні рамки дослідження: охоплюють період від середини 1950-х до середини 1960-х років. Нижню хронологічну межу умовно співвіднесено з початком періоду «хрущовської відлиги», однак витoki українського національного руху сягають ще довоєнного періоду. Українське вивільнення з-під жорстких рамок сталінізму випереджає союзний маркер «відлиги», тобто XX з'їзд КПРС як «офіційний» початок шістдесятництва. Як зазначає Оксана Забужко, шістдесятницький рух бере початок з перших проявів протестів у ГУЛАГУ, що переросли у Кенгірське повстання 1954 року.

За верхню хронологічну межу беремо 1965 рік – завершення епохи хрущовських реформ і зміна вищого партійного керівництва СРСР (1964) і початок хвилі арештів представників української інтелігенції 1965 року. Перший відкритий політичний протест на прем'єрі фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» у Києві 4 вересня 1965 року поклав край українському шістдесятництву, перерісши у дисидентський рух.

Водночас у процесі дослідження виникає необхідність виходу за межі окресленої періодизації з метою глибшого аналізу біографічного контексту, формування особистостей, становлення ідентичності та зміни художнього стилю. Це, з одного боку, дозволяє краще зрозуміти системний характер впливу радянської політики на культурну сферу в цілому і мистецьке середовище зокрема, а з іншого – уможлиблює простеження мистецького нонконформізму.

Територіальні межі дослідження охоплюють простір Української РСР у її адміністративно-територіальних кордонах періоду дослідження. Центральним об'єктом виступає місто Київ –ключовий культурно-політичний осередок, де зосереджується мистецькі й громадські процеси. Окрема увага приділяється культурно-історичним центрам Донеччини, зокрема Донецьку, Луганську

(Воршиловограду), Маріуполю (Жданову) – містам, що відіграли визначальну роль у формуванні культурної та громадянської ідентичності Алли Горської; Також розглядаються Летава, Кам'янець-Подільський і Закарпаття – як простори, що стали значущими у трансформації ідентифікації Тетяни Яблонської.

Мета: проаналізувати феномен українського шістдесятництва через призму творчості Алли Горської та Тетяни Яблонської, аби увиразнити вивчення учнями явища українського шістдесятництва із застосуванням візуальних образів і особових документів безпосередніх учасників і виразників ідей нонконформізму.

Для досягнення мети розв'язуються наступні наукові **завдання**:

- ~ розкрити процес сучасного осмислення феномену шістдесятництва в історіографічному і мистецькому дискурсі, представлений у науковій, історичній та мистецтвознавчій літературі;
- ~ структурувати джерельну базу дослідження;
- ~ відібрати спеціальну візуальну та вербальну джерельну базу для розкриття феномену шістдесятництва у процесі викладання історії України;
- ~ визначити методологію дослідження;
- ~ розкрити провідні риси шістдесятництва через аналіз мистецьких явищ;
- ~ проаналізувати формування національної та громадянської ідентичності крізь призму мистецької діяльності А. Горської і Т. Яблонської;
- ~ дослідити роль культурного руху у формуванні національної ідентичності;
- ~ дослідити способи взаємодії митця з владою;
- ~ окреслити трансформаційні процеси ідентифікації Т. Яблонської;
- ~ провести компаративний аналіз творчості А. Горської і Т. Яблонської у контексті протистояння системі;

- ~ використати результати дослідження при викладанні у закладах загальної середньої освіти на уроках історії України;
- ~ проаналізувати, яким чином учні можуть відстежувати та усвідомлювати процес формування власної ідентичності в освітньому середовищі;
- ~ дослідити роль освітніх закладів як чинника формування особистісної, національної та громадянської ідентичності студентів;
- ~ проаналізувати, яким чином національна та громадянська ідентичність українських художниць визначає їхню роль та місце в історії України;
- ~ визначити, як ідентичнісні орієнтири художниць-шістдесятниць формували їхню позицію в суспільстві та історичну спадщину;
- ~ проаналізувати стан відображення шістдесятництва у шкільному курсі історії;
- ~ розробити методичні рекомендації для учителів з даної тематики.

Методологічна основа дослідження у предметному полі ґрунтується на принципах об'єктивності, історизму, мистецтвознавчого аналізу, культурологічного аналізу, елементів компаративного аналізу, біографічний метод, що дозволяють комплексно розглянути означену проблему в історичному контексті. У навчально-методичній площині перевагу віддано методиці історико-культурної візуалістики. Для ідентифікаційного аналізу використано елементи соціально-культурної антропології. При роботі зі спеціальною літературою спирались на історіографічний та джерелознавчий аналіз.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у комплексному аналізі внеску художниць у культурно-політичний контекст шістдесятництва. Вперше пропонується компаративний аналіз спадку художниць 1960-х років, для комплексного розкриття трансформації їх культурної та громадянської ідентичності в умовах радянської системи.

Практичне значення наукової роботи полягає у можливості використання результатів дослідження на уроках історії України для ознайомлення учнів з роллю мистецтва як чинника боротьби за національну свідомість, культуру, гідність у тоталітарну добу. Дослідження може бути корисним для вчителів історії та художньої культури, студентів фахових мистецьких навчальних закладів.

Апробація результатів дослідження здійснена через публікацію наукових статей, представлення результатів на наукових конференціях та семінарах.

Публікації:

1. Пархомчук Т. Український спротив: мистецьке відображення епохи шістдесятництва на прикладі творчості Алли Горської // Борисенківські читання: збірник тез II Всеукраїнської наукової конференції. конф., 22 листопада 2024 р. Київ: Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024. С. 166-168.
2. Пархомчук Т. Проблема свободи творчості у тоталітарну епоху на прикладі Алли Горської і Тетяни Яблонської // Матеріали II Всеукраїнської наукової онлайн конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених «Актуальні проблеми всесвітньої історії», 5 листопада 2024 р.: збірник наукових праць. Житомир: Житомирський державний університет імені Івана Франка, 2024. С. 198-200.
3. Пархомчук Т. Неофольклоризм – визначальний етап трансформації Тетяни Яблонської // Вісник студентського наукового товариства факультету історії і міжнародних відносин. Збірник наукових праць. Вінниця: ТОВ «Друк», 2025. Вип. 21. С. 116-120.

Публічна презентація результатів:

1. Український спротив: мистецьке відображення епохи шістдесятництва на прикладі творчості Алли Горської // Борисенківські читання: II Всеукраїнська наукова конференція; УДУ імені Михайла Драгоманова, 22 листопада 2024 р.

2. Проблема свободи творчості у тоталітарну епоху на прикладі Алли Горської і Тетяни Яблонської // II Всеукраїнської наукова онлайн конференція здобувачів вищої освіти та молодих вчених «Актуальні проблеми всесвітньої історії»; : Житомирський державний університет імені Івана Франка, 5 листопада 2024 р
3. Нонконформізм – феномен мистецького спротиву: на прикладі життя і творчості Алли Горської і Тетяни Яблонської // IX Всеукраїнський науково-теоретичний семінар з циклу «Повсякдення: візії і смисли»; ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 18 квітня 2025 р.
4. Поділля у житті Т. Н. Яблонської // XXXVII Вінницька всеукраїнська наукова історико-краєзнавча конференція; ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 7 листопада 2025 р.

Структура роботи: зумовлена її метою і завданнями. Магістерська робота складається зі вступу, чотирьох розділів, вісім підрозділів, висновків, списку використаних джерел та літератури, додатків. Повний обсяг магістерської роботи складає 115 сторінок, основного тексту 88 сторінок. Список використаних джерел та літератури нараховує 104 позицій.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукового висвітлення проблеми

Українські шістдесятники – молоде покоління українських інтелектуалів, діячів культури і мистецтва, які в другій половині 1950-х років утворили рух опору радянській тоталітарній системі, борючись за національну ідентичність, свободу та громадянські права. Ці сміливці за свою позицію зазнали переслідувань, репресій та забуття. Цензура з боку влади, репресії, карикатурне зображення, міфологізація, політична блокада надовго викреслили спогади про них з колективної пам'яті народу.

Стан наукового дослідження зазнавав колосальних змін залежно від політичних та соціальних змін епохи. Перші згадки про явище шістдесятництва з'явилися в 1970-1980-ті роки, завдяки діаспоріані. Після здобуття незалежності України, після розсекречення архівів і доступу до джерел великий пласт інформації був заново відкритий. Це сколихнуло нове захоплення шістдесятництвом на культурній та громадській арені, що слугувало відновленню національної пам'яті руху, осмисленню його здобутків.

Праця Г. Касьянова «Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-1980-х років» є однією з перших глибинних спроб осмислення українського руху опору як цілісного соціокультурного феномену, що бере початок з шістдесятництва перетікаючи у правозахисне русло дисидентства [10]. Цінним є висвітлення процесу руху опору радянській тоталітарній системі, в центрі якого – українська інтелігенція, що постає не лише об'єктом епохи та носієм культурної пам'яті, а й активним суб'єктом протесту, який шукає шляхи збереження національної ідентичності. Аналізуючи широкий масив джерел від документів КДБ, збірників документів з історії руху опору до матеріалів самвидаву й спогадів учасників, автор зосереджується не лише на постатях діячів, а й на структурі та динаміці руху, окреслюючи шістдесятництво як глибинну світоглядну трансформацію. Г. Касьянов уникає героїзації руху й не зводить опір до індивідуальних подвигів, натомість аналізує українську

інтелігенцію як цілісну структуру опору, яка розвивала альтернативний культурний та політичний дискурс у заангажованій системі. Значну увагу приділено висвітленню насильницьких методів боротьби з неугодами: через репресії, психологічний і фізичний тиск, ув'язнення та вбивства. Дослідник одним із перших зібрав і систематизував величезну джерельну базу з історії руху опору, значна частина якої раніше не була введена до наукового обігу, що дало змогу висвітлити феномен українського інакодумства у науковій площині. У праці подано рух опору як багатовимірне явище, не лише з точки зору репресій, а через призму самовизначення, мови та солідарності. У праці українська інтелігенція постає не лише жертвою режиму, а й активним борцем, агентом змін здатним сформувати дискурс спротиву.

Стаття О. Бажана є вагомим внеском у вітчизняну історіографію, що зосереджується на ролі неформальних та напівформальних осередків шістдесятництва у збереженні національної ідентичності, історичної пам'яті та культурної спадщини українського народу в тоталітарну добу [28]. Історик акцентує увагу, що попри свою неофіційність та обмеженість у ресурсах національно-культурні гуртки брали на себе основну роль у збереженні та відтворенні історичної свідомості, відродженні інтересу до народної творчості, краєзнавства, літературної та мистецької спадщини. Підкреслюючи, що діяльність даних осередків, варто оцінювати не лише у рамках літературно-мистецької арени, а у ширшому контексті формування громадянської та національної самосвідомості. Комплексний аналіз форм культурної організації (гуртки, клуби, неформальні групи, хори, музеї) свідчить про ширину варіацій культурно-громадського руху, який не обмежувався літературним феноменом. Увагу приділено не лише Києву, а й Львову, Дніпру, Одесі, що вказує на всеукраїнських характер об'єднань.

У статті «Формалізм чи новаторство?: Інтелектуальний нонконформізм в офіційному дискурсі 1960—1970-х рр. в Україні» О. Заплотинська здійснює аналіз офіційного радянського дискурсу щодо інтелектуальних та мистецьких «відхилень» доби відлиги, зосереджуючись на тому як радянська влада

продукувала смисли, означення та оцінку проявів новаторства та нонконформізму у мистецькій площині. Авторка демонструє як змінювався офіційний дискурс між дозволеним та забороненим, між допустимим новаторством та «небезпечним формалізмом» натхненим Заходом. Дефініції «формалісти», «псевдоноватори», «нонконформісти» несли у собі негативний підтекст, використовувались як інструменти ідеологічного контролю за неугодами, слугуючи маркером меж «допустимого» [29]. Дослідниця відстежує як змінювалась офіційна риторика щодо неугодин з 1960, аж до приховання термінів з побутового вжитку. Цінним є показ образу «неугодин нонконформістів» в офіційній пресі як чи не найбільшого зла для простого народу, як метод контролю суспільної свідомості населення з боку офіційної номенклатури.

Монографія Л. Тарнашинської системно досліджує українське шістдесятництво як історико-культурне явище, акцентуючи увагу на літературному доробку митців. Праця охоплює як історичні умови формування руху, так і жанрові й поетичні особливості творів, їх засади та структуру. Основою дослідження є індивідуалізовані портрети митців, що сформували покоління шістдесятників [23]. Дослідниця вводить поняття «зоряного інтегралу»^{1*}, що дозволяє розглядати шістдесятництво не лише через призми історико-політичних обставин хрущовської відлиги, а й як окремий тип культурної свідомості. Новизна праці полягає у поєднанні літературознавчого аналізу з історичним підходом. Увага до стильового та жанрового різноманіття дає змогу розглядати рух як широке культурне явище, яке виходить за рамки літературного процесу. Праця не лише узагальнює попередні підходи до осмислення шістдесятництва, а й пропонує власну концептуальну рамку, яка дозволяє побачити не лише тексти митців, а й їхні особистості, вплив і реакцію на виклики доби.

^{1*} 1963 р. була прийнята до друку збірка віршів Ліни Костенко «Зоряний інтеграл», але не побачила світ через заборону цензури з огляду на виразну національну тематику

Значну увагу феномену шістдесятництва присвятив Я. Секо, зокрема й питанню дефініції. На його думку, багато з того, що ми знаємо про шістдесятництво є міфом, сконструйованим самими шістдесятниками, що сприймається за факт чи істину. В залежності від часу, шістдесятники по-іншому інтерпретували своє становище, значимість та роль у суспільстві, що унеможливило чіткість дефініцій [39]. Автор підкреслює, що це не був монолітний рух, до нього могли віднести художню інтелігенцію, радянську і господарську номенклатуру, дисидентство, частину поміркованої інтелігенції, яка не вступала відкрито в боротьбу зі владою, що ускладнює сталість образу. Автор наголосив про неможливість зведення руху виключно до мистецького явища. До того ж, межа між суб'єктами руху і тими хто його описує, часто стирається, концепти створюються не лише ззовні, а й зсередини. Особливо актуальним, є наголос на докорінно різних підходах українського та російського шістдесятництва.

Я. Секо досліджує еволюцію українського шістдесятництва в період 1965-1971 рр., акцентуючи увагу на трансформації руху під тиском радянської влади: від культурного спротиву до формування напівпідпільних правозахисних ініціатив [38]. Автор зосереджується на зміні ціннісних орієнтирів покоління, які вибудовувались навколо переосмислення значення людського тіла, його свобод та гідності. Ідея жертвовності та самопожертви поступово відходить на другий план, поступаючись місцем гуманістичним ідеалам європейського лібералізму. Значну увагу приділено феномену самвидаву як формі неофіційної комунікації та способу поширення альтернативних ідей у репресивному середовищі. Незважаючи на подальшу міфологізацію образу шістдесятників у суспільній свідомості, автор наголошує, що головною метою руху не була відкрита боротьба з владою, а радше спроба налагодити діалог, окреслити коло ключових проблем та домогтися їх вирішення в межах допустимого дискурсу. Разом із тим, шістдесятники виявились недостатньо готовими до масштабного тиску з боку радянської системи, тоді як сама влада недооцінювала силу ідеологічного та морального спротиву з боку інтелігенції. У статті

підкреслюється, що попри кризу і репресії, частина шістдесятників зберегла внутрішню силу і поступово еволюціонувала у ширший рух Опору.

У статті «Історичний дискурс українських шістдесятників» акцентовано увагу на тому, як у публіцистичних текстах 1960-1970-х рр., формувався новий історичний наратив, спрямований на відновлення національної пам'яті, історичної суб'єктності та культурної ідентичності українського народу. Для покоління шістдесятників історія виступала не лише об'єктом вивчення, а й інструментом формування громадянської позиції, національної свідомості, та опору радянській ідеології [37].

У текстах того періоду, пропонувалась нова парадигма історичного мислення, що передбачала якісно інше осмислення української нації: не як складової частини «радянського народу», а як самостійного історичного суб'єкта. Водночас, варто зазначити, що шістдесятники здебільшого виступали популяризаторами, а не оригінальними творцями концепції нової української історії, спираючись на інтелектуальні напрацювання істориків першої половини ХХ ст., зокрема на ключові положення «схеми української історії», вони репрезентували альтернативну версію минулого, що протистояла офіційній радянській історіографії. Публіцистика самвидаву характеризувалась не лише зверненням до історичного минулого, а й спробами висунути сучасні вимоги українства на основі національних ідей. Автори наголошували на відсутності візії українського минулого у радянському дискурсі, а також на системній фальсифікації та догматизації історичних реалій. У новому ціннісному контексті переосмислювалась історія Київської Русі, козацької доби, а також події Української революції 1917р., які розглядались як етапи боротьби за державність й самовизначення.

Дослідження Р. Мокрика [15] є спробою систематизованого переосмислення феномену українського шістдесятництва новим поколінням дослідників. У межах праці здійснено впорядкування джерельної бази, окреслено хронологічні та ідейні рамки руху, зосереджено увагу не лише на концептуальних засадах, а й на персоналізованому підході до вивчення його

представників. Особливу цінність становить залучення свідчень маловідомих або непублічних учасників шістдесятницького середовища, що розширює уявлення про внутрішню структуру та ідейне розмаїття руху.

Проаналізовано комплекс історичних, політичних, соціальних та психологічних чинників, що зумовили формування нової колективної ідентичності шістдесятників. Визначальними факторами якої стали травматичний досвід Другої світової війни, деєсталінізаційні процеси, суспільні потрясіння (зокрема смерть Василя Симоненка, арешти активістів, оприлюднення фактів масових репресій у Биківні тощо), а також протестні акції, що супроводжували культурні події. Дослідження акцентує на ролі емоційних та інтелектуальних зв'язків між представниками руху як чинниках консолідації суспільства. Водночас здійснюється деконструкція стереотипів, сформованих радянською історіографією, що дозволяє репрезентувати шістдесятництво як явище, котре виходить за межі офіційного дискурсу і потребує осмислення в контексті посттоталітарної культурної парадигми.

Книжка-альбом «Ув'язнені чорнобривці» [14] звертає увагу на гендерний аспект історії шістдесятництва. Зауважує неоціненний вклад учасниць руху, спирається на індивідуалізм досвіду, переплетеність доріг у боротьбі за українську державність. Дослідниця характеризує репресивний характер радянської влади, відкриває невідомі факти.

Есе Євгена Сверстюка «Шістдесятники і Захід» [18] є ґрунтовною рефлексією над місцем і роллю покоління шістдесятників у духовному та культурному поступі України. У тексті автор осмислює звернення молодшої інтелігенції до західної культури як до джерела морального очищення, культурного оновлення й можливості звільнення від ідеологічного тиску радянщини. Є. Сверстюк аналізує феномен шістдесятництва як морально-інтелектуальний рух, що виник у відповідь на духовну деградацію тоталітарної дійсності. Для цього середовища характерними були юнацьким ідеалізм, пошук істини, внутрішня правда й честь, спротив офіційній культурі, відродження почуття гідності, а також орієнтація на західні гуманістичні цінності. У центрі

авторських роздумів – питання впливу західної культурної традиції, філософії та етичної думки на українську інтелігенцію, що зростала в умовах ідеологічної ізоляції та браку духовної свободи. Один із ключових мотивів есею – пошук морального авторитету, якого бракувало в радянській дійсності. Захід поставав не як політична чи ідеологічна альтернатива, а як морально-ціннісна орієнтація на простір, де панують принципи правди, совісті, свободи думки, де ще існує тяглість класичної культури.

Для багатьох представників покоління творчості Антуана де Сент Екзюпері, Альбера Камю, Еріха Марії Ремарка, Томаса Еліота ставали джерелами внутрішнього очищення, інтелектуального й духовного оновлення. Є. Сверстюк наголошує, що звернення до Заходу було вираженням і критичним актом, а не сліпим наслідуванням. Захід, у цьому контексті ставав дзеркалом, у якому шістдесятники бачили власні втрати: мови, культури, духовності.

Парадоксально, але саме західна орієнтація надихала не на відчуження від українського, а на повернення до національного, осмислення через призму свободи, моральної відповідальності та гідності. У трактуванні Є. Сверстюка Захід постає насамперед як етична категорія, як простір моральної альтернативи до радянської несвободи. Водночас автор підкреслює, що філософсько-ідеологічна парадигма шістдесятників не завжди виходила за межі дозволеного, часто вона лише частково дистанціювалася від соціалістичної риторики, іноді межуючи з філософським ідеалізмом.

Є. Сверстюк критично зауважує, що не кожен із представників руху однаково послідовно тримався позиції нонконформізму чи залишив досконалу в художньому сенсі спадщину. Проте шістдесятництво постає як вияв прихованої, але вагомої громадської думки, що стала моральним орієнтиром епохи. Попри ідейні відмінності та творчі орієнтири, шістдесятники залишались в опозиції до радянської влади [18]. Есе Є. Сверстюка є важливим свідченням «зсередини», спробою осмислення власного місця покоління в історії, самоідентифікації «малесенької щопти» (В. Стус), що прагнула зберегти й відновити духовну традицію в умовах тотального ідеологічного контролю.

Унікальним джерелом вивчення внутрішньої динаміки культурного спротиву українського шістдесятництва в умовах радянського ідеологічного тиску виступає багатотомне видання «Щоденники без купюр» Леся Танюка[24]. Цей корпус текстів, що охоплює період від 1956 року, являє собою детальну хроніку епохи, репрезентуючи огляд подій, осіб та інтелектуальних тенденцій, пов'язаних із українським шістдесятництвом. У щоденниках Л. Танюк постає не лише як хроніст часу, але й як безпосередній учасник культурно-громадського життя, що дає змогу реконструювати контекст повсякденного буття української інтелігенції. Особливу увагу приділено опису діяльності КТМ, формам неформального культурного обміну (зокрема квартирниками, дискусіям, публічним виступам), а також ескалації репресивного тиску з боку державної влади на представників інтелектуального руху.

Центральне місце у щоденниковому наративі займають рефлексії автора над долями близьких друзів і соратників: Івана Світличного, Василя Стуса, Алли Горської, Євгена Сверстюка, Надії Світличної та інших. Через персоналізовану оптику Танюк здійснює глибокий аналіз шістдесятництва як цілісного світоглядно-культурного феномену, сформованого на перетині духовного, національного та етнічного вимірів. Це явище постає не стільки як поколіннєва спільність, скільки як форма внутрішнього спротиву ідейній конформізації, брехні та культурній деградації. Значущим є те, що автор не уникає проблемних тем: у щоденниках відкрито порушуються питання внутрішніх суперечностей, зрад, моральних компромісів, що дозволяє розглядати шістдесятництво як складну, багатовимірну систему. У цьому контексті тексти Танюка набувають не лише джерельної цінності як свідчення біографічного та фактографічного характеру, а й функціонують як зразки документально-художньої літератури. Вони поєднують елементи хронікального письма, сповідальності, культурологічного аналізу та мистецької критики.

Щоденникова форма дає змогу простежити еволюцію опозиційної думки в радянському культурному просторі, становлення нової генерації національно свідомої інтелігенції, поступове дистанціювання від офіційної ідеології до

внутрішньої свободи. В умовах, коли більшість опозиційних висловлювань фіксувались фрагментарно, часто позацензурно або з часовим відставанням, проєкт Танюка вирізняється цілісністю та послідовністю наративу, що дає змогу не лише реконструювати конкретні події, але й проаналізувати трансформацію мислення митця, інтелектуала, громадянина. «Щоденники без купюр» становлять унікальне джерело для комплексного аналізу українського шістдесятництва як історичного феномену та водночас як суб'єкта активного культурного опору в умовах радянської тоталітарної системи.

Дослідження шістдесятництва відкрили нові віхи в історії, описували становлення українського національного руху, окреслювали українську ідентичність учасників руху. Культура стала основним інструментом боротьби з ідеологічним репресивним апаратом. Варто підкреслити вплив мистецького осередку, зокрема художниць Алли Горської та Тетяни Яблонської, які формували рупор боротьби системі.

Міцні, сталеві пута цензури зв'язували будь-які витoki інформації про тих, хто насмівився виступити проти тоталітарного режиму. Прикладом цьому слугує замовчування, цензурування, спалювання пам'яті та насильницьке забуття художниці-монументалістки шістдесятниці Алли Горської.

Перше «відкриття» мисткині припало на період відновлення української державності. Заново відкривались давно забуті імена, фальсифіковані справи, пробуджувалась колективна свідомість модерної нації. Підняття національного духу сприяло розширенню інтересу до життя й творчого спадку дисидентки, серед фахівців історії та мистецтва. Фокусувались переважно на зв'язках з шістдесятництвом, участі в українському національному русі, протистоянню радянському репресивно-каральному апаратові.

Варто зазначити, що більшість праць мали синтетичний характер – поєднували у собі спогади художниці, роздуми про її долю, оцінку творчості та політичну позицію.

Фундамент для подальшого вивчення та розкриття культурних, соціально-політичних та мистецтвознавчих аспектів заклала документальна

збірка «Алла Горська. Душа українського шістдесятництва» [22]. Збірка увібрала в себе: епістолярну спадщину письменниці, напрацювання, щоденник, образотворчі, прозові та поетичні твори присвячені мисткині, спогади сина та друзів, фотографії та роздуми дослідників. Важливим здобутком є систематизація особистих документів та присвят, що дало змогу збудувати хронологію біографічних свідчень, аналізувати соціально-політичний та культурний вплив мисткині на формування шістдесятництва, відобразити стан українського суспільства, репресованого радянською системою.

Зауважимо, дослідження концентрувалось на Аллі Горській не з мистецької площини, а з суспільно-політичної, громадянської. Її образ був оповитий ідеалом лицаря-мученика, що не встиг реалізуватись. Оцінки життя та творчості досить одновимірні, концентровані на трагізмі. Основним об'єктом розгляду виступала не так творча спадщина мисткині, як її громадянська позиція. Збірка увиразнює набуття української ментальності радянською людиною.

Мистецький аспект з нового погляду відкриває наступна праця Л. Огнєвої «Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині» [16]. Аналізується народні та західні мистецькі впливи, що свідчили про набуття творчої ідентифікації. Розкриваються характерні риси образотворчості, зв'язки з творчим колом, повернення до витоків, формування власного світобачення. Чітко окреслюється перехід від соцреалістичних засад до унікального бачення. Розгляд творчої спадщини, зокрема монументальних робіт, сприяв відкриттю Алли як художниці, фундаментом боротьби виступало мистецтво.

Зростання інтересу до Алли Горської сприяло осмисленню її творчості в умовах тоталітарної доби. Олексій Зарецький у монографії «Алла Горська. Мисткиня у просторі тоталітаризму» [9] висвітлює глибину її мистецького бачення та еволюцію: від молододі студентки Київського інституту до зрілої авторки, чия творчість вирізняється стилістичною різноманітністю та концептуальною глибиною, роботи характеризуються різноплановістю мистецьких можливостей. Мистецьке бачення стало невід'ємною частиною

боротьби: спершу як спроба діалогу з владою, а згодом як відкритий бунт проти системи. Окрім цього, Олексій Зарецький систематизує історіографічні дослідження від радянської доби до новітнього часу, відзначає творчі впливи та зв'язки між учасниками руху, суспільні зміни в суспільстві, окреслює місце Алли Горської в радянсько-тоталітарному просторі, що дає змогу, говорити про природу взаємин художниці з владою. Процес творчої боротьби на культурно-мистецькій арені призвів до утисків, переслідувань, смерті та насильницького забуття.

Мистецтвознавиця Діана Ключко [59] у спецвипуску «Локальної історії» зауважує потребу змін у сприйнятті художниці на культурно-мистецькій та політичній арені. Сформований образ є досить вузьким: фокусується на Аллі Горській як дисидентці, правозахисниці, жертві КДБ. При згадці творів називають знищений вітраж Шевченка, численні мозаїки на Донбасі та у Києві; в тіні задишається її особистісне (мистецьке і громадянське) самовизначення у історії культурного руху.

Авангардний доробок Алли Горської у театральній галузі залишається поза увагою, її екстравагантні та неординарні ескізи костюмів та декорацій до театральних вистав, які характеризують Горську як сценографку. Роботи поєднували колаж, гротеск, карикатуру, імітацію орнаментів, гру форм та колористичних контрастів. У наш час роботи досі сприймаються як стилістична новація.

Журналістка Дарія Денис, спираючись на спогади Михайлини Коцюбинської, мистецтвознавчий аналіз Діани Ключко опублікувала статтю [57], присвячену «вітражній справі», що стала карколомним моментом в житті Алли Горської. Зупинимось на мистецькій цінності вітражу. Поєднання модерністичних мотивів ар-нуво з поетичною інтонацією праведного гніву поета було унікальним рішенням, яке рідко побачиш у Києві. У статті чітко відстежується вагомий вплив системи на долю людини, де політично заангажована сила виступає проти спільноти інакомислячих. Підкреслено засоби політичного впливу на долю митців.

Наукова праця Л. Смирної [40] формує уявлення нонконформізму в мистецтві та його вираження. Алла Горська постає радикальною нонконформісткою, що протистоїть тоталітарній дійсності. Як наслідок – знищена системою.

Наукові доробки свідчать про вагомий вплив ідеологічного апарату на долю митців, перед якими постає вибір: бути у системі чи протистояти їй. Починаючи з 1990-х років спадає завіса цензури, відголоски інформації про життя і творчість мисткині з'являються на історико-мистецтвознавчій площині, відкриваючи давно забуті факти. Переосмислено мистецький шлях мисткині, шлях набуття української ідентифікації, мистецький дискурс триває дотепер.

Вагомий внесок у дослідження феномену мисткині внесла українська діаспора. Починаючи з 1960-тих років Аллу Горську періодично згадують за кордоном, прикладом слугує інформація [35] про побиття вітража в Червоному корпусі Київського університету ім. Т.Г. Шевченка. У січні 1971 року з'явилося четверте число «Українського вісника» [43], підготовленого для поширення у самвидав і переданого на Захід, де йшлося про трагічну загибель Алли Горської. Матеріал, написаний В'ячеславом Чорноволом, став найважливішим документом для інформування історичної пам'яті про художницю у 1970-1980-ті роки. Стаття «Трагічна смерть А. Горської» у IV числі «УВ» [44] була єдиною, що нелегально потрапила на Захід, слугувала джерелом для інших матеріалів, зокрема й словникових, оскільки за залізною завісою не було науковців, журналістів, дослідників, мистецтвознавців, які б могли дати критичну оцінку та аналіз даного тексту. Матеріал містив повідомлення про загибель, простежував творчий шлях мисткині, надавав оцінку творчому доробку, відображав зв'язки з шістдесятниками, характеризував правозахисну діяльність. Автор намагається бути точним у посиланні на джерела, подає різні версії. Адресатом виступав прошарок читачів самвидаву в Україні, правозахисні кола в СРСР, а також читач за кордоном, що сприяло поширенню тексту в іноземному виданні. Певне спрощення біографії мисткині, подача

матеріалу у чорно-білому вимірі, спричинені авторитетністю та унікальністю джерела.

Ситуація змінилась у 1980-ті роки з початком роботи на «Радіо Свобода» Надії Світличної, орієнтованої висвітлення шістдесятництва, зокрема й Алли Горської. В її публікаціях [29] та інтерв'ю [36] містяться живі спогади, оцінка творчої та громадської діяльності. Після падіння залізної завіси стан вивчення проблеми радикально змінився, особливо з виходом статей дослідника біографії та творчості Алли Горської з США Богдана Певного [33]. Вони містили цілісне, ґрунтовне дослідження громадянської та творчої діяльності художниці, що доповнило текст Чорновола. Публікація містила підготовчі матеріали до статей та спогади Олексія Зарецького та Надії Васильченко. Діаспоріана розширила розуміння політичного, ідеологічного, мистецького значення Алли Горської на світовій арені.

Постать Тетяни Яблонської є унікальною в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва післявоєнної доби. За життя мистецька спадщина набувала різних етапів трансформації, у зв'язку з переосмисленням власної ідентичності та ментальності, що стало відображенням політичних та культурних зрушень. Від продиктованого режимом соцреалізму до власного неопримітивізму, сформованого рефлексіями українського народного мистецтва. Унікальним також є спосіб її діалогу з владою – поєднання конформізму та нонконформізму, що забезпечив художниці певну свободу у творчості.

Постать мисткині цікавила дослідників, хоча й викликала неоднозначність у трактуванні. Перші публікації, присвячені творчому шляху художниці, з'явилися у працях Л. Владича [6], радянського журналіста, який виступав супровідником радянської інтерпретації спадщини художниці та ідеологічно обслуговував наративи радянської тоталітарної системи. У своїй публікації, що вийшла друком наприкінці 1950-х років, Владич здійснив поверхневий і фрагментарний огляд творчого спадку Т. Яблонської, зосередившись переважно на її післявоєнному періоді. Були висвітлені твори,

які відповідали вимогам соціалістичного реалізму, зокрема картини, «Хліб» та «Весна», що дістали визнання від офіційної критики та громадськості. Станом на 1958 рік у праці вперше було систематизовано та узагальнено біографічні дані та мистецькі здобутки художниці, однак виключно у рамках офіційного ідеологічного дискурсу. Водночас слід зважати, що дана публікація охоплює лише один з етапів творчості мисткині та виходить за межі хронологічної рамки теми.

З іншого боку, спробуємо у публікації Л. Владича «вловити» цінні судження, завуальовані у цілком ідеологічно витриманому тексті, зокрема про «негативний вплив заходу» і роль Федора Кричевського, її наставника в Київському художньому інституті: «...особливо великий і, на жаль, не в усьому позитивний вплив мав на Яблонську Кричевський. Художник великого обдарування і майстерності, впливовий педагог, Кричевський відігравав значну роль у розвитку українського образотворчого мистецтва. Але творчість Кричевського була суперечливою. Реалістичні тенденції, успадковані від російської художньої школи, вихованцем якої він був, примхливо переплітались в ній з імпресіоністичними впливами, стилізаторством і декадентськими, декоративістськими впливами мюнхенського «Сецесіону»[17]. Такий виклад відображає намагання радянської влади дискредитувати модерністські та західноєвропейські вектори формування українського мистецтва, включно з неофольклоризмом та імпресіонізмом. Водночас саме «європейське щеплення», яке Т. Яблонська отримала у творчій взаємодії з Ф. Кричевським, стало підґрунтям для її подальшого відходу від офіційного канону та формування самобутньої художньої мови.

Попри ідеологічну заангажованість аналізу, у праці Л. Владича простежується спроба реконструювати творчу лабораторію Тетяни Нилівни, зокрема процес створення картини «Хліб», яка в радянському культурному колі трактувалась як зразок соцреалістичного живопису. Дослідник фіксує всі етапи роботи над полотном: від задуму. Збору матеріалу до реалізації композиції, підкреслюючи працьовитість і щирість художниці, а також «свіжості» її

живописного рішення. Водночас офіційна рецепція не враховувала складну внутрішню структуру твору, багатозначність образів та естетичні засади, що виходили за межі офіційного канону, зокрема звернення до пластики народного мистецтва та глибинно гуманістичної інтонації. Однак обмеженість викладу, зумовлена заангажованістю в межах радянської ідеології, не дозволяє автору вийти на рівень глибокого мистецтвознавчого аналізу, що істотно знецінює джерело в сучасному науковому контексті.

Пізніший, значно глибший у художньому та ідейному вимірі період – 1960-1980-х років, коли Т. Яблонська перейшла на неофольклоризм, образне узагальнення, асоціативне мислення й стилістичну свободу розкритий неповно і недостатньо. Цей етап потребує особливої уваги дослідників, адже він засвідчує відхід художниці від офіційного канону, її внутрішній спротив системі та переосмислення ролі митця в умовах ідеологічного тиску. Попри зовнішню лояльність, Т. Яблонська не була прибічницею соціалістичного реалізму як художнього методу, а її пізня творчість тяжіла до нонконформізму, що виявлялось як у тематиці, так і у художній мові її творів. Важливими в осмисленні творчої ідентифікації мисткині є нечисленні видання періоду «відлиги», де висвітлено нефольклорні мотиви у творчості, повернення до української тематики [8].

Фундаментальний внесок у знятті завіси так званої «радянської соцреалістичної» ідентифікації художниці внесли мистецтвознавиці Г. Складенко [20], Л. Смирна [21].

Дослідниця Л. Смирна [39] розглядає мистецький шлях Тетяни Яблонської крізь призму нонконформізму в українському візуальному мистецтві. «Хліб» Т. Яблонської був не лише приголомшливим явищем моделі соцреалістичного мистецтва народу, але (з суспільно-громадянської точки зору) забезпечив художниці можливість проявляти себе у різних напрямках творчості, не пов'язаних із соцреалізмом, бути гарантом свободи творчого пошуку у колі молодих українських митців. Так художниця змогла творити у своєму стилі, зображати фольклорні мотиви на вірші І. Драча.

Важливим внеском у трансформацію офіційної ідентифікації художниці слугує монографія дослідниці О. Роготченко «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» [17]. У праці осмислено суспільно-політичне та соціально-психологічне становище образотворчості у ХХ ст. крізь призму ідеологічного апарату, а також розкрито одновекторність мистецького процесу, зумовлену неминучою залежністю митця від політичних обставин. Авторка наголошує, що різновид тоталітаризму в Україні інакший, мав власну специфіку, відмінну від інших репресивних моделей. Попри стійкі міфи про суцільну лояльність радянських художників, опір політиці соцреалізму існував, хоч і в латентних, замаскованих формах. Прикладом цього стали витончені стратегії внутрішньої боротьби до яких вдавалась Тетяна Яблонська. Її звернення до неофольклоризму, народної традиції, декоративної умовності, образності стали своєрідною формою нонконформізму. Праця сприяє переосмисленню ролі Т. Яблонської не як провідної представниці соцреалізму, а як митця, що намагався вийти за межі офіційного канону, працюючи всередині системи, але не з нею.

Вагомий внесок у вивчення мистецької діяльності Тетяни Яблонської заклала дисертація І. Ситник [26]. У праці вперше здійснено комплексне наукове дослідження творчої діяльності Тетяни Яблонської, виявлено трансформацію творчого методу художниці, окреслено зміну стилістики, досліджено та систематизовано епістолярну спадщину. Здійснено незаангажований аналіз творчості, що відіграло значну роль у сучасному дискурсі.

Важливим аспектом є спосіб висвітлення тематики у шкільних підручниках. Характер подання матеріалу істотно варіюється залежно від навчальної програми, редакційної концепції та авторського підходу. не розкриває глибини та сутності даної теми. У низці випадків спостерігається фрагментарне або спрощене трактування, що не дає змоги учням повною мірою осягнути складність і багатовимірність явища, про яке йдеться. Такий підхід нерідко зводить тему до загальних констатацій, залишаючи поза увагою важливі контексти й інтерпретаційні нюанси.

У підручнику Сорочинської Н., Гісем О. в межах теми «Культура і духовне життя в Україні наприкінці 1950-х – у першій половині 1960-х років», наявна стисло подана інформація про художників-шістдесятників, зокрема у вигляді переліку імен [48]. Окреме інформаційне вікно присвячене створенню вітража із зображенням Тараса Шевченка. Хоча матеріал окреслює основні факти, він залишається загальним і не включає розгорнутого контексту або глибшої інтерпретації мистецького спротиву в радянських умовах. Це дещо звужує уявлення учнів про значення зазначених подій та постатей у ширшому культурно-історичному процесі.

У підручнику Власова С. в межах теми «Народження опозиційного руху» подано стисло згадку про Аллу Горську як художницю-шістдесятницю та учасницю Клубу творчої молоді «Сучасник» [49]. Окрему увагу приділено практичному заняттю «Феномен українського шістдесятництва», у межах якого учням пропонується проаналізувати внесок Алли Горської та Івана Світличного у розвиток руху, спираючись на свідчення сучасників. Цей формат роботи має потенціал для формування більш глибокого розуміння інтелектуального і морального спротиву радянській системі. Варто відзначити, що в межах заняття вводиться термін «нонконформізм», а також ілюструється образ Івана Світличного через репродукцію «Портрета Івана Світличного» пензля Алли Горської. Попри загально лаконічне подання теми, включення елементів візуального матеріалу та опора на спогади очевидців сприяють більш усвідомленому сприйняттю явища шістдесятництва. Такий підхід можна вважати важливим кроком до гуманітаризації історичного матеріалу та формування критичного мислення учнів у процесі навчання.

У підручнику Хлібовської Г. під час практичного заняття подано стислий біографічний опис Алли Горської з акцентом на її правозахисну та громадську діяльність [50]. Також представлено перелік ключових творів художниці. У межах теми «Зародження опозиційного руху» Алла Горська згадується лише один раз – як представниця шістдесятницького середовища. Тематика культурного спротиву й діяльності шістдесятників поступово знаходить місце в

шкільних підручниках, однак її розкриття поки що залишається неповним і потребує подальшого методичного доопрацювання.

З огляду на вагомість особистості Алли Горської в історії українського шістдесятництва, її громадянську позицію та мистецький внесок, актуальним залишається питання глибшого розкриття цієї теми в освітніх матеріалах. Підручники потребують подальшого доопрацювання в контексті методологічного оновлення та врахування ширшого історико-культурного контексту.

У шкільних підручниках з історії постать Тетяни Яблонської згадується фрагментарно й здебільшого у контексті загального огляду мистецьких процесів радянського періоду. Зокрема, у підручнику Сорочинської Н., Гісем О. в межах теми «Культура і духовне життя в Україні наприкінці 1950-х – у першій половині 1960-х років» подано лаконічну згадку про художницю як одну з авторок, чий творчий доробок збагатив національну скарбницю образотворчого мистецтва [48]. Однак конкретні приклади її творів не наводяться, відсутній аналіз мистецьких особливостей, еволюції стилю або контексту створення ключових полотен. Ілюстративний матеріал також не подано, що унеможливорює візуальне сприйняття її робіт у навчальному процесі.

У підручнику Власова С (тема «Культура повоєнних років») ситуація дещо відмінна: згадується картина «Хліб», подано її зображення, а також стислий опис [49]. Проте навіть за наявності репродукції автори не надають ані контексту створення твору, ані його ідеологічного значення, ані художнього аналізу. «Хліб» – не лише зразок соцреалістичного канону, а й приклад складного взаємозв'язку між мистецтвом і владою, між замовленням і внутрішньою позицією митця. Ці аспекти у шкільному викладі залишаються поза увагою.

У підручнику Хлібовської Г. в темі «Особливості розвитку культури» міститься згадка про використання фольклорних мотивів у творчості Тетяни Яблонської [50]. Це важливий крок у напрямі осмислення її неофольклорного

етапу, однак інформація подана без конкретизації: відсутні приклади робіт, мистецтвознавчий або історичний контекст, не розглядається зв'язок між фольклорними елементами та світоглядною трансформацією художниці у пізніший період.

У цілому, попри деякі зрушення у бік репрезентації постаті Тетяни Яблонської в навчальних програмах, рівень подання залишається поверхневим і недостатньо розгорнутим. Увага зосереджується переважно на ранньому етапі її діяльності, що відповідав офіційній естетиці соцреалізму, тоді як інші більш складні, експериментальні й внутрішньо опозиційні етапи лишаються поза межами освітнього дискурсу. Враховуючи вагомість постаті Тетяни Яблонської для української культури XX століття, її творчість потребує комплексного, неупередженого й історично вмотивованого переосмислення в навчальних матеріалах. Особливої уваги заслуговує не лише її мистецький внесок, а й роль у процесах поступового подолання естетичної уніфікації, боротьба за художню автономію та пошук власного стилю в умовах тоталітарної системи. Розширення і поглиблення аналізу її творчості в освітньому контенті сприятиме формуванню більш обґрунтованого уявлення учнів про складність культурних процесів радянської доби та значення внутрішнього спротиву митців.

Історіографічний доробок уможлиблює всебічний аналіз етапів творчого становлення художниць, виявлення стилістичних особливостей їхнього мистецтва, осмислення характеру взаємин з ідеологічною владою та внеску в розвиток українського культурного простору.

1.2. Джерельна база дослідження

У роботі був використаний комплекс джерел, які за видовою ознакою можна розділити на такі групи: архівні джерела, особового походження, зображувальні та відеоджерела.

Архіви шістдесятництва представляють собою комплекс документальних джерел, які фіксують особливості культурно-громадського руху 1960–1980-х років в Україні. Вони зберігають не лише офіційні документи, а й особисті свідчення, що дозволяє комплексно досліджувати механізми культурного опору та суспільних трансформацій.

Електронний архів національно-визвольного руху [1,2] є одним із ключових джерел для дослідження шістдесятництва. Архівна база систематизує численні документи, що відображають складну історію репресій, опору та творчої діяльності шістдесятників. Збережені матеріали включають офіційні протоколи допитів, клопотання до органів влади, листування, спогади очевидців, а також фотодокументи, які дають змогу реконструювати як особистісні долі, так і суспільно-політичний контекст епохи. Джерела слугують основою для глибокого аналізу стратегій культурного спротиву, механізмів радянського репресивного апарату та формування громадянської позиції в складних історичних умовах.

Праця «Дисиденти. Антологія текстів» систематизує ключові тексти, що відображають ідеологічні та культурні засади українського дисидентського руху 1960–1980-х років, а також процес формування національної ідентичності та суспільної пам'яті в умовах радянського тоталітаризму [18]. Особливу наукову вагу мають есе «25- ті роковини розстрілів у Бабиному Яру» та «Лист 139-ти», що розкривають механізми радянського замовчування історичних фактів і практики внутрішньої комунікації в шістдесятницькому середовищі. Вони доповнюють існуючий корпус джерел із історії українського шістдесятництва і дисидентства, пропонуючи нові підходи до аналізу політичної пам'яті, культурного спротиву та формування громадянської свідомості. Використання текстів у дослідженні сприяє відновленню комплексного образу руху шістдесятників, висвітлюючи його ідеологічну багатовимірність і внесок у процеси національного відродження.

Основний корпус джерел особового походження, включаючи листування, свідчення, особисті документи та фотоматеріали, що стосуються Алли

Горської, накопичено й зберігається в провідних українських установах: Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ), Музеї шістдесятництва та Національному музеї літератури України. Більшість фондів Алли Горської у ЦДАМЛМУ опрацювала та опублікувала Людмила Огнєва [21,22,25].

Образотворча спадщина художниці зберігається в Національному художньому музеї (Київ), у Національному художньому музеї ім. А. Шептицького (Львів), у Національному музеї Т.Г. Шевченка, у Національному Шевченківському заповіднику, у Національній Академії образотворчого мистецтва та архітектури й в інших музеях України та закордоном, зокрема в Музеї Берлінської стіни «Чекпоінт-Чарлі», одній з найбільших у світі колекції радянського нонконформізму Ненсі та Нортон Додж Раттерського університету (США).

Суспільно-політична діяльність Алли Горської, її причетність до шістдесятництва, руху опору відображено в архівах ЦДАГО України [3, арк.16; 4, арк. 101-102, 106; 5, арк. 42] Серед них лист, [4, арк.101-102, 106] підписаний Іваном Дзюбою, Іваном Світличним, Надією Світличною, Ліною Костенко, Аллою Горською щодо суду над В'ячеславом Чорноволом 15 листопада 1967 р. У ньому вказано на політичну тенденційність, на порушення конституції та процесуальних норм. Такі листи публікувались у самвидав'ї та передавали на Захід [34].

Джерелознавче значення має публікація О. Зарецького «Горська Алла. Історична пам'ять», яка базується на широкому масиві архівних документів, включно з матеріалами спецслужб, особистими свідченнями та офіційними джерелами [14]. У публікації проведено системний аналіз ролі Алли Горської як мисткині та активної учасниці українського дисидентського руху 1960–70-х років, зокрема її внеску у формування національної пам'яті та культурної ідентичності. Використання комплексної документальної бази забезпечує високу наукову достовірність дослідження та сприяє глибокому розумінню політичних і культурних процесів того часу.

Серед ключових джерел дослідження використані матеріали БО «Фонд Алли Горської та Віктора Зарецького», яка системно займається збереженням, архівуванням та популяризацією спадщини митців-шістдесятників. В архівній базі використано каталог виставки «Алла Горська. Боривітер», документальний фільм «Алла Горська» (2001, реж. О. Левченко) [37], інтерв'ю з Оленою Зарецькою, а також серію відеозаписів спогадів сучасників Горської та Зарецького (Б. Горинь, Н. Корнієнко, В. Прядка, Р. Недашківська та ін.), створену до 95-річчя художниці. Повні версії інтерв'ю формують відкритий відеоархів на YouTube-каналі фонду. Додаткову цінність становить цифровий ресурс організації [10, 11, 12], що містить зображення творів, біографічні дані та контекстуальні матеріали, релевантні для реконструкції культурного середовища 1960-х років.

Доповненням до джерельної бази є матеріали незалежного онлайн-архіву українського неофіційного мистецтва ArchiveUU [7, 8, 9], який систематизує інформацію про митців другої половини XX століття. У профілі Алли Горської представлено узагальнену біографічну довідку, перелік основних творів, бібліографію, а також архівні фотографії, що мають джерельне значення для реконструкції художнього й громадського контексту діяльності мисткині

До відеоджерел належать фільми та лекції, що розкривають творчість Алли Горської. Це матеріали Оксани Забужко [33], Діани Ключко [35], Олени Зарецької [34], О. Левченко [37] та колективу Wisecow [30].

До зображувальних джерел належать альбоми [16], каталоги [19], художні роботи [15].

Щодо Тетяни Яблонської, основна частина джерел особового походження: щоденник, листи та інші документи – збережена та систематизована у виданні Гаяне Атаян [28]. Важливим джерелом для історіографічного осмислення життя і творчості Тетяни Яблонської є її епістолярна спадщина, упорядкована донькою в збірці «Щоденники, спогади, роздуми». У праці систематизовано та зібрано в єдине джерельне поле автобіографічні тексти Тетяни Нилівни, що охоплюють значний часовий

відрізок і репрезентують внутрішню оптику мисткині. Видання висвітлює життєвий шлях художниці: від дитинства до пізніх років, та містить її рефлексії з широкого кола питань: страх і внутрішня цензура, ідеологічний тиск, осмислення доби, ставлення до вчителів, колег, опозиційно налаштованих діячів культури. Записи дають змогу глибше зрозуміти складність її особистої та професійної позиції, а також суперечливу взаємодію митця з тоталітарним контекстом.

Одним із ключових джерел для вивчення творчості Тетяни Яблонської є цифровий архів на платформі Secondary Archive [13], який представляє собою систематизоване зібрання різноманітних документальних, текстових і візуальних матеріалів, що відображають художній та особистісний розвиток мисткині у контексті радянського культурно-політичного середовища. Матеріали архіву включають автобіографічні тексти, листування, спогади, а також фотографії й інші свідчення, що дозволяють реконструювати внутрішній світ художниці, її взаємодію з ідеологічними структурами і мистецькою спільнотою. Це дає змогу розглядати творчість Яблонської в ширшому історико-культурному контексті та аналізувати складність її позиції в умовах тоталітарного режиму.

Образотворчу спадщину художниці становлять збережені твори Тетяни Яблонської, що є частиною музейних колекцій України, фондів навчальних організацій і керівних мистецьких установ, зокрема, Національного художнього музею України, Національного музею «Київська картинна галерея», Національного заповідника «Софія Київська», Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Запорізького обласного художнього музею, Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького, Національного музею у Львові імені А. Шептицького, Закарпатського обласного художнього музею, Музею мистецтв Прикарпаття, Донецького обласного художнього музею, Луганського художнього музею.

Важливими є матеріали архівних сховищ, зокрема, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України [6, арк. 1, 2, 4, 7, 11,

13, 16, 17, 18, 21, 22]. Цінним матеріалом фонду є графічні нариси, начерки, ескізи з особової справи Тетяни Яблонської. До відеоджерел належать фільми та лекції, інтерв'ю, що розкривають творчість Тетяни Яблонської. Це матеріали Гаяне Атаян [31, 32], Діани Ключко[36], спецвипуск ТБ[38].

Окрему групу становлять візуальні джерела, а саме листівки [15,27], каталоги [26], що містять репродукції творів Тетяни Яблонської й надають можливість проаналізувати творчість.

Залучена джерельна база дозволяє здійснити всебічне осмислення ролі художниць у контексті тоталітарної системи, розкриваючи особливості формування та вираження їхньої культурної й громадянської ідентичності. Аналіз джерел висвітлює, як у репресивних умовах митці зберігали творчий голос, адаптувались до ідеологічного тиску або протистояли йому, утверджуючи власні цінності й бачення світу.

1.3. Методологія дослідження

Для комплексного аналізу дослідження і теоретичного осмислення феномену шістдесятництва на прикладі життя та творчості Алли Горської та Тетяни Яблонської було використано методологічний інструментарій соціогуманітарних наук, передусім, історії, соціології, культурної антропології, а також мистецтвознавчий аналітичний підхід при вивченні мистецької діяльності мисткинь в умовах тоталітаризму.

Принцип наукової достовірності ліг в основу послідовного осмислення формування творчої та громадянської ідентичності Алли Горської та Тетяни Яблонської у контексті історичних подій.

При вивченні літератури та зборі інформації про шістдесятництво та творчість майстринь застосовувались принципи історіографічного аналізу та наукової всебічності, що дозволило систематизувати інформацію, критично осягнути різноманітні дані та вибудувати власне бачення оцінки творчого становлення мисткинь на різних етапах.

Осмисленню художньої ідентичності художниць сприяв мистецтвознавчий підхід. Він надав змогу проаналізувати пластично-образні,

українські народні та західні, естетичні орієнтири творчості, підкреслити важливість особливостей художньої мови.

Призма аксіологічного методу в роботі досліджує цінність творчого спадку майстринь та їх значення у становленні українського мистецтва. Застосування даного методу дозволяє виявити вплив ціннісних орієнтирів доби на образотворчість, відносини з владою. Так відстежено трансформацію офіційної ідентифікації Тетяни Яблонської від державної фаворитки до мистецького неопримітивізму народної культури.

Культурологічний підхід допоміг проаналізувати перетин мистецьких течій та масової культури суспільства радянської доби. Соцреалізм, шістдесятництво, нонконформізм визначаються як чинники, що вплинули на форсування світогляду, особливостей творчого розвитку та ідентифікації майстринь, що дозволяє прослідкувати набуття української ментальності радянської людини.

Історико-хронологічний метод вжито для аналізу культурно-історичних процесів доби, уточнення періодизації творчості та жанрової класифікації мистецького доробку загалом.

Біографічний аналіз дозволяє засвідчити життєпис Алли Горської та Тетяни Яблонської, відслідкувати трансформацію ідентичності, мистецький шлях, спосіб взаємодії з владою, вплив на суспільство доби тоталітаризму.

Компаративний аналіз сприяє порівняльному аналізу художниць у просторі боротьби з системою. Не зважаючи на різні, способи взаємодії Алла Горська та Тетяна Яблонська сприяли збереженню українського національного мистецтва.

Застосування цих методів забезпечило комплексний підхід дослідження шістдесятництва у культурному розрізі життя і творчості мисткинь, що сприяє розширенню усвідомлення ролі героїнь та здобутку.

РОЗДІЛ 2

ЕПОХА ШІСТДЕСЯТНИЦТВА У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО- ПОЛІТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ

2.1. Шістдесятники і відновлення інтересу до національної культури

У науковому дискурсі визначення поняття «шістдесятництва» є багатовимірним й дещо варіативним, хоча ключові характеристики даного

феномену залишаються спільними. Згідно з Енциклопедією історії України, шістдесятництво розглядається як літературно-мистецька та суспільно-політична течія, що сформувалась серед української інтелектуальної еліти наприкінці 1950-х – на початку 1970-х років [58].

У Глосарії віртуального музею дисидентського руху в Україні акцент зроблено на тому, що шістдесятництво було пов'язане з появою нової генерації митців і літераторів, які виступили за розширення свободи творчості, збереження національної культури, а також проти тотальної русифікації. У межах радянської ідеології вони прагнули демократизації суспільства. Водночас зазначається, що термін «шістдесятники» з'явився на початку 1960-х років за аналогією до однойменного у Росії XIX ст., представники якого прагнули «сіяти в народі добре, розумне, вічне» [63].

Літературознавиця Л. Тарнашинська вказує, що поштовхом до формалізації терміну стала публікація книги Івана Кошелівця «Сучасна література в УРСР», яка викликала широкий резонанс в офіційних колах радянської України [41, С. 109]. Автор акцентував на естетичних критеріях та прагненні молодих письменників до модернізації української літератури, намагаючись відмежувати це явище від суто ідеологічного тлумачення. З огляду на сучасні гуманітарні підходи шістдесятництво можна інтерпретувати крізь призму теорії контркультури, запропонованої американським соціологом Теодором Роззаком. У цьому контексті воно постає як вияв соціокультурного спротиву, що суперечить засадничим принципам домінуючої (офіційної) культури.

У спогадах учасників руху шістдесятництво часто інтерпретується як моральна, культурна та громадсько-політична опозиція радянському режиму. Зокрема, Лесь Танюк підкреслює, що шістдесятництво було не лише історичним явищем, а й формою світовідчуття, об'єднаною прагненням до правди та етичної послідовності [22]. Ю. Зайцев [47] і Ю. Курносів [13] розглядають шістдесятництво як рух опору, складовою частиною якого була боротьба за національні права як індивідів, так і українського народу загалом. У

цьому ж ключі Г. Касьянов інтерпретує його як повернення до ненасильницьких форм протесту, що апелювали до традицій культурницького руху 1920-х років [10].

Варто зауважити, що у 1950-1960-х роках термін «шістдесятництво» мав радше іронічно-зневажливе забарвлення, яким офіційна критика таврували молодих митців, так званих поетів «формалістів». До цієї групи відносили Івана Драча, Миколу Вінграновського, Віталія Коротича та інших.

У науковому обігу поняття трактується у двох підходах – вузькому й широкому. Вузьке тлумачення обмежується колом літераторів й митців, які дебютували в період «відлиги» та виступали з поміркованими критичними позиціями в межах радянської ідеології. Натомість широкий підхід ґрунтується на хронологічному принципі й охоплює широкий спектр діячів культури, науки, освіти й мистецтва: поетів, художників, режисерів, музикантів, перекладачів і науковців, які стали рушіями культурного оновлення. До представників українського шістдесятництва традиційно зараховують Івана Драча, Миколу Вінграновського, Василя Симоненка, Василя Стуса, Віталія Коротича, Ліну Костенко, Ірину Жиленко, Аллу Горську, Віктора Зарецького, Івана Дзюбу, Євгена Сверстюка, Леся Танюка, Сергія Параджанова та багато інших.

Іван Дзюба підкреслював умовність терміну: «Якогось «шістдесятництва» як певного цілісного, однорідного явища – не було. Це умовна назва для цілого ряду процесів – суміжних, паралельних, інколи залежних, інколи не залежних один від одного. В кожного з нас був свій підхід, свій шлях, свій світ – тому це дуже умовне таке об'єднання» [15, с.108].

Рух репрезентує форму «культурної опозиції» доби хрущовської відлиги, яка згодом трансформувалася у правозахисну діяльність, насамперед через активну участь його представників у дисидентському русі. Це не лише етап у розвитку українського мистецтва, а й комплексна, соціокультурна й ідеологічна позиція, що увібрала етичний максималізм, національно-культурне самоусвідомлення й прагнення до духовної автономії в умовах тоталітарного

режиму. Йдеться про інтелектуальну спільноту об'єднану спільними ціннісними орієнтирами: пошуком істини, захистом людської гідності, відстоюванням культурної ідентичності й історичної пам'яті. У даному контексті покоління шістдесятників постає як ідейні спадкоємці «Розстріляного відродження», які не лише зберегли традиції українського модернізму й гуманістичної думки, а й актуалізували їх у нових соціально-політичних умовах. Рух слід розглядати як складову тяглого процесу національного культурного спротиву, що виявився у формуванні альтернативного інтелектуального дискурсу поза межами офіційної радянської культури, в утвердженні гуманістичних й національних цінностей.

Попри різноманіття інтерпретацій у науковому дискурсі, поява терміну має чітко визначений історичний контекст. Ймовірно, суспільний резонанс, спричинений активізацією нового мистецького покоління, сприяв закріпленню поняття «шістдесятники». Вперше термін вжив Станіслав Рассадін у однойменній публікації в часописі «Юность» (грудень 1960 року), а згодом він набув широкого поширення в українському середовищі, про що свідчить, зокрема, виступ Олеся Гончара на засіданні Спілки письменників України в січні 1962 року, де означення було застосоване до молодого покоління поетів. Водночас культурне пожвавлення супроводжувалось зростанням ідеологічного тиску, що проявився у звинуваченнях митців у «формалізмі» та «космополітизмі» в межах офіційної радянської риторики.

Як зазначає Л. Тарнашинська, феномен шістдесятництва доцільно осмислювати у багатовимірному контексті: як суспільно-політичне явище доби десталінізації та «відлиги», як форму культурного спротиву української інтелігенції тоталітарному режиму, а також як літературно-естетичну опозицію, що мала внутрішній потенціал оновлення національної культури. У ширшій перспективі це явище постає як складова цивілізаційного поступу української культури, що актуалізує морально-ціннісні орієнтири в контексті «соціального часу» [41, с.111].

Шістдесятництво не можна ізолювати від європейського інтелектуального процесу: воно водночас вкорінене в українську історичну традицію самоідентифікації та відкрите до філософських і культурних впливів Заходу. Його представники сприймали власну діяльність у двох вимірах – особистісному й культурному. Радянська дійсність, позначена суперечливістю між офіційною риторикою та реальністю, актуалізувала потребу захисту внутрішнього простору людини як фундаментального. Саме з утвердження цінності особистості й розпочався опір.

Шістдесятники прагнули «зрозуміти свій час, не виходячи з нього, а йдучи назустріч сучасності» (П. Рікер), трансформуючи філософсько-естетичну платформу в «публічну свідомість» (М. Мамардашвілі). Період від «відлиги» до репресивної стабілізації брежнєвської доби підкреслив межу особистої свободи, яка виявлялась по-різному: від участі в офіційній культурній доктрині до дисидентства чи внутрішньої еміграції. Осмислюючи європейську модерну філософію не як запозичення, а як співпережитий досвід, українські інтелектуали інтерпретували її крізь призму власної традиції, формуючи унікальний тип філософії спротиву, позначений сковородинівським духом [41, с. 111].

Ціннісні орієнтири шістдесятників формувались у внутрішньому діалозі: як із власним «я», так і з уявним іншим, уособленням суспільства, що несло в собі розрив між офіційними ідеалами та реальними соціальними практиками. У даному контексті «когнітивна проблема в розумінні» (А. Маслоу) стала поштовхом до художніх й стильових пошуків, що виявлялися у поезії та прозі покоління.

Існування в умовах тоталітарного режиму загострювало екзистенційну дилему: зберегти вірність собі ціною внутрішньої еміграції, або ж співпрацювати з системою, ризикуючи власною моральною цілісністю. Тож проблема вибору та внутрішньої свободи постає одним із провідних аспектів шістдесятницького світовідчуття. Ця концепція не була запозиченням із

західного екзистанціоналізму, а формувалась з особистого досвіду зіткнення митця з реальністю радянського тоталітаризму.

Є. Сверстюк виокремлював три ключові риси покоління: юний ідеалізм, прагнення до правди та опір офіціозу. Ідеалізм, посилений короткотривалим відчуттям свободи, спонукав молодь до чесності з собою, яка породжувала неприйняття літератури, заснованої на догмах соціалістичного реалізму. Екзистенційний вибір між конформізмом і самозбереженням вивів покоління за межі суто мистецького процесу, перетворивши його на суб'єкта глибших соціокультурних змін.

У середині 1950-х років, після завершення сталінської епохи, в Україні розпочався період суперечливої та частково декоративної «українізації». Вона мала формальний характер і наражалась на опір у східних регіонах, однак саме обмежена присутність української мови у публічному просторі сприяла згуртуванню національно орієнтованої інтелігенції. Наприкінці десятиліття в Києві сформувалося культурне середовище, яке згодом стало підґрунтям для появи покоління шістдесятників – носіїв нової громадянської й культурної свідомості.

Ключовою подією, що започаткувала ідейний злам у суспільстві, став XX з'їзд КПРС у лютому 1956 року, де Микита Хрущов виголосив «таємну промову» про злочини сталінського режиму. Засудження культу особи мало на меті не стільки демократизацію, скільки збереження легітимності системи через часткове оновлення її образу.

Промова Хрущова спричинила потужний психологічний ефект. Як згадував Борис Горинь, для молодого покоління це стало «світоглядним переворотом, падінням ілюзій щодо радянської системи».

Виступ Хрущова зруйнував віру радянської людини в непохитність комуністичної доктрини та пробудив критичне мислення серед молоді. Певний час зберігалася надія на «оновлену партію», Іван Драч, затриманий агентами КДБ, щиро вірив у боротьбу «ленінців проти сталіністів», а Роман Корогодський згадував, що більшість шістдесятників «були ленінцями» [11,

с.74]. Проте цей оптимізм виявився недовговічним. Іван Світличний пізніше визнавав: «У багатьох із нас після XX з'їзду було багато наївного, рожевоощого оптимізму... ілюзії, побудовані на піску» [19, с. 618].

Період «відлиги» був сповнений суперечностей: «межі дозволеного втратили чіткі обриси». Саме в таких проміжках між контролем і лібералізацією формувалася новий тип українського культурного мислення.

Політика культурного обміну відкрила для радянської молоді новий світ: мистецтво, музику, ідеї. «Культура виявилася безмежною», – згадував Корогодський, описуючи, як поруч із словами «синхрофазотрон» раптом з'являлися імена Ван Гога, Пікассо, Далі, Бернстайна. Разом із науково-технічними досягненнями: запуском супутників, польотом Гагаріна, появою «хрущовок» – це створювало атмосферу очікування змін і нових можливостей, хоча за фасадом «оновлення» зберігалися репресії, цензура та економічні провали [11, С. 48].

Попри вплив західної культури і збагачення мистецького простору класичною музикою та літературними перекладами, соціально-економічна ситуація в СРСР залишалася складною.

При викладанні та аналізі цієї теми, слід звертати увагу на тривалий вплив політики культурної асиміляції та колоніального дискурсу на конструювання образу України як периферійного суб'єкта історико-культурного процесу.

Опозиційна творчість покоління шістдесятників спрямовувалася на відновлення національної історії та культурної самобутності, долаючи наслідки русифікації й ідеологічного контролю [15, с. 104].

Ці процеси виявилися у створенні Клубу творчої молоді «Сучасник». Його зародження у 1959/1960 роках пов'язане з ініціативою Лесю Танюка та групи студентів, які відвідували видатних митців, зокрема Максима Рильського, Мар'яну Крушельницьку, Михайла Стельмаха та Юрія Смолича. Незважаючи на втручання партійних структур, клуб став платформою для творчого спілкування митців різних напрямів: літератури, музики, театру та

джазу. До моменту закриття КТМ об'єднував понад 1200 учасників і перетворився на помітний культурний феномен радянської України [5, с. 12]. Клуб творчої молоді «Сучасник» виник як прояв «гібридності» доби відлиги: влада надавала молоді творчий простір, одночасно контролюючи політичну безпеку її діяльності. Це спричинило конфлікти між шістдесятниками та партійними органами у 1962–1964 рр. Історик Сімонне Аттіліо Беллецца зазначав, що КТМ був «взаємовигідним способом взаємодії радянської влади з молодим поколінням митців, які на час заснування клубу здебільшого не сприймали радянську владу як щось вороже чи однозначно негативне» [1, с. 64–67]. Неллі Корнієнко додавала, що партійні органи, пропустивши студентську ініціативу, намагалися інтегрувати її, пропонуючи простір для молоді та впроваджуючи нову форму «українізації».

Початок КТМ відзначався записом у щоденнику першого президента клубу Леся Танюка 8 березня 1960 р., де він згадував перші збори на честь формування угруповання [23, с. 385]. Спочатку «штаб-квартирою» клубу була кімната № 13 Жовтневого палацу, значну роль відігравав Театральний інститут, оскільки Лесь Танюк був насамперед театральним діячем. Поступово літературна секція стала центром активності, залучаючи нові таланти. Так, Василь Симоненко одразу інтегрувався в клуб: «Тельнюк привіз хлопця, журналіста з Черкас, зветься Василь, прізвище – Симоненко... Ми з ним одразу ж знайшли спільну мову» [23, с. 806].

На початку 1961 року діяльність КТМ отримала новий імпульс із приходом молододі художниці Алли Горської. Попри російське походження, вона спрямовувала клуб у русло української тематики, стимулювала вивчення мови та культури, а також відродження історичної пам'яті, зокрема трагедії Розстріляного Відродження. Неллі Корнієнко згадувала: «Поступово будувались ось ці всі секції, збирались люди: тоді вже в клубі були Алла Горська, Глина Севрук, Ліна Костенко, Микола Вінграновський, Іван Світличний, Леонід Грабовський – тобто це були люди, які склали плеяду...

Лесь дуже обережно заявив думку про те, що Розстріляне Відродження є ціннісним і моральним орієнтиром» [15, с. 121-122].

Пік діяльності клубу припав на 1962–1963 роки, коли відбувалися вечори-пам'яті видатних українських митців: Лесі Українки, Івана Франка, Тараса Шевченка, Леся Курбаса, Миколи Куліша. КТМ організовував літературні зустрічі, лекції, мандрівки Україною, виступаючи центром творчого життя. Михайлина Коцюбинська відзначала: «Невеличке помешкання на Уманській, 35 стало осередком інтенсивного духовного життя... Тут ми відкривали для себе Плужника, Антоновича, Зерова. Тут ми вітали кожен паросток нонконформістського українського мистецтва» [20, с. 106].

Феномен шістдесятництва формувався завдяки тісному спілкуванню молодих талантів, їхньому захопленню українською культурою та історією, а також обміну інтелектуальними ідеями. Ключову роль відіграли квартири активістів, які стали «неофіційними філіями КТМ»: Івана Світличного на Уманській, Алли Горської та Віктора Зарецького на Репіна, Миколи Вінграновського на Білоруській. Тут відбувалися дискусії, творчі читання, спільне осмислення літературної спадщини та нонконформістського мистецтва, формуючи інтелектуальну ідентичність шістдесятників.

Водночас, діяльність КТМ відбувалася під постійним тиском тоталітарної держави. Хоча період «хрущовської відлиги» іноді подається як ліберальний, переслідування політичної опозиції та контролювання культурного життя залишалися системними. Ще до 1957 року юний Василь Стус потрапив під нагляд КДБ за спонтанний виступ на відкритті пам'ятника Шевченку в Сталіно, а у щоденниках Василя Симоненка з'явився вірш «Пильному (Порада товаришеві з КДБ)», який відображав реалії «демократичної» відлиги. Активна агентурно-оперативна діяльність КДБ, спроби завербувати Івана Дзюбу чи залучити Івана Драча до «політінформації», а також пізніші репресії проти Євгена Сверстюка та інших демонструють високий рівень контролю та небезпеки для шістдесятників. Рух поступово набував своєї культурної та

політичної значущості, формуючи «м'яку опозицію» у культурному полі України 1960-х років

Саме в цей час драматичні суспільні події виявили крихкість офіційної ідеології та її відрив від реальності. Символом цієї кризи стала Куренівська трагедія, що сталася 13 березня 1961 року в Києві. Вона перетворилася на одну з наймасштабніших техногенних катастроф радянського періоду в Україні.

З культурологічного погляду, Куренівська катастрофа стала не лише техногенною трагедією, а й актом символічного насильства над місцем пам'яті – Бабиним Яром, який перетворили з простору скорботи на територію утилітарного експерименту. У середовищі єврейської громади побутувало переконання, що катастрофа стала наслідком ідеологічного та побутового антисемітизму радянських чиновників.

У методичному аспекті під час викладу цього матеріалу студентам варто звернути увагу на реакцію радянської влади: замовчування, маніпуляцію статистикою, спроби контролювати громадські настрої. Це дозволяє осмислити подію не лише як локальну аварію, а як прояв системної моделі радянського ставлення до людини, історичної пам'яті та правди.

Куренівська трагедія 1961 року стала маркером морального занепаду тоталітарної влади й однією з ключових передумов формування суспільної недовіри, що у подальшому сприяла еволюції опозиційних і дисидентських настроїв у радянській Україні.

На тлі суспільної втрати довіри до радянської системи дедалі виразніше формувався культурний спротив, що набував форм альтернативного мислення. У 1960-х роках мистецтво стало провідним простором для осмислення моральної та національної самосвідомості, де поступово утверджувалися нові українські культурні голоси.

Імпульси оновлення українського поетичного слова відродив поет-нонконформіст Іван Драч. Поява його поеми «Ніж у сонці» стала знаковою подією, яка визначила поетичну парадигму шістдесятництва та спричинила своєрідний літературний вибух. Нова естетика Драча заперечувала принципи

соціалістичного реалізму, а літературний критик Іван Кошелівець підкреслював, що «Драч руйнує соцреалістичну систему образності...виходячи з єдино сприйнятої засади – неповторності образу» [12, с. 297].

У другій половині 1960-х років дедалі активніше звучали голоси Ліни Костенко, Івана Дзюби, Івана Світличного та інших авторів, які, маневруючи у межах радянської системи, руйнували канон соціалістичного реалізму та формували нові культурні кордони українського простору. Мистецький нонконформізм ставав провідною формою духовного спротиву, що поступово переростав у моральну та національну рефлексію.

Таким чином, шістдесятництво, базоване на поетичному і культурологічному оновленні, заклало підґрунтя для подальшого переходу від культурного спротиву до організованих дисидентських практик у 1970-х роках.

2.2 Від мистецького нонконформізму до боротьби за соціальну справедливість

У 1960-х роках українська інтелігенція шукала шляхи самовираження в межах обмеженої «відлиги» хрущовської доби. Водночас культурне життя Києва відзначалося спробами відновити пам'ять про покоління митців, знищених сталінським режимом. Знаковим прикладом стала організована командою КТМ 14 травня 1962 року подія – вечір пам'яті Леся Курбаса у Жовтневому палаці. Він ілюстрував певну «гібридність» відлиги: доповідачі наголошували на національному характері творчості Курбаса та його внеску у світову культуру, водночас використовуючи ритуальні радянські формули. Деякі учасники, зокрема головний художник Молодого театру Анатоль Петрицький, відкрито критикували радянську систему. Дійство завершилося смолоскипною ходою центральними вулицями Києва, проте влада швидко втрутилася: комсомол висунув звинувачення у «націоналістичному характері дійства», а питання виключення Леся Танюка за «аморальність» було відкладене завдяки захисту комсомольського лідера Віктора Загоруйка. Цей вечір став символічним початком конфронтації радянської влади з

шістдесятниками та підштовхнув молодих інтелектуалів до активного дослідження долі митців міжвоєнного покоління.

Влітку 1961 року Лесь Танюк відвідав Соловки, вивчаючи сліди сталінських злочинів, зокрема вбивство Курбаса. Переживання історичної травми стало спільним знаменником покоління шістдесятників. Спадок Розстріляного Відродження, хоч і в деформованому вигляді, глибоко вплинув на їхню творчість, формуючи тяжіння до європейських культурних цінностей, свободи самовираження, відкритої ідентичності та прав людини. Як зазначила Оксана Пахльвська, «три домінуючі риси поколінь: інтелектуалізм, елітарність і європейська орієнтація» визначали культурну позицію шістдесятників [32, с. 65-84].

Цей діалог між поколіннями мав безпосередню форму: поряд із молодими діячами творили Павло Тичина, Максим Рильський та Микола Бажан.

Визначальний вплив на формування свідомості шістдесятників справив Олександр Довженко. Попри цензурні обмеження, його твори, зокрема «Україна в огні», зберігали національне забарвлення, а щоденники після смерті Сталіна засвідчували трагедію доби. Борис Антоненко-Давидович, повернувшись із заслання у 1957 році, ставав духовним наставником для Івана Дзюби, Ліни Костенко та інших. Ірина Стешенко, акторка та перекладачка, організовувала літературні вечори у своїй квартирі на Пушкінській, що залучали Танюка, Стуса та інших шістдесятників, створюючи простір для передачі культурного спадку та обговорення історичної правди.

При вивченні процесу самоідентифікації шістдесятників учням варто звертати увагу на те, як взаємодія зі старшим поколінням та пережита історична травма формували критичне ставлення до радянської системи. Ці контакти дозволяли поєднувати патріотичну свідомість із літературною та культурною сміливістю, а також виробляти власну моральну і культурну позицію. У результаті формувалася нова українська ідентичність, що поєднувала інтелектуалізм, елітарність та європейську відкритість, і студентам слід

акцентувати на механізмах взаємодії поколінь і способах осмислення минулого, які стали основою культурної та соціальної критики шістдесятників.

Відкриття правди про репресії та масові поховання в Биківні висвітлило реальний масштаб сталінського терору та стало ключовим у формуванні критичної свідомості шістдесятників, спрямовуючи їх на активну культурну позицію й опір ідеологічному тиску. Під час вечора пам'яті Курбаса Лесь Танюк усвідомив, що свідчення злочинів сталінського терору слід шукати не лише у далеких Соловках, а й зовсім поруч – у Биківні, і разом з Аллою Горською та Василем Симоненком у серпні 1962 року вирушив у ліси під Києвом, де місцевий мешканець Петро Захаревич провів їх через Биківнянський масив, розповівши про довоєнні події. Знахідки трійці залишили глибокий слід у їхній свідомості, а поетичний текст Симоненка «На цвинтарі розстріляних ілюзій» став символом доби. Архівні дані підтверджують, що Биківнянський ліс був об'єктом «спеціального призначення» НКВД у 1937–1941 роках, де лише за ніч 19 травня 1938 року розстріляли 563 особи, а загальна кількість жертв могла сягати від 20 до 100 тисяч, серед яких були митці, священники, освітяни та робітники [54].

Поширення інформації через Клуб творчої молоді, комісію зі збору свідчень і меморандум до влади спровокувало загострення ідеологічного контролю: «свобода творчості полягає у свободі боротьби за комунізм», а будь-які відхилення від соцреалістичного канону оголошувалися «формалізмом»[42]. Це призвело до переслідувань шістдесятників, посилення цензури та контролю над культурною діяльністю, а активне наголошення на колоніальному становищі України ще більше ставило молодих інтелектуалів під пильне око партійної верхівки. Зусилля влади щодо придушення самвидаву не зупинили шістдесятників, які продовжували критично осмислювати дійсність та артикулювати національні проблеми.

Тиск на молодих інтелектуалів завершився трагічною смертю Василя Симоненка 13 грудня 1963 року, яку пов'язують із насильством і знущанням з боку влади.

Смерть Симоненка позначала перелом у русі шістдесятників: від романтичної фази культурного оновлення вони перейшли до усвідомленого опору. Посилення цензури та ідеологічного контролю супроводжувалося витісненням їх із офіційного культурного простору. Якщо ще 1962 року молоді поети й художники активно публікувалися у пресі, то вже на початку 1964-го їхня творчість опинилася під забороною. Цей стан культурної ізоляції породив явище самвидаву – альтернативної системи духовної комунікації, де твори передавалися «з рук у руки», долаючи простір і цензурні межі. Самвидав не лише ставав формою поширення заборонених текстів, а й утверджував новий тип культурної етики, заснований на особистій відповідальності за слово.

Публікація «щоденників Симоненка» у мюнхенському часописі «Сучасність» символізувала прорив інформаційної ізоляції: українське слово виходило за межі імперського простору, формуючи «уявлену спільноту» національно свідомих інтелектуалів. Навіть помірковані думки поета про правду й совість сприймалися владою як загроза.

Подальші події: знищення вітража до ювілею Тараса Шевченка у червоному корпусі Київського університету, репресії проти його авторів, заборони виставок і вечорів пам'яті – виразно демонстрували згортання «відлиги». Культурний простір знову опинився під тотальним наглядом, а будь-який вияв національної самосвідомості трактувався як «український буржуазний націоналізм». У цьому контексті культурологічне значення руху шістдесятників виходило за межі мистецького явища: воно втілювало боротьбу за право культури бути носієм історичної пам'яті.

Таким чином, смерть Василя Симоненка постала не лише особистою трагедією, а й культурним маркером завершення відносно вільного періоду «відлиги» та переходу до етапу ідеологічної реакції.

Пожежа у Публічній бібліотеці Академії наук УРСР у травні 1964 року стала однією з найрезонансніших подій культурного життя радянської України, що позначилася на подальшій еволюції шістдесятницького руху. Знищення відділу україністики – важливого центру наукової пам'яті та ідентичності

сприймалося інтелігенцією як символічний акт руйнування національної культури. Попри те, що офіційне слідство назвало винуватцем бібліотекаря Віктора Погружальського, обставини трагедії викликали численні сумніви. Використання фосфору, наявність кількох осередків займання та тривала неконтрольована пожежа свідчили про ретельну підготовку підпалу, що не узгоджувалося з офіційною версією випадкового злочину[55]. Як зазначали історики Юрій Данилюк і Олег Бажан, «чутки навколо цієї справи породила сама система, яка невинуватено утаємничувала будь-які екстраординарні події в житті суспільства» [27].

Пожежа та процес над Погружальським стали не лише суспільним шоком, а й поштовхом до ідейної консолідації шістдесятників. Євген Сверстюк у праці «З приводу процесу над Погружальським» (1964) одним із перших публічно звинуватив радянську владу у знищенні української історії та культури, означивши радянську імперію як колоніальну. Цей текст став важливою віхою у формуванні політичної самосвідомості шістдесятників, що переходили від культурного протесту до відкритої форми дисидентства.

Поступово молоде покоління усвідомлювало фальш офіційного дискурсу «інтернаціоналізму» та «братерства народів», за яким приховувалася політика русифікації та культурної уніфікації. Як відзначають культурологи, саме в цей період утвердився образ митця-нонконформіста, який, перебуваючи всередині радянської системи, прагнув духовного самозахисту через збереження національної ідентичності.

Вихід праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» став знаковою подією як для Української РСР та і для західного читача, вона порушувала тривалу суспільно-політичну мовчанку довкола українського національного питання в умовах радянського тоталітарного режиму [7]. Це був інтелектуальний виклик тогочасним суспільно-політичним подіям в СРСР, зокрема хвилі арештів і репресій проти української інтелігенції та системного тиску на мову та культуру.

Спираючись на марксистсько-ленінську теоретичну базу, офіційні документи КПРС, статистичні матеріали, а також на канонічні тексти К. Маркса, Ф. Енгельса та В. Леніна, Дзюба здійснює ґрунтований критичний аналіз національної політики Радянського Союзу. Автор викриває внутрішню суперечність між задекларованим інтернаціоналізмом і фактичною політикою русифікації, яка реалізується через освіту, партійну систему та культурну уніфікацію. У своїх аргументах Дзюба апелює, зокрема, до ленінського принципу права націй на самовизначення, аж до відокремлення, який у реальній політичній практиці СРСР було підмінено централізацією та домінуванням російської культури. Акцентуючи на знеціненні та витісненні національних культур під прикриттям інтернаціональної риторики.

Первинно замислена як звернення до партійного керівництва з метою ініціювання дискурсу щодо національної політики, праця переросла у своєрідний ідеологічний маніфест епохи. Щодо мотивів написання праці, Дзюба позиціонує себе як свідомий українець і переконаний прихильник комуністичних ідеалів, котрий, однак, не може залишатися байдужим до процесів національного нищення. Цей текст постає в період, коли хрущовська «відлига» остаточно вичерпала свій потенціал, поступившись новому етапу реставрації тоталітарних практик, зокрема, жорсткого ідеологічного контролю, централізації культурної політики та цілеспрямованого обмеження українського національно-культурного дискурсу в публічному просторі.

У суботу, 4 вересня 1965 року, Київ став ареною подій, що поєднували культурний та політичний виміри. У кінотеатрі «Україна» відбулася прем'єра фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», створеного за мотивами повісті Михайла Коцюбинського. Ця стрічка, що увійшла в історію українського поетичного кіно та здобула міжнародне визнання, водночас стала сценою першого публічного політичного протесту шістдесятників. Виступ Івана Дзюби, хоча й короткий, збурих зал; В'ячеслав Чорновіл закликав присутніх протидіяти репресіям. Метою протестів було привернення уваги до хвилі арештів української інтелігенції. Уже за кілька днів КДБ документувало

дії учасників, а Стуса виключили з аспірантури, що передувало майбутнім репресіям проти нього, Дзюби та Параджанова [60].

Арешт Івана Світличного та вилучення його рукописів, включно з памфлетом Євгена Сверстюка «З приводу процесу над Погружальським», стали приводом для масштабної хвилі переслідувань у Києві, Львові, Івано-Франківську та Тернополі. Заарештовано було братів Горинів, Михайла Косіва, Івана Геля, Опанаса Заливаху та інших.

Події 1965 року стали переломним моментом у розвитку українського шістдесятництва, ознаменували його перехід від культурної до правозахисної опозиції. Усвідомлюючи неможливість конструктивного діалогу із системою, шістдесятники формували нонконформістську ідентичність, яка згодом стала підґрунтям дисидентської діяльності.

На початковому етапі шістдесятництво діяло переважно в межах радянської культурної системи, апелюючи до художніх, літературних та естетичних форм вираження і уникаючи прямої конфронтації з державним режимом. Проте посилення репресій і централізованої цензури поступово призвело до усвідомлення структурного колоніального характеру радянської влади в Україні, що трансформувало стратегії опору інтелектуалів.

Шістдесятники виступали не лише культурними агентами, а й носіями політичної та національної ідентичності, здатними протистояти інформаційному вакууму, системній дезінформації та психологічному тиску, спрямованому на стирання історичної пам'яті й соціальної самосвідомості українського народу. Бунт покоління шістдесятників мав передусім етичний характер, який у межах радянської репресивної машини набував політичної форми.

Остаточного удару по шістдесятництву радянська влада завдала у 1972 році, що увійшов в історіографію як рік «великого погрому»: було заарештовано Євгена Сверстюка, Василя Стуса, Івана Світличного та інших, і відправлено їх до таборів і тюрем. На зміну шістдесятникам прийшли нові дисиденти, які заснували Українську Гельсінську спілку, а після розпаду СРСР

саме колишні в'язні та переслідувані стали активними учасниками державотворчих процесів у незалежній Україні.

При обговоренні цієї теми зі учнями важливо звертати увагу на кілька аспектів. По-перше, етичний вимір протестів шістдесятників: їхній спротив виникав із внутрішньої моральної необхідності, а не з політичного прагматизму. По-друге, слід зафіксувати взаємозв'язок культури та політики: самвидав, літературні, образотворчі та кінематографічні твори не лише критично осмислювали радянську дійсність, а й слугували засобами мобілізації громадської свідомості. По-третє, аналіз методів радянської системи як цензура, репресії та психологічний тиск, дозволяє зрозуміти, як формувалися нові соціальні ролі, змушуючи інтелектуалів визначати власну позицію в умовах інформаційного вакууму та структурних обмежень.

Шістдесятники не лише зберегли українську культуру в один із найскладніших періодів її історії, але й активно творили її, переймаючи досвід Розстріляного Відродження. Спалах українського шістдесятництва є органічною ланкою багатовікового протистояння України за свободу та незалежність і репрезентує боротьбу проти колоніального й імперського тиску, що триває й сьогодні. Репресивний апарат тоталітарної системи прагнув стерти з колективної пам'яті народу трагічні й величні сторінки його історії, але молоде покоління шістдесятників виступило охоронцями цієї пам'яті, зберігаючи її від соціальної амнезії та формуючи моральні й культурні орієнтири для наступних поколінь.

РОЗДІЛ 3

АЛЛА ГОРСЬКА І ТЕТЯНА ЯБЛОНСЬКА: ШЛЯХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

3.1 Формування національної й визрівання громадянської ідентичності мисткинь

В історії української культури ХХ століття Алла Горська займає особливе місце як постать, що поєднувала інноваційні мистецькі пошуки з глибокою

громадянською свідомістю. Її творчість задала вектор не лише нових пластичних рішень в образотворчому та монументальному мистецтві, а й моральної зрілості митця, здатного відстоювати свої переконання в умовах тоталітарного режиму. Ця стійкість проявилася в контексті українського шістдесятництва: руху, який сформував покоління митців і мислителів, орієнтованих на відродження національної пам'яті культурної ідентичності.

Хоча А. Горська була етнічною росіянкою, соціокультурні виклики 1960-х привели до усвідомлення нею власної української ідентичності. Цей вибір став не лише особистим актом, а й формою культурного спротиву системі, що прагнула придушити національні імпульси. Життя і творчість А. Горської стали символом моральної послідовності: мистецтво для неї було не лише естетичною практикою, а й простором громадянської відповідальності. Трагічна загибель художниці набула символічного значення, засвідчивши страх тоталітарної системи перед нескореними людьми. Вона і нині є незгасним серцем українського шістдесятництва, яке наставляє соратників до боротьби за власну ідентичність й культуру.

Алла Горська народилась 18 вересня 1929 року в Ялті, у російськомовній інтелігентній номенклатурній родині Олени та Олександра Горських. Формування її світогляду відбувалось в добу радянської модернізації: масштабного соціального експерименту, спрямованого на створення нової радянської людини. Центральним завданням проєкту було виховання особистості зі стертою національною ідентичністю й ментальністю, підпорядкованої ідеалам колективізму й служіння державі. Попри декларації «великого поступу», доба радянської модернізації супроводжувалась глибокими трагедіями: Голодомором 1932-1933 рр., масованими репресіями проти української інтелігенції, цілеспрямованим нищенням історичної пам'яті та національної культури. У цьому спотвореному ідеологічному просторі формувалась майбутня художниця, чия свідомість з дитинства перебувала під тиском офіційної доктрини.

Батько Алли, Олександр Горський, стояв біля витоків радянського кінематографу: очолював Ялтинську, а згодом Ленінградську й Алматинську кіностудії. Мати, Олена Горська, працювала вихователькою та художницею по костюмах. Родина існувала в межах сталінської системи, яка цілеспрямовано руйнувала індивідуальну й національну ідентичність, підмінюючи її конструктором радянської належності. Отже, дитинство Алли Горської проходило в умовах подвійності: зовнішньої відповідності радянським нормам і внутрішньої, ще неусвідомленої, потреби у власному голосі. Цей досвід роздвоєння свідомості став підґрунтям її подальшого становлення як мисткині-шістдесятниці, для якої мистецтво було не лише формою самовираження, а й засобом громадянського спротиву.

У 1932 році родина Горських ненадовго переїхала до Москви, а з 1933 по 1943 роки мешкала в Ленінграді, де батько очолив виробництво на кіностудії «Ленфільм». Під час їхнього перебування місто опинилось в епіцентрі Другої світової війни: Алла разом з матір'ю пережила дві блокади Ленінграду – один із найтяжчих досвідів, коли від холоду і голоду щоденно гинули тисячі. Блокада, смерть старшого брата Арсена та тривала розлука з батьком спричинили глибоку психологічну травму, яку Горська намагалась витіснити з пам'яті. Водночас ці переживання залишили відбиток на її фізичному стані та поведінці: знайомі відзначали непропорційно короткі руки – імовірно наслідок підліткового недоїдання, а також звичку спати на підлозі під батареєю, ніби відтворюючи досвід холоду й страху [9, с. 59]. Хоч київська оселя не зберігала книг про Ленінград і майже не містила зображень у творчому доробку, це не свідчило про байдужість до міста. Мовчання про пережите виконувало функцію психологічного захисту. Досвід цих подій залишив глибокий слід у свідомості й став джерелом розуміння людського страждання. Наприкінці 1943 року Олександр Горський отримує пропозицію очолити Київську кіностудію художніх фільмів, і родина переїздить до щойно звільненого Києва. Алла навчається у Київській художній середній школі ім. Т. Шевченка, яку закінчує із золотою медаллю. Важливу роль у формуванні її світогляду відіграв педагог

Володимир Бондаренко, учень Федора Кричевського, який прищеплював учням національної самосвідомості і повагу до української культурної традиції.

Подальше навчання продовжила на малярському факультеті Київського державного художнього інституту у майстерні Сергія Григор'єва. Ранні твори виконані в традиціях радянської реалістичної школи, зокрема дипломна робота «Санітарна комісія», засвідчила професійну майстерність молодой художниці та привернула увагу на всесоюзних виставках.

Попри можливість успішної кар'єри в офіційному мистецькому середовищі, Горська свідомо звертається до української тематики, шукаючи духовне коріння власного народу. Період її становлення збігся з останніми роками сталінщини та репресій, а також із початком «хрущовської відлиги»: доби відносної лібералізації, коли українська інтелігенція розпочала активне осмислення власної національної ідентичності та культурної спадщини. У цьому середовищі формується Алла Горська як одна з центральних постатей майбутнього шістдесятницького руху. Їй була не близька універсалістична естетика модернізму, що втрачала зв'язок із національною традицією. Натомість шукала джерела натхнення у народному мистецтві, зокрема мексиканському, прагнучи розвивати сучасне українське мистецтво на основі власного культурного ґрунту.

У 1952 році бере шлюб з художником Віктором Зарецьким, з яким її єднала не лише глибока особиста прихильність. А й спільне розуміння мистецтва як духовного покликання.

Родина Горських була російськомовною, тому Алла, попри українське походження, тривалий час не усвідомлювала своєї етнокультурної належності. У зрілому віці розпочала процес свідомої самоідентифікації: під керівництвом Надії Світличної опановувала українську мову, студіювала словники, вивчала поезію, відчуваючи пробудження родового й природного начала. Мовно-культурне пробудження стало не лише актом самопізнання, а й символом опору асиміляційній політиці радянської доби. Попри те, що Горська не була вихована в українській культурі, вона свідомо обрала її як основу власної

ідентичності: і саме це усвідомлене повернення стало причиною переслідувань. Попри те, що вплив батька міг забезпечити Аллі Горській успішну кар'єру та вигідні державні замовлення, вона свідомо обрала інший шлях, який визначив її подальшу долю. Мисткиня поступово відходила від канонів радянського реалізму, формуючи власний стиль, що спирався на традиції українського народного мистецтва. Попри нерозуміння офіційного мистецького середовища й відсутність виставкових можливостей, Горська продовжувала творити. Особливе місце у її творчості посів монументальний живопис, який вважала найповнішим засобом самовираження й утвердження національного світогляду.

Через два роки після закінченню інституту художниці звертається до монументального мистецтва. Разом із чоловіком Віктором Зарецьким тривалий час працює на Донбасі, створюючи цикл станкових і монументальних творів на тему праці шахтарів, за що була прийнята до Спілки художників. Для Горської монументалізм стає формою духовної епопеї: способом втілення національного досвіду.

У 1960 створює «Автопортрет із сином», у якому крізь реалістичну манеру проявляються риси нового декоративного стилю. Працюючи в селі Горностай віднаходить власну мистецьку мову, втілену в полотнах «Портрет колгоспниці», «Гуси», «Прип'ять. Пором». У творах відчутні сміливі видовжені композиції, площинність форм, насичений дзвінкий колорит робіт і послідовне звернення до української тематики. Варто акцентувати на тому, як Горська через інноваційні техніки й темпера перетворює народну культуру в самотутню українську естетику, що виходить за межі соцреалістичних канонів.

У Києві разом із Василем Симоненком і Лесем Танюком засновує Клуб творчої молоді «Сучасник», який згодом перетворюється на осередок національно-культурного життя шістдесятників. Така діяльність викликала невдоволення влади, і учасники клубу опинились під наглядом спецслужб. У цей час Горська створює портрети своїх друзів-однодумців у техніках темпері, гуаші, лінориту [Додаток А.1], а також звертається до постатей попередників, зокрема Анатолія Петрицького, чия мистецька манера резонувала з її власними

естетично-стильовими пошуками і стала важливим орієнтиром у формуванні її власного стилю. Працюючи в експериментальній театральній студії Леся Танюка при «Сучаснику» виступає як сценограф і художниця по костюмах. Її ескізи вирізнялись гротескними формами, акцентним кольором, орнаментальністю та динамічністю композиції – новаторськими рисами, здатними започаткувати другу хвилю українського сценічного авангарду. Разом із Танюком підготували три вистави: «Отак загинув Гуска» Миколи Куліша, «Ніж у сонці» Івана Драча та «Правда і Кривда» Михайла Стельмаха. Усі постановки були заборонені владою, а прем'єру «Отак загинув Гуска» зняли напередодні показу. На цю подію мисткиня відреагувала гіркою іронією: «Вперше присутня на своєму власному похороні» [59]. Якби ці новаторські підходи втілились навіть у невеликих залах, вони могли б радикально оновити українську сценографію та розширити горизонти національного мистецтва. Натомість Горській довелося шукати нові творчі напрями, фактично з нуля опановувати інші жанри й техніки. Закриття театру стало болючою втратою, після якої вона більше не поверталась до цієї сфери.

Закриття Клубу творчої молоді у Києві на початку 1960-х років стало виразним проявом радянської репресивної культурної політики, спрямованої на регламентацію й контроль історичної пам'яті. Діяльність громадської комісії з дослідження сталінських репресій, до складу якої входили Алла Горська, Василь Симоненко та Лесь Танюк, системно руйнувала канонічну радянську історіографію, зокрема через вивчення масових розстрілів у Биківні, що призвели до жорстких переслідувань представників інтелектуальної еліти: В. Симоненка побили, а А. Горська й Л. Танюк опинились під постійним наглядом КДБ. Події у Биківні стали переломним етапом у формуванні громадянської свідомості шістдесятників й визначили суспільно-політичний вектор.

Вирішальним у творчості Алли Горської став випадок з вітражем «Шевченко. Мати» [Додаток А.2], створеним до 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка у 1964, який відображав не лише естетичні, а й соціокультурні трансформації української інтелігенції. Разом із Галиною

Севрук, Опанасом Заливахою, Галиною Зубченко та Людмилою Семикіною Горська реконструювала образ Шевченка як пророка національного відродження, протиставляючи його офіційному радянському канону. Центральний мотив – Шевченко, що пригортає Мати-Україну й підносить «Кобзар», не лише втілював духовну свободу й національне пробудження, а слугував своєрідним культурним маркером пам'яті, який критично переосмислював радянські наративи. Модерністська мова вітражу й символіка «праведного гніву» поета створювали візуальну риторичну опору, що сприяла формуванню альтернативних моральних й громадянських орієнтирів поза межами офіційного дискурсу.

Реакція радянської влади на вітраж «Шевченко. Мати» була миттєвою: його визнали «ідеологічно шкідливим», а ректор Київського університету Іван Швець власноруч розтрощив роботу, звинувативши авторів у «націоналістичних перекрученнях», що засвідчило глибокий конфлікт між цензурованою радянською дійсністю й прагненням української інтелігенції утвердити модерну національну ідентичність. Цей акт став символом прямого зіткнення української культури з рамками соціалістичного канону. Митців виключили зі Спілки художників УРСР, заборонили виставкову діяльність, а невдовзі розпочалась хвиля репресій: Опанаса Заливаху ув'язнили на п'ять років у Мордовії, а за Аллою Горською встановили постійне спостереження; її життя обірвалось за загадкових обставин. Події навколо вітражу засвідчили, що мистецтво слугувало формою морального вибору й опору ідеологічній системі, утверджуючи при цьому гуманістичні цінності, історичну правду й національну пам'ять.

При роботі з учнями, доцільно аналізувати як мистецька практика шістдесятників відображала моральний вибір і збереження національної ідентичності в умовах цензури та репресій. Вітраж дозволяє демонструвати, як художниця через композиційне поєднання образів гнівного Шевченка та матері-України формує символічний зв'язок між минулим і національною історичною свідомістю. Контрастні і насичені кольори акцентують

центральність фігур і підкреслюють драматизм сцени, тоді як декоративні елементи та народні мотиви відтворюють українську етнічну традицію. Поєднання геометричних фігур і природних ліній створює ритм і динаміку композиції, що підкреслює емоційну напруженість твору. Рядки з вірша Шевченка посилюють емоційну складову твору. Техніка й взаємодій зі світлом надають глибини сприйняттю, що дозволяє розглядати його як приклад поєднання модерного художнього експерименту з національною традицією.

Після арештів друзів і соратників Алла Горська остаточно переходить від культурного опору характерного для шістдесятницького середовища до активної участі у правозахисному русі. Її мистецька діяльність набуває рис громадянського протесту, а особиста позиція трансформується в етично вмотивований спротив тоталітарній системі. Конфлікт із КДБ був неминучим, оскільки художниця відмовлялась від будь-яких компромісів, попри постійні виклики на допити й пильне стеження. Батько мисткині, який спочатку підтримував її творчі ініціативи, після 1965 р. намагався переконати доньку відмовитись від небезпечних контактів й громадянської активності. Цей родинний конфлікт відображав ширший світоглядний розкол у радянському суспільстві: між поколінням, що зберігало віру у соціалістичні ідеали, та тими, хто усвідомив їхню ідеологічну хибність. Для Горської відступ від власних переконань означав втрату моральної цілісності, тому вона послідовно залишалась на своїй позиції.

Вона підтримувала друзів-дисидентів: листувалась з Опанасом Заливахою, допомагала в'язням сумління, створивши у власній квартирі осередок неформального мистецького життя. Активно підтримувала В'ячеслава Чорновіла, відвідувала його судовий процес у Львові, відмовлялась свідчити проти Валентина Мороза. Ці дії свідчать про сформовану громадянську свідомість.

Ключовим етапом її громадянської діяльності стало підписання «Листа 139-ти» у 1968 році – колективного звернення представників української інтелігенції до керівництва СРСР із вимогою припинити політичні судові

процеси й відновити дотримання законності. Хоча текст документу був стриманий за формою й апелював до офіційних принципів соціалістичної законності, він мав підривний характер, оскільки оголював суперечність між декларованими ідеалами радянської системи та реальною практикою державного насильства. У відповідь влада розгорнула хвилю адміністративного тиску, поширюючи наклепи про нібито націоналістичну діяльність Горської. Важливою складовою культурного спротиву стало розкриття місць масових розстрілів НКВС у Биківні. Цей крок утверджував право на культурну пам'ять як основу національної ідентичності народу, витіснену радянським міфом. Шлях художниці відображає еволюцію українського шістдесятництва: від прагнення естетичного оновлення до морального та громадського спротиву, що засвідчує утвердження людської гідності як визначальної цінності культури.

Надзвичайно тісний інтелектуальний і мистецький зв'язок об'єднував Аллу Горську та Опанаса Заливаху. Під час відбування покарання останнім вони обмінювались листами, в яких поєднували інформацію про мистецьке життя, філософські роздуми та творчі плани. Листування свідчить про активну участь Горської у монументальному мистецтві [22]. Зокрема, вона разом із Григорієм Синицею та Галиною Зубченко оформлювала експериментальну школу № 5 у Донецьку, створюючи серію мозаїчних панно: «Життя», «Вогонь», «Космос», «Повітря», «Земля», «Сонце», «Надра», «Вода», а пізніше – «Прометей». Одночасно Горська брала участь у оформленні інтер'єрів київських ресторанів «Полтава» та «Вітряк», прагнучи поєднати етнографічні мотиви з модерним художнім баченням, створюючи місток між минулим і сучасністю. У листах підкреслювала, що її мета полягала не лише в художньому оновленні, а у відображенні універсальної цінності життя та національної культури: «Аби була Земля наша, її біль, її кров, її Сонце».

Мистецькі пошуки шістдесятників у сфері монументалістики характеризувалися прагненням інтегрувати досягнення світового мистецтва, зокрема мексиканського монументалізму Сікейроса, Ороско та Рівери, з традиціями українського народного живопису та яскравою кольоровою

палітрою мозаїки. Для Горської мексиканський досвід був важливим, проте він не переважив її потяг до української народної символіки, яка відображала архетипи національної свідомості. У цьому контексті її концептуальні роздуми у порівнянні з підходами бойчукістів демонструють прагнення відшукати органічний зв'язок між сучасною монументальною формою та глибинним народним мистецтвом, яке виступало першоджерелом української культурної ідентичності.

Монументальні панно «Дерево життя» та «Боривітер» у Маріуполі є унікальними прикладами синтезу модерних художніх пошуків із українською народною символікою. Історія їх створення почалася в 1966 р., коли А. Горська та В. Зарецький вирушили до Приазов'я з метою знайомства з маріупольським монументалістом Віктором Арнаутовим. Повернувшись з США, Арнаутів став найвпливовішим художником-монументалістом Маріуполя. Його «Підкорювачі космосу» (1964) «Вчителька з групою дітей» (1965) справили значний вплив на Горську, надихнувши її на поєднання масштабної композиції з національною символікою. У 1967 р. подружжя прибуло до Маріуполя з командою митців: Б. Плаксієм, Г. Зубченко, В. Парахіним, Н. Світличною та Г. Пришедьком. Робота над мозаїками відбувалась паралельно. «Дерево життя» [Додаток А.3] уособлює лад і єдність світу: корені занурені в землю, стовбур поєднує небесний і земний простір, гілки тягнуться в космос, а гніздо в кроні дерева символізує початок життя. Панно перегукується з українською культурною традицією та міфологічним уявленням про Всесвіт, підкреслюючи національну ідентичність й духовне коріння твору.

«Боривітер» [Додаток А4] мав бути програмним соцреалістичним зображенням, проте митці свідомо відмовились від офіційного образу, створивши легку, стрімку композицію. Через графічні та колірні рішення панно передає динаміку Приазов'я, де степові вітри зустрічаються з водами Азовського моря. Цікавим художнім рішенням стало використання листового алюмінію, що надав панно особливої прозорості та сяйва. У композиції «Боривітер» митці застосовували фрагменти нержавіючих ложок. Сміливе

поєднання різнорідних матеріалів, чергування рельєфів і контррельєфів створювало відчуття руху й динаміки, що відзначають сучасники.

Після загибелі Горської її панно було замуроване «з ідеологічних міркувань»: присутність у публічному просторі роботи дисидентки з образом дерева як символу вічного життя вважалась неприйнятною. Ця практика свідчить про системний контроль над офіційною культурною пам'яттю та цензурування будь-яких художніх проявів, що виходять за межі радянського офіційного канону. Завдяки зусиллям дослідниці Людмили Огнєвої у 2008 р. панно було повернене до мистецького обігу. Обидва твори, сюжетно позачасові й позбавлені соцреалістичних приписів, залишались невідомими перлинами маріупольського монументалістики. Руйнування «Дерева життя» та «Боривітру» під час штурму Маріуполя у березні 2022 р. стало трагедією не лише мистецького, а й національного масштабу, демонструючи систематичне нищення української культурної спадщини й ідентичності.

Відтворення «Боривітру» у 2025 р. стало не лише актом художнього відновлення, а й символом культурного спротиву та збереження колективної історичної пам'яті. Руйнування більшості робіт А. Горської на сході України ілюструє системну загрозу для національної культури та акцентує важливість репрезентації й захисту монументального мистецтва як носія історичної свідомості та національної ідентичності.

Трагедія Алли Горської стала одним із найяскравіших символів репресивної політики радянського режиму щодо української інтелігенції другої половини XX століття. Її вбивство у 1970 році, замасковане під побутовий злочин, відображало типову для радянської системи практику приховування політичних розправ над активними діячами культури. Лише через десятиліття, після розсекречення архівів СБУ, стало відомо, що злочин був спланованим актом знищення однієї з провідних представниць шістдесятницького руху.

Алла Горська посіла особливе місце серед українських митців того часу. Її творчість виходила за межі естетичного виміру, перетворюючись на форму культурного спротиву та громадянського висловлення. Вона належала до

митців, які усвідомлювати мистецтво як простір національної пам'яті та моральної відповідальності. Її монументальні твори, зокрема мозаїка «Птах», символізують духовну свободу, відродження й національне самоусвідомлення. Образ птаха – архетип свободи в українській культурі, набуває в цьому контексті метафізичного звучання: політ духу, що не може бути знищеним фізично. Таким чином, остання робота Горської стала пророчим художнім маніфестом, мисткиня зображує те, чого їй не дозволила радянська влада в житті: свободу польоту.

Похорон Горської, що перетворився на акт непокори, став своєрідним продовженням її громадянського опору. Промови В. Стуса, Є. Сверстюка, І. Геля, О. Сергієнка над її могилою підтвердили, що українське мистецтво кінця 1960-х рр. було не лише естетичним, а й політичним феноменом, формою опору колоніальному насильству. Її смерть консолідувала українську інтелігенцію, перетворивши мистецтво на простір пам'яті і свідчення. Вона набуває не лише трагічного, а й символічного виміру: як жертва за право на національну культуру та людську гідність.

Знищення значної частини творчої спадщини Горської свідчить про систему спробу радянської влади стерти національну художню ідентичність. Проте її стиль, що поєднував риси українського авангарду, бойчукізму, народного мистецтва, європейських художніх впливів кольорової експресії та гуманістичної символіки, залишив помітний слід у формуванні сучасного українського художнього мислення [Додаток А.5]. Її твори це не лише естетичні об'єкти, а й носії культурної пам'яті, через які артикулюється опір тоталітаризму.

Алла Горська є однією з ключових постатей українського шістдесятництва, чия творчість поєднала мистецтво і громадянську позицію в єдиний акт культурного спротиву. Її життя й смерть демонструють, як мистецтво в умовах несвободи набуває етичного виміру, перетворюючись на форму боротьби за національну гідність. Переосмислення спадщини А. Горської сьогодні є не лише мистецтвознавчим, а й культурно-політичним

завданням, яке знаменує повернення голосу української свободи та історичної пам'яті.

3.2 Трансформація від накинutoї радянської ідентичності до національної тожсамості

У 1930-1980-х роках українське мистецтво розвивалось в координатах тоталітарної культурної політики, що утверджувала соціалістичний реалізм як єдину легітимну художню парадигму. Цей метод, сконструйований для формування «правильного» образу радянської дійсності, створював цілі наративні матриці: піднесений пафос праці, демонстративний оптимізм, оптимізм повсякденності. Та за зовнішньою демонстративністю приховувалися напружені процеси внутрішнього спротиву, у межах яких митці намагалися зберегти духовну автономію, кодовано вписуючи в дозволену стилістику альтернативні, неофіційні смисли. У цьому полі складних компромісів і прихованої опозиційності виразним є феномен Тетяни Яблонської. Її присутність в офіційній мистецькій площині й численні державні відзнаки не нівелюють, а навпаки підкреслюють інтенсивність її внутрішнього спротиву. Т. Яблонська формує особливу мову нонконформізму, що не вступає в прямий конфлікт із системою, але трансформує її зсередини, насичуючи нормативну форму етичними, екзистенційними та національно-культурними сенсами [Додаток Б.1]. Її живопис, змінюючись у відповідь на соціально-політичні та культурні зрушення, стає інструментом самовизначення – засобом руху до власної ідентичності, відкриття українськості як особистісного й творчого вибору. Еволюціонуючи разом із мистецькими пошуками доби, Т. Яблонська створює у своїх полотнах простір, у якому національна ідентичність набуває не декларованого, а внутрішньо пережитого змісту. Таким чином, її творча спадщина дає змогу не лише реконструювати складну історію радянського мистецтва, а переосмислити її, крізь призму індивідуальної свободи й непереривності національної традиції.

Тетяна Яблонська народилась 11 лютого 1917 р. у Смоленську в родині гімназійних вчителів. Її батько, Ніл Яблонський, ще у 1905 р. виступив проти

царизму за що був виключений із Петербурзької духовної академії, а згодом став свідком того, як революційні ідеали поступово знищуються більшовицьким терором. Атмосфера політичних переслідувань, знищення інтелігенції та насильницької радянзації культурного простору визначила умови, у яких формувалась особистість майбутньої художниці. У пошуках можливостей еміграції родина Яблонських у 1928-1934 рр. здійснили низку вимушених переїздів: від Одеси та Кам'янця-Подільського до Луганська.

Особливе місце у світоглядному становленні мисткині посів Кам'янець-Подільський, старовинне місто з виразним історико-культурним ландшафтом, де на тлі мальовничої архітектури й багатовікової історичної пам'яті започаткувався її глибинний зв'язок з українською культурою. Проте її юність припала на одну з найтрагічніших сторінок української історії – Голодомор 1932-1933 р., небачено-жорстокий геноцид українського народу шляхом створення штучного голоду, влаштованого для знищення та упокорення українського населення. Родині Яблонських вдалось врятуватись завдяки вмінню батька малювати портрети на замовлення, іронією долі було те, що начальник ДПУ замовив портрети усіх своїх родичів, що дало можливість вижити [28, с. 49]. Постійні переїзди, атмосфера страху та пережитий досвід голоду істотно вплинули на формування емоційної й світоглядної позиції майбутньої мисткині, виробивши в ній насторожене ставлення до влади й розуміння небезпеки відкритого протистояння радянському тоталітарному режиму. У цих умовах поступово визрівала її власна стратегія – збереження внутрішньої ідентичності та моральних орієнтирів. Родина Яблонських плекала гуманізм, любов до природи й освіти, намагаючись уберегти дітей від ідеологічної індоктринації. Така родинна поведінка орієнтувала на культурну самозбереженість і родинні цінності. У зрілі роки ця внутрішня автономія виявилась у здатності Яблонської виходити за межі соцреалістичного канону, надавати людського виміру навіть ідеологічним темам та поступово розширювати межі «дозволеного» в радянському мистецтві. В оцінці її робіт проявлялася подвійність системи: державне визнання співіснувало з

обмеженнями та критикою, що демонструє тонку межу між офіційним визнанням і культурним спротивом в межах системи. Через це досі тривають наукові дискусії: чи була Яблонська «офіційною» художницею, що працювала в межах соцреалістичної парадигми, чи її творчість є формою культурного спротиву режиму. Її біографія демонструє, що межа між пристосуванням і внутрішньою свободою у тоталітарному контексті завжди складніша, ніж здається на перший погляд.

Художні здібності Тетяни Яблонської формувалися під безпосереднім керівництвом батька, який навчав доньок малювати та писати з натури, освоювати основи композицій й техніки живопису. Цей фундамент не лише сприяв успішному вступу до Київського художнього інституту, а й набував життєвої практичної цінності в буремні роки Другої світової війни, коли Яблонська виконувала портрети-«похоронки» за фотографіями, отримуючи за роботу продукти, які слугували засобом виживання. Раннє знайомство з ілюструванням, участь у родинних творчих проєктах, зокрема виданні рукописного ілюстрованого журналу «Цвіркун».

Переїзд до Києва та навчання в художньому інституті поглибили професійну підготовку Т. Яблонської та інтегрували її у мистецьке середовище, де провідну роль відіграв наставник Федір Кричевський. Його педагогіка, зорієнтована на усвідомлення української культурної традиції та національної історії через живопис і колорит, залишила визначальний слід у формуванні естетичних та культурно-ціннісних орієнтирів мисткині. Майстерня Кричевського виконувала роль, не лише навчальної арт-студії, а й культурологічної лабораторії, де поєднувалися технічна майстерність, творчий експеримент і національна ідентичність. Тяглість і культурна традиція Ф. Кричевського залишилися визначальними у творчому підході Яблонської протягом усього життя; символічно, що вона успадкувала його майстерню. Отже, художня свідомість Яблонської сформувалась на перетині родинного виховання та освітнього культурного середовища, індивідуального досвіду та національної традиції: її творчість поєднувала технічну досконалість із

гуманістичним підходом, культурну самобутність та здатність оперувати в межах радянської системи, що робить її мистецтво прикладом тонкого культурного опору та внутрішньої автономії в умовах тоталітарного тиску. Період навчання припав на часи масових сталінських репресій. Атмосфера постійного страху й ідеологічної недовіри стала частиною повсякденності. Пізніші спогади художниці про те, що вона та її покоління вірили у звинувачення на адресу арештованих, демонструють межу між наївністю, інституційно сформованою лояльністю та відсутністю альтернативної інформації. Її подальша переоцінка цих подій засвідчує процес внутрішнього звільнення від тоталітарної оптики й формування власного морально-етичного судження

Водночас, важливою віхою у формуванні творчої особистості Тетяни Яблонської стала її рання зустріч із західноєвропейською художньою традицією. Саме взаємодія європейського модерну з українським культурним ґрунтом згодом визначить один із провідних напрямів її стилістичної еволюції – неофольклоризмом. Перший глибокий естетичний імпульс мисткині отримала після знайомства з французьким імпресіонізмом на виставці 1938 року в Москві. Імпресіоністична естетика миттєвості: світла палітра, свобода мазку, увага до руху й атмосфери – різко контрастувала з офіційною художньою доктриною сталінської доби, зорієнтованої на нормативність, закритість візуальної мови та ідеологічну контрольованість образу. У цьому контрасті виявнюється ключовий культурологічний аспект: імпресіонізм постає для Яблонської як символ альтернативної, незаідеологізованої європейської культури, побудованої на свободі художнього бачення та автономії митця. Цей досвід увиразнився у картині «Перед стартом» (1947) [Додаток Б.2], де спорт і молодість осмислюються не як соцреалістичні приклади зразковості, а як природний стан життєдайності. Стилїстика полотна розкута, динамічна, близька до імпресіоністичної манери бачення, виявляла культурну інакшість, яка виходила за межі соцреалістичного бачення. Саме ця інакшість спровокувала гостру ідеологічну реакцію; у статті Л. Владича, картина оцінена

«фрагментарною» та «незрілою», а Т. Яблонську звинуватили у «західному впливі» й нібито шкідливій спадковості від Ф. Кричевського. У цьому контексті історія картини «Перед стартом» набуває ширшого культурно-політичного сенсу: протистояння радянської ідеологічної моделі та європейських модерністських тенденцій, які, попри опір, заклали підґрунтя подальшого самобутнього розвитку мистецтва Т. Яблонської.

Початок Другої світової війни став для Тетяни Яблонської моментом розриву з усталеним творчим поступом, що докорінно трансформував її життєвий і художній шлях. Війна сформувала нову оптику сприйняття історичних подій, людських страждань і влади. Втрата значної частини творів воєнного періоду, зокрема незавершеної дипломної роботи «Повернення з сінокоосу», була наслідком хаотичної евакуації та спроб захистити будівлю академії від бомбардувань, коли полотнами та папером затуляли вікна. Цей факт сам по собі є промовистим свідченням умов, за яких формувалось її світосприйняття: мистецтво опинялось на межі виживання, так само як і люди..

Особистий досвід евакуації на Волгу став фундаментом майбутніх сюжетів. Праця в саратовському колгоспі, фізичне виснаження, відлуння Сталінградської битви, що «гуло в землі» та епізоди створення портретів-похоронок утворюють цілісну соціокультурну картину війни як простору виживання, де творчість є способом збереження людяності. Подальше звернення мисткині до теми праці й повоєнного селянського життя має не декоративний, а екзистенційно осмислений характер. Картина «Ворог наближається» (1945) [Додаток Б.3] посідає виняткове місце у творчому доробку художниці як єдине цілісне живописне висловлювання про війну. У картині відображено не героїчну риторику, характерну для офіційного мистецтва, а досвід беззахисності цивільного населення: біженців, жінок і дітей, що опиняються в лещатах двох тоталітарних режимів. Полотно викриває суперечності радянської військової політики: відсутність організованої евакуації та застосування тактики «випаленої землі», яка прирікала мирне населення на хаотичну втечу, голод і смерть. Темний стриманий колорит,

діагональна композиція та наближення фігур до переднього плану перетворюють глядача на учасника процесу. Образ купки біженців стає метафорою ширшого суспільного досвіду: колективного руху крізь страх і невизначеність. Кожна деталь полотна: суворе небо, загострені риси облич, поступовий рух колони людей і тварин – формує емоційний простір, у якому війна постає не як героїчний акт, а як всепоглинаюча трагедія. Попри офіційну прихильність радянської критики до цієї роботи, вона демонструє здатність Яблонської тонко балансувати між дозволеним і правдивим. Це рідкісний приклад того, як художниця в межах соцреалізму передала власний досвід та гуманістичне бачення історії, не вступаючи у відкритий конфлікт з владою. «Ворог наближається» є не лише художнім документом часу, а й культурологічним свідченням того як мистецтво може зберігати правду в умовах ідеологічного тиску.

У повоєнний час Яблонська опинилася в у мовях складної взаємодії творчості й ідеологічного контролю. Її повернення до Києва 1944 р. та активне включення у викладацьку й інституційну діяльність не лише ознаменували початок професійного зростання, а й засвідчили здатність художниці інтегруватися в систему, що визначала форми й межі мистецького висловлювання. Прийняття майстерні Ф. Кричевського мало не лише практичний, а й символічний вимір: входження до тягlosti української академічної школи, яка попри тиск соцреалістичного канону, зберігала власні мистецькі традиції, що згодом визначила тональність її стилістичної еволюції. Ранні замовні роботи, зокрема портрет Лесі Українки, засвідчують її здатність органічно поєднувати вимоги офіційного канону з власною пластичною мовою, формуючи індивідуальний художній голос навіть у межах ідеологічно регламентованої естетики.

Поїздка на Поділля 1948 року, що завершилася створенням картини «Хліб» [Додаток Б.4], стала для Т. Яблонської не просто етапом педагогічної практики, а моментом безпосереднього зіткнення реального селянського досвіду з офіційною радянською міфологією. Летавський колгосп, який

демонстрував рекордні врожаї на тлі ще недавнього голоду 1946-1947 рр., виконував функцію політичного конструювання уявної реальності: простору, де праця колгоспниць подавалась не як щоденна виснажлива повинність, а як радісний акт соціалістичного процвітання.

При обговоренні картини з учнями варто підкреслювати, що соціокультурний контекст створення «Хліба» має виразну амбівалентність: офіційна радянська інтерпретація використовувала картину для приховування травматичного досвіду голоду, задля утвердження образу щасливого селянства, тоді як сама Яблонська вклала в полотно насамперед естетичний і гуманістичний зміст. Така подвійність дозволяє розглядати картину не лише як артефакт епохи, а й як простір напруженого співіснування художньої широти з ідеологічним контролем.

Подальше ставлення Яблонської до «Хліба» відображає складність переосмислення митцем власної творчості в умовах політичних змін. У період десталінізації, коли ідеологічна функція соцреалізму стала очевиднішою, вона дистанціювалась від полотна, називаючи його «агіткою» та «плакатом». Лише наприкінці життя Яблонська оцінила його по-новому, бачачи у ньому не стільки інструмент пропаганди, а власне творче досягнення та початок внутрішньої еволюції: руху до автентики, орнаменталізму, неофольклорних мотивів і глибшої філософської живописної мови [Додаток Б.8]. Успіх «Хліба» відкрив простір творчої свободи, що дозволив відійти від офіційної стилістики та стати однією з ключових постатей українського мистецтва другої половини ХХ ст., надихаючи нові покоління митців на внутрішній спротив і самовираження в умовах несвободи.

Серед ранніх симптомів неофольклоризму – «Автопортрет Т. Яблонської у національному вбранні» (1946) [Додаток Б.5], який свідчить про спадкоємність мисткині від наставника Ф. Кричевського: підібрана колористика, орнаментальні мотиви діалогізують з «Автопортретом Ф. Кричевського у білому кожусі» (1926-1932).

Творчість Тетяни Яблонської зазнала значних трансформацій під впливом шістдесятництва й суспільно-політичних змін, що відображалось у її роботах «суворого стилю», де похмурість і лаконічність слугували засобом вираження особистих переживань і думок. Мисткиня все більше відходила від усталених канонів, зображуючи простодушних героїв, змучених стариків і вдів, чия духовна стійкість протиставлялася моральному й фізичному тиску радянської системи. Зранені душі, згорьовані очі, похилені фігури на полотнах «Вдови», «Горе», «Самотня старість» стають символами незламності людського духу та боротьби, а загострені кути, зламані лінії підкреслюють тривожність настроїв, оголюючи душі, біль, смуток, неспокій [26, с. 177]. Ідейну та громадянську позицію художниці висловлювала тихо і водночас промовисто. Попри державні нагороди та офіційне визнання, вона постійно відчувала страх, зазначаючи: «...навіть важко собі уявити, яким було б наше мистецтво без цього страху, без цього тиску» [28, с. 549]. Водночас Яблонська підтримувала колег і виступала на захист прав митців, зокрема була підписанткою «Листа 139-ти» на захист О. Заливахи.

Другий етап творчих відкриттів, пов'язаний з поїздками до Закарпаття у 1950-х рр., які сприяли творчому сплеску, зближенню з національною культурою й народними образами. Картини «Разом з батьком», «Вечір в Солотвиному», «Гуцул Юрко Яновський», «Ануца» зображують мешканців карпатських верховин у автентичному вбранні. Академічний стиль зображення портретів поєднується з вільною манерою мазків, колористикою та декоративністю для передачі народно-образних мотивів.

Третій етап творчості ознаменувався переходом від етнографізму до нових стилістичних рішень: відмови від академічності, пластичності, удосконаленій колористиці, тяжінні до художніх традицій народного мистецтва. Полотна «Молода мати», «Лебеді», «Наречена», «Мати і дитя» відображають нові віяння, що створювали форму самовираження, яка опонувала соцреалізму. Звернення до етнографії, іконопису, історії та

народного мистецтва підкреслюють гуманістичну й культурологічну глибину творчих мотивів.

Унікальним проявом багатства національної культури став творчим тандем Тетяни Яблонської та поета Івана Драча, де живопис і поезія поєднувалися фольклорними мотивами й глибокими алюзіями до української історії [Додаток Б7]. Спроба видання книги зазнала цензурного тиску: весь наклад було знищено, авторів піддали публічному осуду. Цей випадок демонструє обмеження радянською владою нових мистецьких тенденцій і водночас підкреслює домінування соцреалізму як офіційної естетики, яка контролювала культурний дискурс й формувала межі художньої свободи. Роботи Яблонської не ілюстрували поезію, а продовжували її ідейно, протиставляючи пропагандистській риториці про меншовартість української культури. Сюжет «Життя продовжується» мав другу назву – «Козацькому роду нема переводу» символічно демонструвало історичну глибину й самотність традицій [Додаток Б.9]. Як наслідок – тимчасове відсторонення художниці з мистецького життя: її позбавили посад і можливості брати участь у виставках, що негативно позначилося на її моральному та фізичному стані. Водночас відсутність прямих згадок її імені у справах спецслужб вказує на певну лояльність партійної номенклатури. Влада продовжувала визнавати Тетяну Яблонську взірцем українського соцреалізму, що надавало художниці можливість розвивати і поглиблювати українську художню традицію у межах канону. Вихід реконструйованої книги «Тетяна Яблонська. Іван Драч. Книга, яку знищили» у 2017 р. став важливим культурним явищем. Видання не лише повертає забуту сторінку мистецької історії, а й демонструє здатність української культури зберігати власну самотність і протистояти ідеологічному тиску.

Варто відзначити тяглість Т. Яблонської до європейської художньої традиції, яка ставала для неї простором внутрішньої рівноваги й творчого оновлення. У неофольклорному періоді простежуються мотиви з модернізмом А. Матісса та Ф. Леже, що свідчить про глибоке засвоєння європейського

візуального досвіду й уміння інтегрувати його у власну мистецьку мову. Прагнучи розширити естетичні горизонти, художниця подорожує Італією та Іспанією, де створює низку робіт, позначених поєднанням української традиції з європейськими впливами. Міські пейзажі «Туман над Арно. Флоренція», «Вечір в Толедо» вирізняються вишуканою колористикою та щільним пастозним мазком, що демонструє інтерес до імпресіоністичного бачення світла й простору. У Флоренції Т. Яблонська відкриває для себе мистецтво раннього Відродження, однак саме цей досвід підсилює усвідомлення цінності власної художньої школи. У щоденнику зазначає: «Ніде у Європі та й у Америці я не отримала б такої художньої освіти, як у нашому Київському художньому інституті» [28]. Ця рефлексія не лише засвідчує її професійну вдячність, а й виразно окреслює тяглість української академічної школи, яка стала для мисткині тим підґрунтям, що дозволяло творчо інтегрувати європейські впливи та виробити власний, впізнаваний стиль.

Епохальним твором у спадщині Т. Яблонської стала картина «Льон» [Додаток Б.6], за яку отримала третю Державну премію СРСР. У спогадах вона пише про задум полотна на основі глибинних пластів дитячої пам'яті, фольклору і ландшафту Чернігівщини. Для художниці льон став не лише мотивом творчості, а й символом культурної тяглості, що поєднував родинну традицію, національну образність й жіночу працю. Чотирирічна робота над картиною й апеляція до високодуховних взірців: від італійського Відродження до О. Венеціанова і З. Серебрякової свідчать про прагнення інтегрувати українську тематику в ширший європейський художній канон. «Льон» таким чином постає як культурний синтез, у якому національна традиція переосмислюється через універсальну гуманістичну мову образів.

Протягом життя Т. Яблонська здійснила масштабну творчу еволюцію, рухаючись від соцреалістичного академізму до народно-декоративних і постімпресіоністичних манер, а згодом до власної версії неофольклоризму, поєднаного із суворим стилем. Її практика охоплювала всі жанри станкового

живопису та гобелен, що підкреслює широту художнього мислення й здатність працювати на межі між традицією та новаторством.

Після інфаркту 1991 р. розпочався пізній період творчості, іронічно названий нею «постінфарктизмом». Незважаючи на фізичні обмеження, зокрема втрату можливості працювати правою рукою після інсульту 1999 р., Яблонська зберегла творчу активність, перетворюючи побутові мотиви та камерні спостереження на форму глибокого внутрішнього самоосмислення. У незалежній Україні творчість Т. Яблонської набула канонічного статусу: присудження Шевченківської премії та державних відзнак підтвердило довгочасне визнання, якого була позбавлена у радянські десятиліття. Примітно, що на останній прижиттєвій виставці 2004 р. художниця вимагала зазначити лише своє ім'я: жест, який символізував її принципову відмову від ієрархічної системи радянських звань і нагород.

Попри міжнародне визнання, численні персональні виставки та зацікавлення світових музеїв, в Україні мистецька спадщина Т. Яблонської залишається частково недооціненою. Це зумовлено пострадянськими упередженнями щодо соцреалістичного минулого, які спотворюють оцінку творчості, а також практиками російського привласнення та фальсифікації робіт, що підривають автентичність української культурної пам'яті. Скепсис родини щодо можливості створення музею вказує на системну нестачу інституційної підтримки, що підкреслює проблематику формування художньої канонізації та складність визнання митця, який одночасно перебував у межах офіційного радянського канону й водночас був носієм унікальної української художньої традиції.

Отже, творчість Т. Яблонської потребує оновленої історико-культурологічної оцінки, вільної від ідеологічних нашарувань. Її мистецький доробок є не лише свідченням особистої еволюції, а й важливою складовою українського модерного канону, що вимагає ґрунтовного переосмислення та повернення у національний контекст. Розуміння художньої та національної ідентичності Т. Яблонської є ключовим для комплексного осмислення процесів

формування національного мистецтва в Україні та для відновлення цілісності української художньої традиції, яка поєднує модерністські впливи з народною та історичною пам'яттю.

Отже, аналіз формування національної ідентичності А. Горської та Т. Яблонської демонструє, що шістдесятництво виступало не лише як художнє явище, а й як інтелектуально-культурний механізм утвердження української самосвідомості в умовах радянської дійсності. Попри відмінні стратегії художнього спротиву, обидві мисткині здійснювали послідовну особистісну й художню рефлексію, поєднуючи національну традицію з новими естетичними підходами. Їхні творчі траєкторії засвідчують складність процесу культурного опору в заангажованій радянській парадигмі. Унікальним постає феномен набуття української ідентичності радянською людиною.

РОЗДІЛ 4

ВИКОРИСТАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРИ ВИКЛАДАННІ У ЗАКЛАДАХ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ НА УРОКАХ ІСТОРІЇ УКРАЇНИ

4.1. Відображення історичної епохи через призму мистецтва: розробка методичних рекомендацій для учителя

Використання феномену шістдесятництва та аналізу творчості Алли Горської й Тетяни Яблонської у шкільній освіті має виразний

міждисциплінарний потенціал. Йдеться не лише про уроки історії України, а й предмети суспільно-гуманітарного циклу: художню культуру, українську літературу, громадянську освіту. Таке поєднання дозволяє розкрити цілісну картину епохи, продемонструвати учням взаємодію культурних процесів, політичних змін і мистецьких практик. Доцільним є застосування інтегрованих курсів, завдяки яким феномен шістдесятництва постає не як вузька тема, а як комплексне культурно-історичне явище. Історична проблема включена до чинної програми з історії України 11 класу, що створює методичні умови для її глибокого опрацювання у форматі ординарного уроку, практичного заняття, інтегрованого уроку а також цілісного виховного заходу чи складника патріотичного виховання.

У процесі шкільного навчання важливо не обмежуватись репродукціями творів митців, а пропонувати учням коректні інтерпретаційні пояснення, що розкривають контекст їх створення, естетичну природу творів і їх внутрішній зміст. Без відповідних пояснень учні можуть зчитувати твори крізь призму усталених радянських символічних конструкцій, сприймаючи їх як елементи офіційної візуальної риторики, тоді як справжні художні й світоглядні смисли залишаються прихованими. Таке однобічне прочитання значною мірою суперечить реальному змісту творчості Алли Горської й Тетяни Яблонської, адже зводить їхні роботи до ідеологічних формул, ігноруючи приховані гуманістичні й культурні смисли. Зокрема, аналізуючи картину Т. Яблонської «Хліб», учитель має акцентувати не на усталеному радянсько-ідеологічному прочитанні, а на глибинних смислових рівнях: утвердженні людської життєстійкості, працездатності та щоденної сили людей, які попри голод, насильство та ідеологічний тиск радянської системи зберігали здатність жити, працювати й підтримувати один одного. Саме через посилення гуманістичного виміру, увагу до гідності й внутрішньої стійкості людини Т. Яблонська поступово виходить за межі соцреалістичного канону, трансформуючи його в нову візуальну мову, зорієнтовану не на пропагандистську декларативність, а на моральні цінності й правду.

Важливим прикладом для педагогічної інтерпретації є монументальне панно «Жінка-птах», у якому міфологічно-символічний образ синтезує ідеї свободи, жіночої сили й традицій українського декоративного мистецтва. Аналіз твору дозволяє вчителю розкрити учням тему символізму як прихованої форми опору, характерної для мистецтва «відлиги» й мистецького нонконформізму, і водночас демонструє як художники переосмислювали народні традиції й мотиви для вираження моральних й громадянських позицій.

Особливо цінним у контексті викладання історії України є звернення до портретної серії Алли Горської, виконаної в техніках темпер, гуаші та лінориту. Зображені в ній постаті Івана Світличного, Ліни Костенко, Василя Симоненка, Івана Драча та інших відтворюють не лише ідейників епохи та їхні морально-етичні орієнтири, а й демонструють феномен духовного гуртування шістдесятників. З методичної точки зору портрети виконують кілька важливих функцій: а) допомагають учням асоціювати історичних постатей із реальним соціокультурним контекстом, демонструючи їхню взаємодію, творчість та спільні цінності; б) акцентують на ролі А. Горської як центральної фігури шістдесятницького руху та її внеску у розвиток культурно-громадянських ініціатив, зокрема КТМ; в) дозволяють усвідомити колективний вимір опору радянській системі, прагнення до національного самозбереження й відновлення історичної пам'яті, водночас засвідчуючи жорстокий терор радянського апарату проти неугодних. Водночас, окремі символічні елементи в цих портретах (червона калина (В. Симоненко, І. Світличний), птах, фрагмент вишиванки (Л. Костенко, Б. Рябокляч), фрагмент народного декору (І. Драч), червоно-чорний акцент (Гнівний Тарас, В. Симоненко) і т.ін.) дозволяють простежувати національну тему в радянському часі. При викладанні матеріалу вчитель має пояснювати, що творчість і громадянська позиція А. Горської нерозривно пов'язані з шістдесятницьким рухом. Такий контекстуальний підхід перетворює аналіз художньої спадщини мисткині на засіб не лише естетичного, а й соціально-історичного осмислення епохи, допомагаючи учням усвідомити тісний зв'язок мистецтва з культурними та громадянськими практиками епохи.

Щодо проведення практичних занять, варіативність підходів залежить від форми, змісту та обраної проблеми. Одним із можливих підходів є розгляд життєписів мисткинь як чинника формування творчої й ідентифікаційної позиції. Важливо акцентувати, як родинне середовище, освітні інститути, зокрема наставництво Ф. Кричевського та С. Григор'єва – впливали на ідейно-естетичні та національні мотиви у їхній творчості. Не менш значущими були пережитий досвід голоду й Другої світової війни, культурне середовище шістдесятників, знайомство з європейськими мистецькими тенденціями (А. Матісса та Ф. Леже, Д. Сікейроса, Д. Ороска, Д. Рівери), а також пізнання традицій українського народного мистецтва та спадку покоління 1920-1930-х років. Вплив цих факторів простежується не лише в ідейно-творчій, а й у громадянській трансформації обох мисткинь. А. Горська та Т. Яблонська стали творцями українського культурного простору, повертаючи мистецтву гуманістичний та національно орієнтований характер. У творчості художниць проявлялись подібні тенденції: повернення до правдивої, гуманістичної та національно окресленої художньої мови, проте кожна реалізувала їх по-своєму. Важливо також відзначити перегляд засад соцреалізму. У період відлиги стало очевидно, що метод не є незмінною догмою, а радше гнучким модифікованим конструктом, який можна адаптувати під нові художні й моральні сенси. Алла Горська обрала шлях відкритого спротиву: її творчість стала візуальною антитезою системі, де символізм, експресивність і монументальність перетворювалися на засоби громадянського жесту. Тетяна Яблонська, навпаки, впроваджувала зміни поступово: вона не відкидала соцреалізм, а трансформувала його через гуманістичну оптику, нову пластичність і багатозначність змістів. Використовуючи інституційне визнання, вона м'яко, але послідовно вносила нові сенси у радянський мистецький простір, впливаючи на молодших художників. Ці протилежні моделі культурного спротиву зумовили й різні життєві долі мисткинь. А. Горська, яка відкрито протистояла репресивній системі, була витіснена з офіційного мистецького середовища й загинула за трагічних обставин. Т. Яблонська ж, залишаючись у

межах дозволеного, проте наповнюючи мистецтво новою етичністю, змогла зберегти творчу автономію й продовжити формувати українську мистецьку традицію в умовах радянського тиску.

Ішим методом є зчитування інформації з візуальних образів для віднайдення глибинних смислів і мотивів творів. Цей підхід включає аналіз колористики, композиції, пластики, руху, символів й художніх акцентів, що дозволяю учням більш точно осмислювати мову митців і соціально-культурний контекст творів.

Так, у вітражному панно А. Горської «Шевченко. Мати» центральне композиційне тяжіння образу гнівного Шевченка та матері-України створює символічний зв'язок між історичним минулим і національною свідомістю, підкреслюючи їхню роль як ключових героїв композиції. Контрастні й насичені кольори посилюють драматизм сцени, тоді як декоративні елементи та народні мотиви відтворюють українську етнічну традицію. Поєднання геометричних форм і природних ліній формує ритм і динаміку композиції, підкреслюючи емоційну напруженість твору. У картині Т. Яблонської «Льон» використання світлих природних відтінків демонструє гармонійний зв'язок героїні з природою, створюючи відчуття спокою й внутрішньої радості. Символ льону в композиції є знаком культурної тяглості, що об'єднує родинну традицію, національну образність й жіночу працю. Водночас простежується художня орієнтація на зразки італійської та української мистецької традиції, які мисткиня органічно інтегрує у власний нефольклорний стиль. Таким чином, полотно постає як культурний синтез, де національна традиція переосмислюється через універсальну гуманістичну мову образів.

Можна запропонувати рольову *гру-батл* «Мисткині та їх творчість на суді історії – 2025», де об'єктом суперечки є картини Алли Горської і Тетяни Яблонської. Для цього запропонувати ролі: Позивач (Україна сучасна, в особі УІНП), Відповідач (Україна радянська, в особі Спілки художників України УРСР), свідки (з обох боків). Використати візуальні і вербальні документи і провести батл. Старшокласників об'єднати у дві змагальні команди: «Адепти

соцреалізму» та «Адепти національного», запропонувати їм розглянути роботи 1960-х рр., на основі аналізу яких переконати суд (експертів), що в умовах радянської системи художниці висловлювали радянські чи національні ідеї.

Для глибшого розуміння шляхів становлення національної ідентичності українських мисткинь другої половини XX ст. доцільно запропонувати учням творчий проєкт на основі *методу сторітелінгу*. Такий підхід дозволяє поєднати біографічні факти з внутрішніми мотивами, моральними виборами та культурними впливами, що визначали розвиток творчих особистостей А. Горської і Т. Яблонської. Учні пропонуються створити власну інтерпретацію життєписів художниць, виокремивши ключові етапи творчого становлення та чинники, що формували їхню громадянську позицію й художню еволюцію. На прикладі Алли Горської помітно трансформацію мисткині від пошуків стильової самобутності до активного єднання з правозахисним рухом. Для реалізації проєкту можна використати різні формати: короткий анімаційний фільм, візуальний колаж, комікс, аудіоісторію або інтерактивну хронологію. Такі форми роботи сприяють розвитку критичного мислення, уміння інтерпретувати події через особисті історії, для глибшого осмислення соціокультурного контексту доби.

У добу цифрових технологій важливо інтегрувати новітні *інтерактивні методики*. Доцільним є використання онлайн-музеїв, цифрових архівів, документальних фільмів, інтерв'ю та віртуальних виставок, які дозволяють створити багатовимірний образ мисткинь та їхньої доби. Показовим прикладом є мистецько-театральний проєкт МУР «Ребелія», що через театральні постановки, поезію та мультимедійні засоби допомагає учням емоційно прожити й глибше усвідомити феномен шістдесятництва й особистість Алли Горської. Інтеграція матеріалів поглиблює міждисциплінарний підхід, поєднуючи мистецтво, історію, літературу, громадянську освіту та медіаграмотність, і сприяє формуванню критичного мислення й здатності інтерпретувати культурні явища у ширшому історико-соціальному контексті.

Ще одним важливим методом є створення ментальної *мапи цінностей*, що відображає дух епохи та допомагає осмислити світоглядний горизонт шістдесятництва крізь призму творчості А. Горської і Т. Яблонської. Це може бути варіант проєктної діяльності на основі інтернет-ресурсів, зокрема архівних сайтів майстринь. Як кінцевий результат можна запропонувати зробити інфографіку (діаграму, постер, плакат тощо). По-перше, можна позначити на карті України місця життя, виховання, освіти, творчої діяльності, творчої зацікавленості. В такий спосіб простежити справді їх представництво України. По-друге, запропонувати визначити ключові постаті, що сформували їх ідентичність як українок (від родини батьків, школи і учителів, художнього інституту і професорів до безпосередніх життєвих контактів і продовження в спадкоємцях). Так простежується спадкоємність і неперервність культури, зв'язок поколінь. По-третє, спробувати простежити за роботами прояви ціннісних пріоритетів (Гідність, Пам'ять, Свобода, Працьовитість, Відданість та ін.), тут запропонувати а) добрати праці авторок і б) довести їх словами / словами їх колег / їх сучасників / нащадків тощо прояв їх національної громадянської ідентичності. Як рефлексію запропонувати представити проєкт іншим учням і відстежити настрої. Центральним образом мапи закономірно постає Україна як культурна, історична й моральна категорія. Саме пошуки національної й культурної автономії, повернення забутих сторінок історії, формування нової візуальної мови орієнтованої на гуманістичні та етнокультурні смисли, становлять підґрунтя духовних практик обох художниць. Працюючи з ментальною мапою, учням можна запропонувати визначити асоціації та поняття, що об'єднують творчість А. Горської та Т. Яблонської: свобода, культурний спротив, українська традиції, тяжіння до бойчукізму та монументалізму, модерні європейські орієнтири, історична пам'ять, травма війни, людська гідність, етнокультурна тяглість тощо. Така робота має подвійне значення. По-перше, вона формує в учнів цілісне бачення мистецтва як системи символів, що фіксує ідейні зрушення в суспільстві. По-друге, дозволяє зрозуміти, що творчість є механізмом осмислення колективного

досвіду народу. Можна запропонувати зробити відеоролик.

Окремим методичним прийомом є створення сюжету *«уявного діалогу»* між мисткинями. Хоча немає документальних підтверджень їхньої особистої зустрічі, педагогічна реконструкція такого діалогу дозволяє актуалізувати ключову тематику епохи та поглибити розуміння світоглядних позицій обох художниць. Учням можна запропонувати поміркувати, про що б говорили А. Горська й Т. Яблонська, які спільні етичні, культурні, світоглядні чи естетичні засади могли б їх об'єднувати, а в чому їхні погляди, навпаки, розходились б. Дана позиція обґрунтована, адже обидві художниці стояли біля витоків традиції українського народного мистецтва й неомодерного переосмислення фольклорних форм. Їх об'єднувало звернення до школи Михайла Бойчука як своєрідного простору ідейного синтезу європейського модернізму з національними формами. Однак, А. Горська наголошувала, що у прагненні культурного оновлення важко не втратити власну культурну основу, не розчинити національну традицію у загальноєвропейському контексті. Додатковим змістовим елементом такого уявного діалогу постає роль ідейно-культурної спадщини Федора Кричевського. Тетяна Яблонська як його учениця й послідовниця могла б передати А. Горській власне розуміння його національно-ідейних й естетичних орієнтирів у прагненні відновлення автентичної культурної традиції. Як своєрідну рефлексію за результатами «діалогу художниць» можна провести експрес-опитування за «запитальниками» від Алли Горської та Тетяни Яблонської.

Крім того, на уроках громадянської освіти доцільно простежувати процес формування особистої ідентичності мисткинь як приклад трансформації на основі різних моделей взаємодії митця з владою та суспільством. Такий аналіз дозволяє продемонструвати учням, що Алла Горська й Тетяна Яблонська формували український культурний простір різними, але однаково значущими шляхами. Алла Горська вибудовувала свою ідентичність у тісній взаємодії з середовищем шістдесятників, стаючи його моральним і творчим центром. Її художня мова та громадянська позиція формувались в діалозі з однодумцями, у

процесі колективної боротьби за людську гідність, історичну пам'ять й культурну автономію. Тетяна Яблонська, натомість, пройшла інший шлях: поступову трансформацію та внутрішнє переосмислення, що привело її від заперечення соцреалізму до утвердження неофольклоризму. Обидва приклади дають можливість учням побачити, що ідентичність може формуватися як через відкритий спротив, так і через поступову внутрішню культурну еволюцію.

Використання результатів дослідження творчості А. Горської та Т. Яблонської у шкільній освіті дає змогу суттєво розширити методичний інструментарій викладання історії України. Мистецтво постає джерелом не лише фактологічної інформації, а й моральних, культурних та ідентифікаційних смислів.

Робота з візуальними матеріалами, ментальними мапами, реконструкцією уявних діалогів, цифровими ресурсами та мистецькими проєктами формує в учнів здатність: інтерпретувати історичні явища крізь мистецькі наративи, осмислювати моделі культурного спротиву в умовах тоталітаризму, розглядати взаємозалежність творчості, національної пам'яті та громадянської позиції, аналізувати мистецтво як активний компонент історичного процесу. Залучення творчої спадщини А. Горської та Т. Яблонської сприяє формуванню критично мислячої та культурної чутливої мистецької спільноти, здатної інтерпретувати культурні явища у ширшому історико-культурному контексті.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження феномену українського шістдесятництва на прикладі життя й творчості Алли Горської й Тетяни Яблонської дозволяє зробити висновок про багатовимірність культурно-політичного життя 1960-х – 1970-х рр., що формувало ідейно-мистецьку та громадянську позицію мисткинь. Вивчення історіографії проблеми засвідчило, що більшість наукових праць зосереджуються на біографічних або мистецьких аспектах, не інтегруючи ці складові у складний процес визрівання ідентичності. Комплексний аналіз

спадку художниць демонструє нерозривність даного процесу: поєднання особистісного, національного, громадянського, суспільного та художнього вимирів відтворює цілісний образ ролі мисткинь у формуванні українського національного культурний осередок ХХ ст. У процесі аналізу, переосмислюється, на перший погляд, радянсько-пропагандистські судження Л. Владича щодо творчого спадку Тетяни Яблонської. Попри нищівну критику й ідеологічну складову відслідковується тяглість української й європейської культурної традиції, зокрема імпресіонізму й модерної школи Ф. Кричевського, на формування художньої мови Т. Яблонської. Цей аспект досі не був осмислений, що підтверджує наукову новизну дослідження. Опрацювання різнопланових джерел дозволяє всебічно охопити складний процес ідентифікації мисткинь, формування унікальної візуальної мови та взаємодії митця з репресивним номенклатурним апаратом.

Здійснений аналіз навчально-методичних програм, підручників, методів й підходів засвідчує необхідність комплексного аналізу творчості мисткинь, включаючи особистісний, художний та ідентичнісний підхід. При розгляді їх художнього спадку, варто наголошувати на українських народних й модерно європейських орієнтирах. Дидактичний матеріал повинен містити не лише зразки мистецької спадщини, а й оригінальні тексти: щоденники, листи, спогади, замітки, автобіографії.

Використані методи, зокрема культурологічний й мистецтвознавчий підхід, аксіологічний й історико-хронологічний метод, історіографічний, біографічний та компаративний аналіз забезпечують наукову об'єктивність й комплексність феномену шістдесятництва крізь призму творчості художниць.

Українське шістдесятництво постало не лише лише культурно-громадянським осередком, а й інтелектуальною платформою переосмислення можливостей культурної автономії в умовах тоталітарної дійсності. Аналіз мистецьких практик покоління дає підстави окреслити його провідні риси: звернення до української культурної традиції, концептуалізоване відмежування від ідеологічно регламентованої естетики соцреалістичного канону,

формування нової етичної художньої мови, пошук альтернативних форм громадянської суб'єктності.

Творчість Алли Горської та Тетяни Яблонської демонструє кардинально різні, проте взаємодоповнювальні механізми формування ідентичності, шляхом внутрішньої трансформації. А. Горська, послідовно відмовляючись від компромісів із владою, формувала власну художню мову як простір свободи та інструмент громадянської позиції. Її діяльність утвердила модель митця, для якого національна ідентичність постає не лише тематичним орієнтиром, а фундаментальною етичною засадою. Т. Яблонська пройшла поступовий процес внутрішньої трансформації: сформована в умовах домінування соцреалізму, концептуально переосмислила його мову, поступово рухаючись до гуманістичної та фольклорно наснаженої стилістики. Інституційне визнання забезпечило простір для конструювання власної естетики «м'якого нонконформізму» й підтримки молодих інакомислячих. Кар'єрний шлях від провідної радянської художниці до визначної постаті української модерної традиції ілюструє поступову культурну деколонізацію в межах офіційного мистецького поля. Компаративний аналіз засвідчує, попри відмінні стратегії взаємодії з владою, обох мисткинь об'єднували спільні культурні витоки та прагнення утвердити національну самосвідомість через візуальну форму. Обидві художниці здійснили критичне переосмислення радянської ментальності, демонструючи процес набуття української ідентичності.

Практичне значення дослідження полягає у його освітньому потенціалі. У рамках Нової української школи матеріал слід подавати диференційовано: у середній школі – через ознайомлення з візуальними образами та мистецьким спадком; у старших класах – через аналіз особистостей, творчості та позицій; у профільних групах – через комплексне осмислення формування ідентичності, порівняння стратегій опору та оцінку культурної спадщини. Слід відзначити концентричну побудову викладу та міждисциплінарний характер роботи на перетині історії України, української літератури, художньої культури та громадянської освіти. Такий підхід сприяє формуванню критичного мислення,

національної свідомості та здатності учнів до рефлексії власних ідентифікаційних процесів.

Розроблено методичні рекомендації, що передбачають інтеграцію мистецького матеріалу у викладання історії України через роботу з візуальними джерелами, реконструкцію уявних діалогів, побудову ментальних мап та використання цифрових ресурсів. Такі інструменти сприяють формуванню ключових компетентностей НУШ та глибшому розумінню учнями процесів становлення особистісної, національної та громадянської ідентичності. Робота зі спадком мисткинь дозволяє учням простежити процес самовизначення митця в умовах тоталітарного тиску та актуалізувати власні шляхи громадянської самоідентифікації.

Проведене дослідження дозволяє комплексно розкрити феномен шістдесятництва на прикладі спадку мисткинь, проаналізувати джерельну й історіографічну базу, осмислити ідентифікаційні процеси у творчості А. Горської та Т. Яблонської та складні процеси взаємодії митця з системою, а також оцінити роль культурного спротиву у формуванні самосвідомості. Отримані результати формують підґрунтя для подальших історико-культурологічних студій і сприяють удосконаленню сучасної освітньої практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

Опубліковані джерела

АРХІВИ

Електронний архів українського визвольного руху

URL: <https://avr.org.ua/>

1. Спецповідомлення голови КГБ при РМ УРСР Федорчука ВВ. На адресу керівництва ЦК КПУ від 03.12.1970 р., Спр. 736-1 про смерть Алли Горської. URL: <https://avr.org.ua/viewDoc/26149?locale=en> (Дата відвідування: 03.11.2024)

2. Спецповідомлення голови КГБ при РМ УРСР Федорчука ВВ. На адресу керівництва ЦК КПУ від 08.12.1970., Спр. 747-1 про похорон Алли Горської URL: <https://avr.org.ua/viewDoc/26149?locale=e> (Дата відвідування: 03.11.2024)

Електронний архів ЦДАГО України

URL: <https://e.tsdahou.archives.gov.ua/>

3. Фонд 1. Оп. 24. Спр. 6160. URL: <https://e.tsdahou.archives.gov.ua/fonds/40/> (Дата відвідування: 07.11.2024)
4. Фонд 1. Оп. 24. Спр. 6306. URL: <https://e.tsdahou.archives.gov.ua/fonds/40/> (Дата відвідування: 07.11.2024)
5. Фонд 415. Оп.3. Справа 22. Черінь Г. Статті про діячів культури «Кров кличе до помсти», «Під прапором духа», «Ми і наші героїні», «Світлій пам'яті Алли Горської» тощо. Друк типографський, машинопис, вирізки з журналів, газет, копії. URL: <https://e.tsdahou.archives.gov.ua/file-viewer/150772#file-1058008>

Електронний архів ЦДАМЛМ України

URL: <https://ksi-csamm.archives.gov.ua/>

6. Ф. 731. Яблонська Тетяна Нилівна (1917–2005), художниця; 1945–1973 рр. Оп. 1. Спр. 2. Яблонська Тетяна Нилівна. Начерки портретів Глуценка М. П., Говді П. І., Дерегуса М. Г., Дубовика С. М., Кальченка Г. Н., Костирка П. Ф., Меліхова Г. С. Трохименка К. Д., Прахова А. В., Резника І. О., Сабадиша П. Є., Сар'яна М. С., Семенка О. І., Цельтнера В. П., Шишка С. Ф., Якутовича Г. В. та ін. Пап, олівець. 1953–1973, б-д. URL: <https://ksi-csamm.archives.gov.ua/files/109419/>

Електронний архів Алли Горської

URL: <https://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gors-ka>

7. Архів. Фотодокументи. URL: <https://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gors-ka/archive>
8. Життєпис. URL: <https://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gors-ka>
9. Твори. URL: <https://archive-uu.com/ua/profiles/alla-gors-ka/catalog/all>

Фонд Алли Горської та Віктора Зарецького. Офіційний сайт

URL: <https://horska-zaretskyi.com/>

10. Алла Горська. Життєпис. URL: <https://horska-zaretskyi.com/alla-horska/>

11. Алла Горська. Твори. <https://horska-zaretskyi.com/category/alla-gorska/tvory/>

12. Алла Горська. Фотоархів. URL: <https://horska-zaretskyi.com/category/alla-gorska/fotoarhiv-ally-gorskoyi/>

Вторинний архів. Тетяна Яблонська

URL: <https://secondaryarchive.org/artists/tetyana-yablonska/>

13. Про себе. URL: <https://secondaryarchive.org/artists/tetyana-yablonska/>

Віртуальний Музей Харківської правозахисної групи. Дисидентський рух в Україні

URL: <https://museum.khpg.org/>

14. Зарецький О. Горська Алла. Історична пам'ять. URL: <https://museum.khpg.org/1454965887>

ЗБІРНИКИ ДОКУМЕНТІВ, АЛЬБОМИ, РЕПРОДУКЦІЇ

15. Т. Yablonskaya/Т. Яблонская. Комплект листівок. Ленінград, Аврора, 1972.

16. Алла Горська. Альбом / Аукціонний дім «Дукат». Київ: Вістка, 2017, 135с.:іл.

17. Від червоного до жовто-блакитного + помаранчеве = From Red to Yellow and Blue + orange : каталог-альбом / авт. проекту та голов. ред. Л. І. Березницька. Київ: Оранта, 2004–2005. 663 с.

18. Дисиденти. Антологія текстів/ За ред. О. Сінченка. Київ: Дух і Літера, 2018. 656 с.

19. Контркультура. Графіка «неформальних академіків» 1950-80-х рр. Київ, 2017. 177с.

20. Коцюбинська М. «Доброокий» // Доброокий: спогади про Івана Світличного. Київ: Час, 1998. 572 с.

- 21.Листи до влади // Алла Горська. Життєпис мовою листів / За редакцією О. Зарецького. Упор. Л. Огнєва. Донецьк, 2009. С. 365-385.
- 22.Листування з Опанасом Заливахою // Алла Горська. Душа українського шістдесятництва / Упор. Л. Огнєва. Київ: Смолоскип, 2015. С. 75-121.
- 23.Танюк Л. С. Твори в 60-ти томах. Т.5. Щоденники 1960–1961 рр. Київ: Альтерпрес, 2005. 808 с.
- 24.Танюк Л. Твори. Щоденники без купюр: В 60-ти томах. Т. 26. 1970 р. (березень-грудень). Київ: «Альтерпрес», 2013. 736 с
- 25.Творчі записи Алли Горської // Алла Горська. Життєпис мовою листів / За редакцією О. Зарецького. Упор. Л. Огнєва. Донецьк, 2009. С. 273-306.
- 26.Тетяна Яблонська. Живопис. Графіка. Автор-упорядник І. Бугаєнко. Київ: Мистецтво, 1991. 176 с.
- 27.Тетяна Яблонська. Комплект листівок. Київ: Мистецтво, 1986. 14 с.
- 28.Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, роздуми/ упорядкування Г. Атаян, І. Зайцева. Київ: Родовід, 2020. 584 с
- 29.Через терни – до істини. Пам'яті Алли Горської (спогади Л. Танюка, Н. Світличної, Л. Семикіної) // Образотворче мистецтво. 1990. №5. С. 1–8.

ВІЗУАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА

- 30.Wisecow. Жіночі імена в мистецтві. Алла Горська : відео. 2018 URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=rpIqBa9a9Vo&list=PLIBMxlRQfCFNrjP3lHWjGsmrAoFTpLhMV&index=9>
- 31.Гаяне А. Лекція-зустріч Тетяна Яблонська. Цікаві факт: відео. 2017. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=EclF04dw2CI&t=8s>
- 32.Гаяне А. Тетяна Яблонська, аби вижити, писала портрети загиблих за десяток яєць або відро картоплі : відео / Ukrinform TV. URL:
https://www.youtube.com/watch?v=OqCTIDPO0z4&t=2s&ab_channel=UkrinformTV
- 33.Забужко О. Публічне інтерв'ю в Українському Домі. Шістдесятники. Алла Горська: відео. 2024. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=LFDlQ1Udw5s>

- 34.Зарецька О. Фільм Український Дім. Свобода, за яку варто боротися: відео. 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4BvJ79TiSjo>
- 35.Клочко Д. Лекція Екскізність як метод Алли Горської: відео. 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iShrJ7Pq-qg>
- 36.Клочко Д. Лекція Тетяна Яблонська: картини Хліб, Ранок, Літо. Біографія та цікаві факти: відео. 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FmrC29Ksuxg>
- 37.Левченко О. Алла Горська: документальний фільм. 2011.
- 38.Факти ICTV. Україна надихає: історія відомої художниці Тетяни Яблонської: відео. 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kqcKerjYSfI&ab_channel=%D0%A4%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8ICTV

ЛІТЕРАТУРА

Монографії

1. Simone Attilio Bellezza. The Shore of Expectations: A Cultural Study of the Shistdesiatnyky. 2019. 352 p
2. Алла Горська. Душа українського шістдесятництва / Упор. Л. Огнєва. Київ: Смолоскип, 2015. С. 671-675.
3. Алла Горська. Життєпис мовою листів / За редакцією О. Зарецького. Упор. Л. Огнєва. Донецьк, 2009. С. 3-6.
4. Алла Горська. Квітка на вулкані. Донецьк: Норд Комп'ютер, 2011. 336 с.
5. Білокінь С. Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960-1965). Київ, 2021. 64 с.
6. Владич. Л. Т. Н. Яблонська. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 99 с.
7. Дзюба І. «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Мюнхен: Сучасність, 1968. 262 с.
8. Драч І. книга, яку знищили. Київ: Мистецтво, 2017. 56 с.
9. Зарецький О. Алла Горська. Мисткиня у просторі тоталітаризму: монографія. Харків: ВД «Прометей», 2023 р. 432 с.

10. Касьянов Г.В. Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960 - 80-х років. Київ: Либідь, 1995. 224 с.
11. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники. Львів, 2014. 656 с.
12. Кошелівець І. Сучасна література в УСРС. Мюнхен, 1964. 379 с.
13. Курносів Ю. Інакомислення в Україні (60-ті – перша половина 80-х рр. XX ст.). Київ: Ін-т історії України НАН України, 1994. 221 с.
14. Лодзинська О. Ув'язнені чорнобрівці. Київ: Кліо, 2020. 240 с.
15. Мокрик Р. Бунт проти імперії. Українські шістдесятники. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2023. 416 с.
16. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині / упорядник Л. Огнєва. Івано-Франківськ: Лілея, 2008. 51с.
17. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм//Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
18. Сверстюк Є. Блудні сини України. Київ: Апріорі, 2022. 512с.
19. Світличний І. Слово про поета // Симоненко Василь. Вибрані твори / За ред. Анатолія Ткаченка, Дани Ткаченко. Київ, 2012.
20. Склярєнко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності. Книга перша. Київ: ArtHuss, 2018. 280 с
21. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
22. Танюк, Л. Парастас: Іван Світличний, Алла Горська, Володимир Глухий, Мар'ян Крушельницький: художньо-публіцистичний твір / Лесь Танюк. Київ: Сфера, 1998. 146 с
23. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Київ, 2010. 632 с.
24. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм, 2-ге вид. Київ: Наш Формат, 2024. 384с.
25. Федорук О. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ:

Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с.

Дисертації

26. Ситник І. В. Дисертація творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини ХХ – початку ХХІ століть. Київ. 2023. 379 с.

Статті, тези

27. Бажан О. Г., Данилюк Ю.З. Правда про Справу Віктора Погружальського або Хто і чому здійснив підпал Державної публічної бібліотеки АН УРСР // З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ. 1997. № 1-2 (4-5). С. 177-187.
28. Бажан О. Роль національно-культурних осередків шістдесятників у збереженні історичної та культурної спадщини українського народу в 60-х роках ХХ ст. «Краєзнавство», 1999, № 1—4
29. Заплотинська О. Формалізм чи новаторство: Інтелектуальний нонконформізм в офіційному дискурсі 1960—1970-х рр. в Україні. «УІЖ», 2006, № 1
30. Кара-Васильєва Т. Історія мистецтва ХХ століття: концепція, нові підходи й оцінки. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Збірник наукових праць // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. МТ Рильського НАН України. Київ, 2007. № 7. С. 53-64.
31. Коновалова О., Ситник, І. Історіографія художньої діяльності Тетяни Яблонської. Молодий вчений. 2020. Вип. 5 (81). С. 59-65.
32. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. С. 65-84
33. Певний Б. Трагедія Алли Горської: погляд із закордону // Слово і час. 1991. №11. С. 64–72.
34. Певний Б. Ціна пробудження. До двадцятиріччя вбивства Алли Горської // Сучасність. 1990. Ч. 12. С. 32–51.
35. Пролог: вітраж [встановл. у Київ. держ. ун-ті ім. Т. Г. Шевченка, 1964]: [фрагмент: центр. частина] / худож.: П. Заливаха, [А. Горська, Г.

- Зубченко, Г. Севрук, Л. Семикіна] // Укр. календар, 1965 / Укр. суспіл.-культ. т-во (Польща). Варшава, 1965.
- 36.Світлична Н. Як не зігнешся, то не зігнуть // Україна. 1992. №12.
- 37.Секо Я. Історичний дискурс українських шістдесятників // Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини. 2010. Том 5. Вип.2. С. 126-133.
- 38.Секо Я. Розвиток українського шістдесятництва у 1965–1971 рр. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. 2014. Вип. 2(1). С. 128–134.
- 39.Секо Я. Шістдесятники: у полоні поняттєвих конструкцій // Україна-Європа-Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини. 2013. Вип. 11. С. 28-40.
- 40.Смирна, Л. Конформізм, нонконформізм і візуальна невідворотність постнонконформізму: До історії поняття «нонконформізм // Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16(1). С. 39–43.
- 41.Тарнашинська, Л. Українське шістдесятництво як концепція «Духу часу» // Roczniki Humanistyczne. Том LIV–LV, Зошит 7, 20062007. С. 109125
- 42.Творити для народу в ім'я комунізму: промова секретаря ЦК КПРС Л. Ф. Ільїчова //Літературна Україна. 1962. 25 грудня
- 43.Український вісник. 1971. Том 4/«Ukrainski visnyk» [Ukrainian Herald] N IV. Paris Baltimore: Smoloskyp. 1971. pp. 11–21.
- 44.Український Вісник. IV вип. // Українська видавнича спілка. Лондон, 1971. (передмова Емануеля Райса).
- 45.Шістдесятники // Локальна історія. 2024. №7. (спецвипуск)
- 46.Юр, М. В., Опанасюк, О. П., Зіненко, Т. М. Творчість Тетяни Яблонської у дзеркалі мистецької критики (за матеріалами особової справи спілки художників України)// Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. Вип. 1. С. 47–53.

Навчально-методична література

- 47.Зайцев Ю. Дисиденти: Опозиційний рух 60—80-х рр. // Молодь України. 1991. 21, 22 травня; Сторінки історії України: XX століття: Посібн. для вчителя / За ред. С. В. Кульчицького. К.: Освіта, 1992. С. 229-235.
- 48.Історія України [рівень стандарту]: підручник для 11 класу закладів загальної середньої освіти / Н.М. Сорочинська, О.О. Гісем. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2019. 240с.
- 49.Історія України [рівень стандарту]: підручник для 11 класу закладів загальної середньої освіти / В. С. Власов, С.В. Кульчицький. Київ: Літера ЛТД, 2019, 256с.
- 50.Історія України [рівень стандарту]: підручник для 11 класу закладів загальної середньої освіти / Хлібовська Г. М., Наумчук О. В., Крижановська М. Є., Гирич І. Б., Бурнейко І. О., Тернопіль: «Астон» 2024 р. 319с.
- 51.Історія: Україна і світ. 10–11 класи. Навчальна програма для закладів загальної середньої освіти. Київ: HREC PRESS, 2022. 64 с. Затверджено та надано гриф «Рекомендовано Міністерством освіти і науки України» (наказ МОН України № 698 від 03.08.2022)
- 52.Міністерство освіти і науки України. Навчальна програма «Історія України. 10–11 класи» для закладів загальної середньої освіти / авт. С.О. Берендєєв, Ю.В. Білай, Р.І. Євтушенко, В.О. Кронгауз, Р.Я. Пастушенко, В.С. Сергієнко, Н.М. Степанова. Київ: Міністерство освіти і науки України, 2025. 32 с. Рекомендовано Міністерством освіти і науки України (наказ від 28.08.2025 № 1192).

Електронні ресурси

- 53.WiseCow. Монументальне життя Алли Горської : [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://wisecow.com.ua/misteczтво/zhinochi-imena-v-misteczтvi/alla-gorska/#two>

54. Биківнянська трагедія. УІНП, 2019 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uinp.gov.ua/aktualni-temy/bykivnyanska-tragediya>
55. Білокінь С. Пожежі Київської публічної бібліотеки 1964 і 1968 років [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.s-bilokin.name/Bio/Memoirs/LibraryFire.html>
56. Вовк. К. Алла Горська. Художниця, яка творила українське мистецтво і боролась за свободу, була вбита /Свідомі. 23.07.2024 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://svidomi.in.ua/page/alla-horska-khudozhnytsia-iaka-tvoryla-ukrainske-mystetstvo-i-borolasia-za-svobodu-bula-vbyta>
57. Денис Д. Шевченко. Мати. Вітражна справа / Львів: Локальна історія. 05.10.2022 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://localhistory.org.ua/rubrics/painting/shevchenko-mati-vitrazhna-sprava/>
58. Енциклопедія історії України. Шістдесятництво [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=shistdesjatyntstvo
59. Ключко Д. «Вперше присутня на власному похороні»/Львів: Локальна історія 28.11.2022. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/vpershe-prisutnia-na-vlasnomu-pokhoroni-alla-gorska/>
60. Крупник Л. Хто за нас, встаньте в знак протесту /Львів: Локальна історія 04.09.2020 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/khto-za-nas-vstante-v-znak-protestu/>
61. Станіславський І. Життя та смерть мариупольських шедеврів Алли Горської. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.goethe.de/prj/lek/uk/pvln/shd.html>
62. Тишкевич М. Тетяна Яблонська: у мене в паспорті було записано – колгоспниця / Український інтерес. 24.02.2023. [Електронний ресурс].

Режим доступу: <https://uain.press/blogs/tetyana-yablonska-u-mene-v-pasporti-bulo-zapisano-kolgospnitsya-1182273>

63. Харківська правозахисна група. Шістдесятники (Ш., шістдесятництво) [Електронний ресурс]. Віртуальний музей «Дисидентський рух в Україні». Режим доступу: <https://museum.khpg.org/1162803362>
64. Художниця Тетяна Яблонська: Я захоплювалась японцями, імпресіоністами, Дега / Хроніки Любарта. 28.03.2020. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.hroniky.com/news/view/18788-tetiana-iablonska-ia-zakhopliuvalasia-iapontsiamy-impresionistamy-deha>
65. Шевелева М. Алла Горська – вбита за любов до України / Український інтерес. 18.09.2023 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uain.press/blogs/1081487-1081487>
66. Штогрін І. Вона глузувала зі шпиків КДБ: як убили українську художницю-шістдесятницю Аллу Горську / Радіо Свобода. 28.11.2020 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/alla-gorska-50-rokiv-ubuvstva/30973779.html>

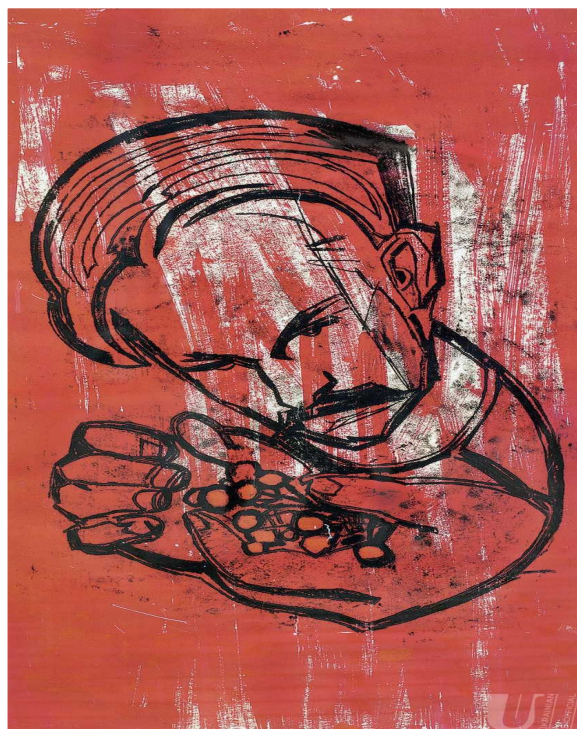
ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

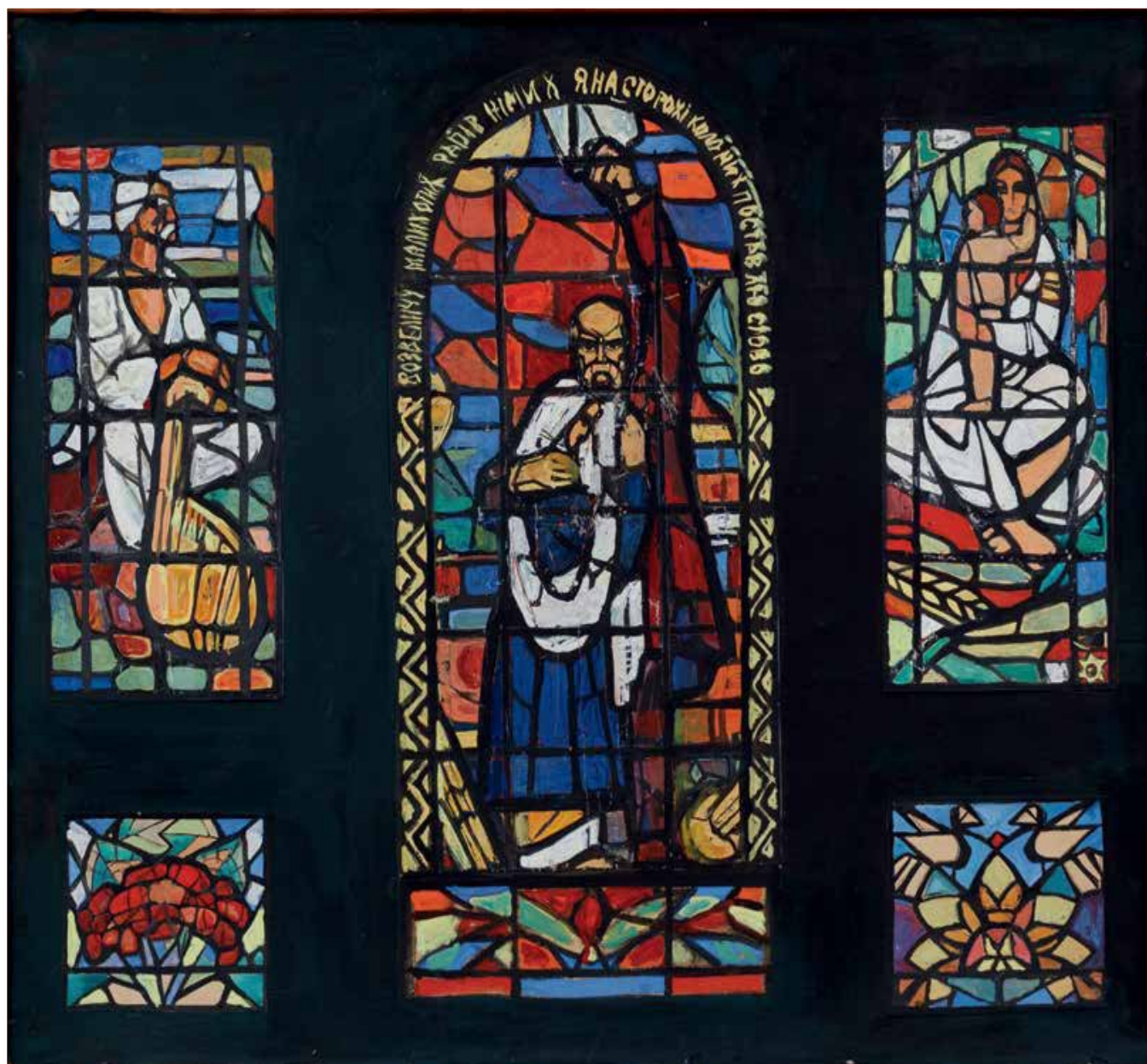
Мистецька спадщина А. Горської

ДОДАТОК А.1

Портрети друзів-однодумців 1960-ті (Л. Костенко, І. Світличний, І. Драч, В. Симоненко)



ДОДАТОК А.2
«Шевченко. Мати», 1964



ДОДАТОК А.3

«Дерево життя», 1967



ДОДАТОК А.4

«Боривітер», 1967



ДОДАТОК А.5

Ескізи: «Вугільна квітка». «Вітер». «Казка», 1967-1968



ДОДАТОК Б

Мистецька спадщина Т. Яблонської

ДОДАТОК Б.1
Неофольклоризм



«Життя триває», 1966



«Лебеді», 1966



«Насіння», 1969



«Паперові квіти», 1967



«З батьком», 1962



«Весілля», 1964

ДОДАТОК Б.2

«Перед стартом», 1947



ДОДАТОК Б.3

«Ворог приближается», 1944



ДОДАТОК Б.4**«Хліб», 1949**

ДОДАТОК Б.5

«Автопортрет у національному вбранні», 1946.

Ф. Кричевський «Автопортрет у білому кожусі»



ДОДАТОК Б.6.

«Льон», 1970



ДОДАТОК Б.7

Творчий тандем Т. Яблонської та І. Драча



Паперові квіти. 1967



Молода мати. 1964



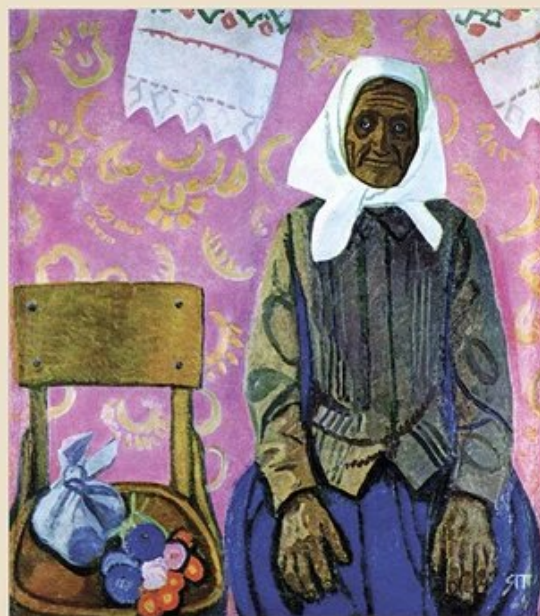
У закарпатському селі. 1964



Зустріч. 1964

БАЛАДА ПРО ВУЗАЙКИ
(До картини «В гості до вузайки», 1965)

Була колись у мене баба Корутенка,
Мені і досі її руки світять.
Була баба Корутенка темна, шепсменна,
Мені і досі її руки світять.
Пекла баба Корутенка пироги з каланкою,
Мені і досі світ без неї темний.
Хто був молодий — приходив до Корутенки,
Вона кожного вузайком надідала.
Хто був молодий — грався у Корутенки
І виносив од неї вузайки у пазусі.
Хто був безсовісним, той лишався безсовісним,
А вона кожного вузайком надідала.
Як наситяться мені сніг чорноноці —
Прийде Корутенка, роз'яже вузайки,
Як наситяться мені сніг скомоді з каланкою —
Прийде Корутенка, зав'яже їх у вузайки.
Дуже журиться баба Корутенка в могиці,
Руки її склади, не може зав'язати вузайки.
Я не вірю у скатерки-самобранки,
Вірю у вузайки баби Корутенки.
Сам їх бачив, сам їх роз'являв
І зав'язав їх навіки у пам'яті.
А Корутенка блязо хустинною напичкалася,
Вузайки під шийку ніколи не зав'язувала.
А словами її у полонений хустці,
Бо свої вона у вузайки пов'язала...



Прото
"Мішка Хушка"

III

* Тип і жанр — оригінал, що був у 1990-ті році написаний Тетяною Яблонською на сторінках зворотного обкладинки приватного альбому.



ДОДАТОК Б.8
Тема простої праці



«Травень», 1965



«Збір врожаю огірків», 1966

Додаток Б.9
«Життя триває», 1970

