

**Український державний університет імені Михайла Драгоманова
Міністерство освіти і науки України**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

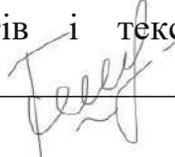
Холоша Тамара Олександрівна

УДК 122/129:130.2:172:316.7:82-1/-2 Шевченко

**ТРАГЕДІЯ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА ОСНОВА ТЕМАТИЗАЦІЇ
МОДЕРНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ
У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА**

033 – Філософія
03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело  Холоша Т. О.

Науковий керівник: Мозгова Наталія Григорівна, доктор філософських наук, професор

Науковий керівник: Гончаренко Катерина Сергіївна, кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри філософії Соціально-гуманітарного факультету

Київ – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ ТА МОДЕРНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ.....	28
<i>Вступ до першого розділу</i>	<i>28</i>
1.1 Бібліографічний огляд та методологічні підходи до наукового дослідження феномену модерного українського простору.....	30
1.2 Дефінітивні складові трагічного та феномену трагедії.....	71
<i>Висновки до першого розділу.....</i>	<i>71</i>
РОЗДІЛ 2. АКСІОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ФЕНОМЕНУ ТРАГЕДІЇ У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЇЇ МІСЦЕ У ВИЗНАЧЕННІ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	78
<i>Вступ до другого розділу.....</i>	<i>78</i>
2.1 Зародження, розвиток та утвердження трагедії як жанру та топосу в європейській літературі та культурі	79
2.2 Трагедія як універсальний культурний топос.....	86
2.3 Трагедія в національному та постколоніальному дискурсах.....	91
<i>Висновки до другого розділу.....</i>	<i>97</i>
РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ТРАГЕДІЇ В МОДЕРНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ПРОСТОРІ.....	100
<i>Вступ до третього розділу.....</i>	<i>100</i>
3.1 Трагедія і трагічне в українському культурному просторі.....	101
3.2 Концептуалізація феномену трагедії у творчості Т. Г. Шевченка.....	105
3.3 Сучасні рефлексії Шевченкової візуалізації українського простору.....	156
<i>Висновки до третього розділу.....</i>	<i>161</i>
ВИСНОВКИ.....	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	175

АНОТАЦІЯ

Холоша Т. О. Трагедія як концептуальна основа тематизації модерного українського простору у творчості Т. Шевченка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 033 – Філософія. – Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Київ, 2026.

Метою дисертаційного дослідження є комплексний аналіз феномену трагедії як ключового концепту відтворення українського модерного простору в тематично-ідейному спрямуванні творів Тараса Шевченка. Відповідно до цього, у дослідженні поєднано історіософський, літературознавчий, герменевтичний, феноменологічний та дискурс-аналітичний підходи, щоб охопити одночасно генезис, структурну специфіку та смислову багатовимірність трагедії у Шевченка, виявити її екзистенційні, націєтворчі та символічні аспекти, а також простежити трансформацію трагічного як способу художнього мислення у контексті української культурної традиції.

Основну увагу зосереджено на виявленні специфіки трагічного світосприйняття українського митця, яке постає пріоритетним чинником формування художньої моделі української дійсності XIX століття. У роботі розглянуто найважливіші аспекти відображення трагедії у Шевченкових творах з огляду на національний історичний контекст, колоніальний досвід українського народу, соціальну нерівність та авторські особистісні переживання екзистенційного характеру. Особливої уваги приділено взаємодії індивідуального та колективного вимірів пережиття трагедії, а також символічним і нарративним стратегіям, що формують образ модерної України як простору всенародного страждання, незламної боротьби та духовного національного відродження. Для поглиблення трагічного дискурсу розглянуто широкий ідейно-тематичний спектр літературних творів письменника та особливості віддзеркалення трагічного світосприйняття в його образотворчій спадщині, проаналізовано інтерпретацію біблійних, міфологічних, фольклорних

мотивів у поезіях автора та розкрито їх конструктивну роль у моделюванні картини українського буття.

У роботі ґрунтовно розкрито зміст значення понять «модерн», «модерний», «модернізації теорії», «нова епоха» з урахуванням їхньої історико-філософської, соціокультурної та літературознавчої інтерпретації. Особливу увагу приділено еволюції цих термінів у науковому дискурсі, їхнім семантичним відтінкам і функціонуванню в різних контекстах. Проаналізовано модернізаційні процеси в європейських країнах і в Україні впродовж Нової доби, зокрема трансформації економічного розвитку, наукового поступу, суспільних культур, культурних практик, ідентичностей та моделей мислення що супроводжували перехід від традиційного, «старого», до «нового», модерного типу суспільства. У дослідженні окреслено специфіку українського модернізаційного досвіду в порівнянні із загальноєвропейськими тенденціями, виявлено як спільні риси, так і відмінності, зумовлені історичними, політичними і культурними чинниками.

Також у роботі детальніше розривається зміст поняття «довге ХІХ століття», на базі проаналізованих бібліографічних даних окреслено його хронологічні межі та ключові характеристики в європейському та українському контекстах. Проаналізовано основні соціально-політичні, економічні та культурні процеси цього періоду, зокрема формування модерних націй, розвиток індустріального суспільства, трансформацію імперських структур і становлення нових ідентичностей. Особливу увагу приділено специфіці перебігу «довгого ХІХ століття» в Україні, землі якої перебували під владою двох різних імперій, економічна та соціальна політика в них мала суттєві відмінності й визначалася нерівномірністю модернізаційних процесів і комбінацією традиційних та модерних елементів суспільного розвитку.

Для повнішого розкриття особливостей Шевченкової літературної спадщини, її ідейно-тематичних, сюжетних і жанрових параметрів, а також для визначення співвідношення традицій і новаторства у творчості Тараса Шевченка здійснено системний огляд розвитку української літератури в період

Нової доби. Увагу зосереджено на основних етапах і тенденціях літературного процесу, що передували й супроводжували становлення Шевченкової поезики. Зокрема, проаналізовано здобутки доби Просвітництва, романтизму та реалізму, простежено їхній вплив на формування естетичних принципів і художніх моделей, аж до появи модерністських течій, які відкрили нові горизонти осмислення дійсності та людини.

Окремий акцент зроблено на питанні української мови як ключового чинника літературного й національного розвитку. Розглянуто процес утвердження української мови як повноцінної літературної мови, її функціонування в різних жанрах і стилях, а також роль народнорозмовної стихії у формуванні художнього мовлення. Підкреслено значення мови як інструменту культурної самоідентифікації та важливого компонента націєтворення, що забезпечує тяглість традиції, консолідацію спільноти й артикуляцію національної свідомості в умовах історичних викликів.

Також у дисертаційному дослідженні здійснено розгорнутий аналіз еволюції жанру трагедії від витоків її зародження в античній культурі до подальшого розвитку в європейській літературній традиції. Простежено ключові етапи трансформації трагедійного жанру, зміну його поетикальних засад, тематичних акцентів і функцій у різні історико-культурні періоди, а також рецепцію і переосмислення цих моделей на українському ґрунті. Окреслено специфіку адаптації класичних трагедійних структур у вітчизняній літературі, з урахуванням національно-історичних обставин і культурних особливостей.

Особливу увагу приділено аналізу того, як Тарас Шевченко інтерпретує та трансформує закономірності трагедійного жанру у своїх поетичних творах. Виявлено, що, спираючись на традиційні елементи трагедії – конфлікт, фатум, морально-етичну напругу, образ стражденної особистості, – митець водночас переосмислює їх відповідно до українського історичного досвіду та національної проблематики. Досліджено, яким чином трагедійність у Шевченка набуває нових смислових вимірів, пов'язаних із колективною долею народу,

історичною пам'яттю та прагненням до свободи. У цьому контексті показано, що використання трагедійних моделей стає одним із ключових художніх засобів творення образу українського модерного простору, в якому поєднуються індивідуальне й національне, історичне й екзистенційне.

У роботі простежено, як паралельно з розвитком жанру трагедії в європейській літературі категорія трагічного формується як один із ключових культурних топосів європейської думки, що виходить за межі суто літературного явища і набуває статусу універсальної філософсько-естетичної категорії. Цю еволюцію також ґрунтовно досліджено в дисертації: простежено, як змінювалося розуміння трагічного від античності до модерної доби, як воно поступово переосмислювалося в різних інтелектуальних традиціях і набувало нових змістових акцентів.

Зокрема, проаналізовано античні уявлення про трагедію, насамперед у працях Арістотеля, який у «Поетиці» визначив її як наслідування серйозної й завершеної дії, що через співчуття і страх здійснює катарсис. Розглянуто також погляди Платона, який критично оцінював трагедію, акцентуючи на її впливі на емоційну сферу людини та суспільну мораль. У межах новоєвропейської філософії увагу приділено осмисленню трагічного в працях мислителів німецької класичної традиції, зокрема Г. Гегеля, який трактував трагедію як зіткнення рівновартісних етичних сил, а також Ф. Шеллінга і Ф. Шиллера, які пов'язували трагедійність із проблемою свободи, необхідності та внутрішнього роздвоєння особистості.

Окремо розглянуто інтерпретацію трагічного у філософії Ніцше, який у праці «Народження трагедії з духу музики» осмислює трагедію як результат взаємодії аполлонічного й діонісійського начал, підкреслюючи її глибинний зв'язок із життєвим досвідом, стражданням і творчою енергією. У подальшому простежено розвиток категорії трагічного в європейській гуманітарній думці, де вона набуває екзистенційного виміру, пов'язаного з усвідомленням граничних ситуацій людського буття, конфлікту свободи і детермінації, індивідуального вибору та історичної зумовленості. Таким чином, показано, що

трагічне функціонує як універсальний культурний код, який інтегрує філософський, естетичний і літературний дискурси та слугує важливим інструментом осмислення людського існування.

Прицільної уваги в дисертаційному дослідженні надано осмисленню постколоніального дискурсу та проблемі деколонізації образу Тараса Шевченка в сучасному гуманітарному знанні. Зокрема, проаналізовано інтерпретаційні моделі, запропоновані в працях Оксани Забужко, Віри Агеєвої, Григорія Грабовича та Євгена Сверстюка, у яких Шевченко постає не лише як канонізований національний символ, але й як складний, багатовимірний митець і мислитель, чия творчість відкриває можливості для критичного переосмислення колоніального досвіду України. У роботі простежено, як у межах постколоніальної оптики здійснюється ревізія усталених стереотипів рецепції Шевченка, зокрема звільнення його образу від ідеологічних нашарувань імперського та радянського періодів, що тривалий час визначали способи його інтерпретації. Особливу увагу приділено виявленню в Шевченкових текстах стратегій спротиву, деконструкції імперських наративів, утвердження суб'єктності українського народу та артикуляції травматичного історичного досвіду. Дослідження доповнено аналізом сучасного соціокультурного контексту, в якому питання деколонізації набуває особливої актуальності. Показано, що новітній досвід українського суспільства актуалізує потребу переосмислення національної ідентичності, перегляду історичної пам'яті та подолання колективних травм, пов'язаних із тривалим колоніальним минулим. У цьому зв'язку образ Шевченка постає як один із ключових символічних ресурсів для формування нових моделей самоусвідомлення, що ґрунтуються на цінностях свободи, гідності та культурної автономії. Наголошено, що деколонізація шевченківського дискурсу є не лише академічним завданням, але й важливим чинником суспільних трансформацій, спрямованих на консолідацію української спільноти та проєкцію її розвитку в бік демократичного, відкритого й ціннісно зорієнтованого майбутнього.

У результаті проведеного дослідження обґрунтовано, що трагедія постає ключовим концептом художнього мислення Тараса Шевченка, який визначає не лише особливості його поезики, жанрової організації та образної системи, але й глибинне ідеологічне наповнення творів. Показано, що саме через призму трагічного митець моделює українську дійсність XIX століття, формуючи цілісне бачення національного простору як такого, що розгортається в напруженні між історичною зумовленістю, екзистенційним досвідом страждання та прагненням до свободи. Доведено, що категорія трагічного у творчості письменника функціонує значно ширше, ніж традиційно усталена естетична категорія з притаманними їй морально-етичними функціями. У Шевченковому художньому світі трагічне постає як універсальний спосіб концептуалізації українського модерного простору, в якому органічно поєднуються історична пам'ять, досвід колективної травми, процеси національної самоідентифікації та проєкція майбутнього України як суверенного культурного й політичного утворення.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше трагедію осмислено не лише як жанрову чи тематичну домінанту окремих творів Шевченка, якої в класичному вигляді в нього не було, а як системотворчий принцип його художнього мислення, який інтегрує різні рівні тексту – від поезики й образності до ідеологічних і світоглядних структур. Запропоновано цілісну інтерпретаційну модель, у межах якої трагічне розглядається як ключ до розуміння Шевченкового проєкту модерної України, що дозволяє по-новому прочитати його творчість у контексті європейської філософсько-естетичної традиції та сучасного постколоніального дискурсу.

Також у дослідженні доповнено та комплексно осмислено актуалізацію образу Тараса Шевченка як духовного та ідейного орієнтира в умовах сучасної російсько-української війни. Розкрито, що постать Кобзаря та його наративи набувають нової інтерпретаційної глибини, формуючи концепцію активного виборювання українцями власного демократичного, вільного майбутнього. Проаналізовано рефлексії сучасних українських митців (зокрема А. Єрмоленка,

В. Реброва, М. Боровикової, О. Грехова), у творчості яких образ Шевченка трансформується в символ незламності, спротиву та національної гідності. Доведено, що візуальні та текстуальні репрезентації Кобзаря в сучасному мистецтві не лише актуалізують його ідеї, а й інтегрують їх у контекст нинішньої боротьби проти агресії. Обґрунтовано значення Шевченкового слова як потужного психологічного та світоглядного ресурсу для українських воїнів і суспільства загалом: воно сприяє подоланню стану безсилля, мобілізує до спротиву та підтримує віру в майбутнє відродження України. У цьому контексті переосмислено тезу Олександра Довженка про те, що руйнування може бути формою будівництва, що знаходить підтвердження у сучасному історичному досвіді, коли масштабні руйнації та втрати сприяють формуванню нового світогляду українців, позбавленого колонізаторських наратив. Осмислюється, що сучасна війна, попри її травматичний характер, втрати й руйнації, через переживання колективного катарсису відкриває перспективу остаточного звільнення від імперської колонізації та створення новітнього українського суспільства, яке усвідомлює власну культурну й національну ідентичність. У цьому процесі ключову роль відіграє проєкція України, сформована у творчості Шевченка. Окрему увагу приділено біографічному виміру постаті Шевченка: його складний і трагічний життєвий шлях, зокрема досвід заслання, інтерпретовано як екзистенційний приклад стійкості та внутрішньої реабілітації. Показано, що цей досвід може слугувати важливим орієнтиром для сучасних українців, які внаслідок війни втратили життєві опори. Узагальнено, що літературна та образотворча спадщина Шевченка постає як цілісний мотиваційний і ціннісний ресурс, здатний надихати українців не втрачати суб'єктності, зберігати гідність і продовжувати боротьбу за майбутнє.

Ключові слова: українська філософія, українська історія, українська культура, український простір, культурний релятивізм, культурна спадщина, культурна трансформація, аксіологічний вимір, Тарас Шевченко, Кирило-

Мефодіївське братство, трагедія, Модерн, постмодернізм, культурна ідентичність, свобода.

Список публікацій здобувача

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Холоша Т. О. Актуальність традицій кордоцентризму в українському соціумі (До 300-річчя від дня народження Г. С. Сковороди). *Культурологічний альманах*, 2022, № 4. С. 234 – 238. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.29>
2. Холоша Т. О. Трагічне минуле як фактор української самоідентифікації, відродження та месіанства у творчості М. Костомарова й Т. Шевченка. *Вища освіта України*, 2025. № 2 (97). С. 159 – 166. URL: <http://journals.udu.kyiv.ua/index.php/vou/article/view/314>
3. Холоша Т. О. До питання членства Тараса Шевченка в Кирило-Мефодіївському братстві. *Наукове пізнання: методологія та технологія*, 2025. Вип. 2. С. 69 – 76. URL: http://np.pdpu.od.ua/2_2025/11.pdf
4. Гончаренко К. С., Холоша Т. О. Філософсько-аксіологічний вимір феномену трагедії та його рецепція у творчості Тараса Шевченка. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*, 2025. Випуск 62, с. 65–74. URL: http://fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/62_2025/9.pdf
5. Гончаренко К. С., Холоша Т. О. Деколонізований образ Кобзаря в оптиці сучасної української літератури: філософський аспект. *Культурологічний альманах*, 2025. Вип. 3. С. 242 – 249. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/690>
6. Холоша Т. О. Інтерпретація трагічного в ілюстраціях М. Микешина до творів Т. Шевченка. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія*. Випуск 42 (55). Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2020. С. 145 – 153. URL:

https://drive.google.com/file/d/1yLkZjIRC2WhNPDs_8gWnAJnkwxT19gVy/view.

Інші публікації за темою дисертаційного дослідження:

1. Холоша Т. До питання віросповідання Тараса Шевченка / Київські філософські студії-2020: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з міжнародною участю (м. Київ, 19 травня 2020 р.): тези доповідей / за заг. ред. проф. Р. О. Додонова. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020. С. 439 – 442. URL: https://www.researchgate.net/profile/Marina-Kolinko-2/publication/341930770_KFS2020all/links/5ed9ef4f92851c9c5e8180b3/KFS2020all.pdf.
2. Холоша Т. Аксиологічний вимір феномену трагедії в українській літературі (на прикладі творчості Т. Шевченка та В. Крищенка) / Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід: збірник тез II Міжнародної науково-практичної конференції, 18-19 червня 2020 року, м. Тернопіль. ТНПУ ім. В. Гнатюка. Ред. кол.: Морська Н. Л., Поперечна Г. А., Литвин Л. М. Тернопіль: Вектор, 2020. С. 71 – 76. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/16219/1/Zbirnik_tez_Cinnisni_orienturu_2020.pdf.
3. Холоша Т. Проблема національної ідентичності в посланні «І мертвим, і живим...» Тараса Шевченка / Проблема ідентичності в XXI столітті. Науково-методичний семінар. Збірник наукових праць студентів, аспірантів на викладачів. 15 жовтня 2020 р. Київ, 2020. С. 6 – 8. URL: <https://kfsr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/13/2021/02/Проблема-ідентичності-в-XXI-ст.-збірник-1.pdf>.
4. Холоша Т. Г. Сковорода і Т. Шевченко: проблема формування національної ідентичності / Всеукраїнський науково-методичний онлайн-семінар «У полоні спогадів: Україна у пошуках власної ідентичності» в рамках Всеукраїнських Сковородинських навчань «Пізнай себе». 22 квітня 2021 р. Київ, 2021. С. – 21 – 23. URL:

https://nubip.edu.ua/sites/default/files/u333/u_poloni_sporadiv_ukrayina_u_pos_hukah_vlasnoyi_identichnosti.pdf.

5. Холоша Т. Феномен трагічного у творах Тараса Шевченка й Лесі Українки / Соціокомунікативний простір України: історія та сьогодення. Матеріали IV Міжнародної очно-дистанційної науково-практичної конференції. До 150-річчя від дня народження Лесі Українки. 25-26 лютого 2021 р. Київ, 2021. С. 129 – 131. URL: https://nubip.edu.ua/sites/default/files/u333/zbirka_konferenciya.pdf.
6. Холоша Т. Філософське осмислення національної ідеї в творчості Т. Шевченка / III Міжнародна науково-практична конференція «Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід». 13-14 травня 2021 року. Тернопіль, 2021. С. 142 – 144.
7. Холоша Т. Феномен трагічного у творчості Т. Шевченка як прояв національного філософування / Переяславіка: наукові записки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав»: зб. наук. ст. Переяслав (Київська обл.), 2021. Вип. 19 (21). Переяслав, С. 103 – 107. URL: <https://drive.google.com/file/d/1S12ZSQLkbbzDSkCICqdHR3EgYhAVnWFR/view>.
8. Холоша Т. О. Феномен Тараса Шевченка в російсько-українській війні / Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Четверті академічні читання пам'яті Г. І. Волинки: Філософія, освіта, наука: в глобальному вимірі соціально-турбулентного світу» 24-25 травня 2023 р. Київ УДУ імені Михайла Драгоманова. Київ, 2023. С. 120 – 123.
9. Холоша Т. Михайло Драгоманов і Тарас Шевченко: українська національна ідея / Філософський дискурс XXI століття: зміст, перспективи, соціально-практичні виміри. Науковий круглий стіл до Міжнародного дня філософії, до 190-річчя Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. 22 листопада 2024 року. Київ,

2024. С. 143 – 146. URL:
<https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi81/0061146.pdf>.

10. Холоша Т. Аспекти актуальності феномену прометеїзму у творчості Тараса Шевченка і у світовій культурі / Філософський дискурс ХХІ століття: зміст, перспективи, соціально-практичні виміри. Науковий круглий стіл до Міжнародного дня філософії. 21 листопада 2025 року. Київ, 2025. С. 74 – 79. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/book/452>.
11. Стус Д., Холоша Т. Останні 100 віршів Тараса Шевченка / Тарас Шевченко. 100 поезій. Харків: Фоліо, 2024. С. 3 – 15.

ABSTRACT

Kholosha T. O. The tragedy as a conceptual basis of thematization of modern Ukrainian space in T. Shevchenko's works. – Qualification of scientific work in the form of a manuscript.

This dissertation, authored by Kholosha N.O., is submitted for the Doctor of Philosophy degree in specialty 033 – Philosophy at Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, in 2026.

The aim of the dissertation research is a comprehensive analysis of the phenomenon of tragedy as a key concept of the reproduction of Ukrainian modern space in the thematic and ideological direction of Taras Shevchenko's works. The main attention is focused on identifying the specifics of the tragic worldview of the Ukrainian artist, which becomes a priority factor in the formation of the artistic model of Ukrainian reality of the 19th century. Accordingly, the study combines historiosophical, literary, hermeneutic, phenomenological, and discourse-analytic approaches in order to concurrently encompass the genesis, structural specificity, and semantic multidimensionality of Shevchenko's tragedy, identify its existential, nation-building, and symbolic aspects, and trace the transformation of the tragic as a way of artistic thinking in the context of the Ukrainian cultural tradition.

The work examines the most important aspects of the depiction of tragedy in Shevchenko's works, taking into account the national historical context, the colonial

experience of the Ukrainian people, social inequality, and the author's personal experiences of an existential nature. Special attention is paid to the interaction of individual and collective dimensions of experiencing tragedy, as well as to symbolic and narrative strategies that shape the image of modern Ukraine as a space of national suffering, indomitable struggle, and spiritual national revival. In depth, the tragic discourse examines the broad ideological and thematic spectrum of the writer's literary works and the features of the reflection of the tragic worldview in his visual heritage. The interpretation of biblical, mythological, and folklore motifs in the author's poetry is analyzed and their constructive role in modeling the picture of Ukrainian existence is revealed.

The work thoroughly reveals the meaning of the concepts of «modern», «contemporary», «modernization of theory», «new era», taking into account their historical-philosophical, socio-cultural and literary interpretation. Particular attention is paid to the evolution of these terms in scientific discourse, their semantic nuances and functioning in various contexts. The modernization processes in European countries and Ukraine during the Modern Age are analyzed, in particular the transformations of economic development, scientific progress, social cultures, cultural practices, identities, and models of thinking that accompanied the transition from a traditional, "old" to a "new", modern type of society. The work outlines the specifics of the Ukrainian modernization experience in comparison with pan-European trends, identifying both common features and differences caused by historical, political and cultural factors. The work also examines in more detail the meaning of the concept of the «long 19th century», and based on the analyzed bibliographic data, outlines its chronological boundaries and key characteristics in the European and Ukrainian contexts. The main socio-political, economic and cultural processes of this period are analyzed, in particular the formation of modern nations, the development of industrial society, the transformation of imperial structures and the formation of new identities. Particular attention is paid to the specifics of the course of the «long 19th century» in Ukraine, whose lands were under the rule of two different empires, whose economic and social policies had significant differences and

were determined by the unevenness of modernization processes and the combination of traditional and modern elements of social development.

In order to more fully reveal the features of Shevchenko's literary heritage, its ideological and thematic, plot and genre parameters, as well as to determine the ratio of traditions and innovation in Taras Shevchenko's work, a systematic review of the development of Ukrainian literature during the Modern Era has been carried out. Attention is focused on the main stages and trends of the literary process that preceded and accompanied the formation of Shevchenko's poetics. In particular, the achievements of the Enlightenment, Romanticism, and Realism are analyzed, and their influence on the formation of aesthetic principles and artistic models is traced, up to the emergence of modernist movements that opened up new horizons for understanding reality and man.

A special emphasis is placed on the issue of the Ukrainian language as a key factor in literary and national development. The process of establishing the Ukrainian language as a full-fledged literary language, its functioning in various genres and styles, as well as the role of the vernacular element in the formation of artistic speech are considered. The importance of language as a tool of cultural self-identification and an important component of nation-building, ensuring the continuity of tradition, the consolidation of the community and the articulation of national consciousness in the face of historical challenges, is emphasized.

Also in the dissertation research, a detailed analysis of the evolution of the tragedy genre from the origins of its origin in ancient culture to its further development in the European literary tradition has been carried out. The key stages of the transformation of the tragic genre, the change of its poetic principles, thematic accents and functions in different historical and cultural periods, as well as the reception and rethinking of these models on Ukrainian soil have been traced. The specifics of the adaptation of classical tragic structures in domestic literature have been outlined, taking into account national-historical circumstances and cultural features.

Particular attention is paid to the analysis of how Taras Shevchenko interprets and transforms the patterns of the tragic genre in his poetic works. It is revealed that, relying on the traditional elements of tragedy – conflict, fate, moral and ethical tension, the image of a suffering personality – the artist simultaneously reinterprets them in accordance with Ukrainian historical experience and national issues. It is investigated how the tragic in Shevchenko acquires new semantic dimensions associated with the collective fate of the people, historical memory and the desire for freedom. In this context, it is shown that the use of tragic models becomes one of the key artistic means of creating an image of the Ukrainian modern space, in which the individual and the national, the historical and the existential are combined.

In parallel with the development of the tragedy genre in European literature, the category of the tragic is formed as one of the key cultural topos of European thought, which goes beyond the boundaries of a purely literary phenomenon and acquires the status of a universal philosophical and aesthetic category. This evolution is also thoroughly investigated in the work: it is traced how the understanding of the tragic changed from antiquity to the modern era, how it was gradually reinterpreted in various intellectual traditions and acquired new semantic accents.

The work traces how, in parallel with the development of the tragedy genre in European literature, the category of the tragic is formed as one of the key cultural topos of European thought, which goes beyond the boundaries of a purely literary phenomenon and acquires the status of a universal philosophical and aesthetic category. This evolution is also thoroughly investigated in the work: it traces how the understanding of the tragic changed from antiquity to the modern era, how it was gradually reinterpreted in various intellectual traditions and acquired new semantic accents.

In particular, the ancient ideas about tragedy are analyzed, primarily in the works of Aristotle, who in the *Poetics* defined it as an imitation of a serious and completed action, which through compassion and fear achieves catharsis. The views of Plato, who critically assessed tragedy, emphasizing its influence on the emotional sphere of man and social morality, are also considered. Within the framework of

modern European philosophy, attention is paid to the understanding of the tragic in the works of thinkers of the German classical tradition, in particular Hegel, who interpreted tragedy as a clash of equivalent ethical forces, as well as Schelling and Schiller, who linked tragedy with the problem of freedom, necessity, and the internal bifurcation of the personality.

Separately, the interpretation of the tragic in the philosophy of Nietzsche is considered, who in the work «The Birth of Tragedy from the Spirit of Music» comprehends tragedy as the result of the interaction of the Apollonian and Dionysian principles, emphasizing its deep connection with life experience, suffering and creative energy. The development of the category of the tragic in European humanitarian thought is further traced, where it acquires an existential dimension associated with the awareness of the limit situations of human existence, the conflict of freedom and determination, individual choice and historical conditioning. Thus, it is shown that the tragic functions as a universal cultural code that integrates philosophical, aesthetic and literary discourses and serves as an important tool for understanding human existence.

The dissertation study pays special attention to the understanding of postcolonial discourse and the problem of decolonization of the image of Taras Shevchenko in modern humanitarian knowledge. In particular, the interpretative models proposed in the works of Oksana Zabuzhko, Vira Ageeva, Hryhoriy Grabovych, and Yevhen Sverstyuk are analyzed, in which Shevchenko appears not only as a canonized national symbol, but as a complex, multidimensional artist and thinker, whose work opens up opportunities for a critical rethinking of the colonial experience of Ukraine. The work traces how, within the framework of postcolonial optics, the revision of established stereotypes of Shevchenko's reception is carried out, in particular, the liberation of his image from the ideological layers of the imperial and Soviet periods, which for a long time determined the ways of his interpretation. Particular attention is paid to the identification of strategies of resistance, deconstruction of imperial narratives, affirmation of the subjectivity of the Ukrainian people, and articulation of traumatic historical experience in Shevchenko's

texts. The study is supplemented by an analysis of the modern socio-cultural context, in which the issue of decolonization acquires particular relevance. It is shown that the latest experience of Ukrainian society actualizes the need to rethink national identity, revise historical memory and overcome collective traumas associated with the long colonial past. In this regard, the image of Shevchenko appears as one of the key symbolic resources for the formation of new models of self-awareness, based on the values of freedom, dignity and cultural autonomy. It is emphasized that the decolonization of the Shevchenko discourse is not only an academic task, but also an important factor in social transformations aimed at consolidating the Ukrainian community and projecting its development towards a democratic, open, and value-oriented future.

As a result of the research, it is substantiated that tragedy appears as a key concept in Taras Shevchenko's artistic thinking, which determines not only the features of his poetics, genre organization and figurative system, but also the deep ideological content of his works. It is shown that it is through the prism of the tragic that the artist models the Ukrainian reality of the 19th century, forming a holistic vision of the national space as such, which unfolds in the tension between historical conditioning, existential experience of suffering and the desire for freedom.

It is proven that the category of the tragic in the writer's work functions much more broadly than the traditionally established aesthetic category with its inherent moral and ethical functions. In Shevchenko's artistic world, the tragic appears as a universal way of conceptualizing the Ukrainian modern space, in which historical memory, the experience of collective trauma, processes of national self-identification and the projection of the future of Ukraine as a sovereign cultural and political entity are organically combined.

The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time tragedy is understood not only as a genre or thematic dominant of individual works of Shevchenko, which he did not have in his classical form, but as a system-forming principle of his artistic thinking, which integrates different levels of the text - from poetics and imagery to ideological and worldview structures. A holistic interpretative

model is proposed, within which the tragic is considered as a key to understanding Shevchenko's project of modern Ukraine, which allows us to read his work in a new way in the context of the European philosophical and aesthetic tradition and modern postcolonial discourse.

The study also complements and comprehensively comprehends the actualization of the image of Taras Shevchenko as a spiritual and ideological reference point in the conditions of the modern Russian-Ukrainian war. It is revealed that the figure of the Kobzar and his narratives acquire a new interpretative depth, forming the concept of the active struggle of Ukrainians for their own democratic, free future. The reflections of contemporary Ukrainian artists (in particular A. Yermolenko, V. Rebrov, M. Borovikova, O. Grekhov) are analyzed, in whose work the image of Shevchenko is transformed into a symbol of indomitability, resistance and national dignity. It is proved that the visual and textual representations of the Kobzar in contemporary art not only actualize his ideas, but also integrate them into the context of the current struggle against aggression. The significance of Shevchenko's words as a powerful psychological and ideological resource for Ukrainian soldiers and society in general is substantiated: it helps overcome the state of powerlessness, mobilizes for resistance, and supports faith in the future revival of Ukraine. In this context, Oleksandr Dovzhenko's thesis that destruction can be a form of construction, which is confirmed by modern historical experience, is reinterpreted, when large-scale destruction and losses contribute to the formation of a new worldview of Ukrainians, devoid of colonialist narratives. It is understood that modern war, despite its traumatic nature, losses and destruction, through the experience of collective catharsis, opens up the prospect of final liberation from imperial colonization and the creation of a modern Ukrainian society that is aware of its own cultural and national identity. In this process, the projection of Ukraine, formed in Shevchenko's work, plays a key role. Special attention is paid to the biographical dimension of Shevchenko's figure: his complex and tragic life path, in particular the experience of exile, is interpreted as an existential example of resilience and internal rehabilitation. It is shown that this experience can serve as an important

reference point for modern Ukrainians who, as a result of the war, lost their vital support. It is generalized that Shevchenko's literary and visual heritage appears as a holistic motivational and value resource capable of inspiring Ukrainians not to lose their subjectivity, preserve their dignity and continue the struggle for the future.

Keywords: Ukrainian philosophy, Ukrainian history, Ukrainian culture, Ukrainian space, cultural relativism, cultural heritage, cultural transformation, axiological dimension, Taras Shevchenko, Cyril and Methodius Brotherhood, tragedy, Modern, postmodernism, cultural identity, freedom.

ВСТУП

Актуальність дослідження. У сучасних дослідженнях певних галузей гуманітарних наук науковці дедалі частіше звертаються до філософського осмислення культурних і соціально-політичних передумов формування модерного українського простору. У цьому контексті творчість Тараса Шевченка постає не лише як літературний феномен, а як фундаментальна інтелектуальна матриця, у межах якої конструюється українська модерна ідентичність. Одним із ключових концептуальних вимірів цієї матриці є категорія трагедії, що виявляється у поєднанні українського історичного досвіду, екзистенційного переживання та морально-філософського осмислення долі людини і народу. Трагічний вимір шевченківського світогляду сформувався на перетині народної історичної пам'яті, досвіду колоніальної залежності та морального протесту проти несправедливості. У цьому сенсі трагедія постає не лише як естетична категорія, а як концептуальна основа осмислення українського історичного буття. Незважаючи на широке стильове й жанрове розмаїття художніх творів у літературному доробку Тараса Шевченка, трагедії (у класичному розумінні цього жанру) поет не писав. Однак у багатьох поетичних та прозових творах український письменник через художню образність, символічну структуру та історичний дискурс розгортає панораму драматичного буття української нації, яка перебуває у перехідному стані між славетним минулим і невідомим майбутнім.

Актуальність дослідження зумовлена також необхідністю переосмислення філософського потенціалу шевченківської спадщини у світлі сучасних гуманітарних підходів, зокрема герменевтики, культурної філософії та філософії історії. Попри значну кількість літературознавчих інтерпретацій, проблема трагедії як концептуальної основи формування модерного українського простору у творчості поета залишається недостатньо розробленою саме у філософському вимірі. Це потребує системного аналізу, який дозволив би розкрити внутрішню логіку шевченківського дискурсу та його значення для становлення української модерності.

Особливої ваги це дослідження набуває в умовах сучасних соціокультурних трансформацій, коли питання історичної пам'яті, національної ідентичності та культурного самовизначення набувають нової актуальності. У такому контексті осмислення трагічного у творчості Тараса Шевченка дозволяє глибше зрозуміти механізми формування українського модерного світогляду, а також роль художніх текстів у конструюванні символічного простору нації.

Актуальність теми дослідження також зумовлена потребою осмислення нових підходів у художній літературі до зображення різноманітних трагічних явищ у житті українського суспільства загалом і окремої людини зокрема. Вагомим стає використання жанрово-категоріальних можливостей феномену трагедії для акцентуації патріотичних ідей у творчості письменників і митців крізь призму сучасного суспільно-політичного життя. Показовим у цьому контексті є звернення до творчої спадщини Тараса Шевченка.

Ступінь наукового опрацювання проблеми. Традиції дослідження впливу феномену трагедії на людину беруть свій початок ще у філософській спадщині Арістотеля та Платона. Їхні напрацювання стали теоретичною основою подальшого філософського осмислення явища трагічного у працях класичних мислителів – Г. Гегеля, Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, К. Ясперса та багатьох інших представників різних філософських епох. Дослідженню трагедії та трагічного значну увагу приділяли науковці минулого століття, зокрема В. Головня, А. Лосєв, В. Ярхо. Еволюцію естетичної категорії трагічного ґрунтовно розкрито у працях української дослідниці В. Мовчан, досліджує також поступ трагедійного жанру та його значення у світовій культурі К. Алексєєва. Аналіз трагічного в сюжетах української народнопісенної творчості та їхній вплив на твори українського красного письменства зробив В. Козловський. Про розкриття трагічного у творчості Шевченка зауважили сучасні українські філософи та літературознавці В. Горський, І. Дзюба, О. Забужко, Ю. Федів та інші. Загалом у працях європейських та українських науковців значну увагу приділено дослідженню еволюції трагедії як жанру та обґрунтуванню теоретичних ознак категорії

трагічного. Водночас проблема використання цього феномену в спадщині Тараса Шевченка та його вплив на сучасного українського читача залишається недостатньо дослідженою, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Тема дисертаційного дослідження: «Трагедія як концептуальна основа тематизації модерного українського простору у творчості Т. Шевченка» затверджена Вченою радою Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 6 від 27 грудня 2019 року).

Мета дисертаційного дослідження полягає у комплексному науковому аналізі розвитку літературного жанру трагедії, його взаємозв'язку з естетично-філософською категорією трагічного, у визначенні їхнього впливу на розвиток літератури й філософської думки в європейському та українському культурному просторі та особливостях інтерпретації жанрових закономірностей трагедії й категоріальних властивостей трагічного у творчій спадщині Тараса Шевченка.

Завдання дослідження. Необхідність реалізації поставленої мети передбачає розв'язання таких дослідницьких завдань:

- проаналізувати стан наукової розробки теми та джерельну базу дослідження;
- окреслити культурно-історичні витoki зародження трагедії, розкривши характерні особливості цього жанру, своєрідність притаманних їй ідеалів і цінностей та окреслити трансформації у різні історичні епохи;
- визначити понятійний апарат дисертації та обґрунтувати засадниче значення поняття «трагічне» для дослідження його трансформацій у художньому мистецтві та філософській думці;
- простежити спільні та відмінні риси літературного жанру трагедії та філософсько-естетичної категорії трагічного, визначити їхню еволюційну роль у літературному процесі та розвитку філософування;
- розкрити аксіологічне значення феномену трагедії в сучасному соціокультурному просторі;

– виявити й дослідити інтерпретацію трагічного у творчості Тараса Шевченка й проаналізувати вплив його літературного спадку на сучасне українське суспільство під час глобальних процесів деколонізації та культурної самоідентифікації.

Об’єкт дослідження – трагедія і трагічне як літературний жанр і філософсько-естетична категорія.

Предмет дослідження – ціннісні аспекти використання жанрових особливостей трагедії та поняття трагічного в сюжетах літературних і мистецьких творів Тараса Шевченка.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Методологічною основою пропонованої дисертаційної роботи є комплексна методологія, зокрема культурна антропологія як провідна засада дослідження та дотримано низки методологічних принципів: системності, об’єктивності та історизму. Важливу роль у процесі дослідження відіграв *міждисциплінарний підхід*, який забезпечив органічний синтез літературознавчих, філософських та історичних теоретичних напрацювань. *Принцип об’єктивності* дав змогу уникнути суб’єктивних оцінок змін, що відбувалися в процесі розвитку жанру трагедії та відобразити прояви його закономірностей у художніх творах деяких письменників. Дослідження також ґрунтується на *принципах історизму*, що зумовило розгляд своєрідності жанру трагедії та категоріального поняття трагічного в певному історичному контексті. Використання *принципу системності* дало можливість аналізу трагедії як самобутнього соціокультурного феномену з власними закономірностями становлення та розвитку. Принципи *цілісності* та *критичності* сприяли комплексному дослідженню й критичному аналізу існуючих теоретичних узагальнень щодо своєрідності категорії трагічного. У роботі використано методи *текстологічного аналізу, порівняння, аналогії, аналізу та синтезу* за допомогою яких вдалося виділити закономірності використання жанрових елементів трагедії та категоріальних особливостей трагічного у творчій спадщині Тараса Шевченка. Також дослідження спирається на *концептуальний аналіз*, який дав

можливість виконати співвідношення розбіжних інтерпретацій одного й того ж поняття в контекстах різних галузей гуманітарної науки, що зумовило більш коректне визначення досліджуваної проблеми й уникнення неточностей, пов'язаних із багатозначністю ключових термінів. Кожен із зазначених методів застосовувався для розв'язання конкретних дослідницьких завдань у відповідних розділах роботи.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у тому, що:

Вперше:

- уперше концептуалізовано використання жанрових, ідейно-тематичних та аксіологічних особливостей античної та європейської трагедії у творчості Тараса Шевченка, зокрема у його поетичних, прозових творах і в образотворчій спадщині, з акцентом на національний контекст трагічного;
- встановлено, що попри відсутність у Т. Шевченка власне трагедій, категорія трагічного широко присутня у тематичному, композиційному та ідейному наповненні його творів і відображає конфлікт між особистістю, історичною долею України та імперською колонізацією;
- досліджено, яким чином елементи античної та європейської трагедії – конфлікт між особистістю та суспільством, моральна дилема, катарсис, трагізм долі людини – трансформуються в шевченковому мистецтві, набуваючи специфічного українського і національного звучання;
- показано, що категорія трагічного у поезії, прозі та образотворчих творах Т. Шевченка не лише відтворює історичну й соціальну дійсність України, а й виконує світоглядну та виховну функцію, формуючи у читача та глядача моральну та емоційну рефлексію;
- доведено, що категорія трагічного в Шевченковому художньому світі набуває особливої ціннісної ваги як засіб осмислення історичних травм, національного поневолення та боротьби за свободу;

Уточнено:

- зміст понять «модерн», «модерний», «довге ХІХ століття» та «українське довге ХІХ століття», а також підкреслено особливості їхнього використання в українському культурно-історичному та літературознавчому контексті. Зокрема, акцентовано на специфіці української модерності, що формувалася в умовах бездержавності та імперського впливу, що зумовлює відмінності у трактуванні цих понять порівняно із західноєвропейською традицією;
- аксіологічне значення феномену трагедії та трагічного, а також визначено можливості їхнього впливу на сучасного читача в умовах російсько-української війни через рецепцію творчості європейських і українських письменників, передусім Тараса Шевченка;
- зміст поняття «модерний український простір» як культурно-історичного феномену, в якому через творчість українського поета Т. Шевченка категорія трагічного постає визначальним чинником формування національної ідентичності та ціннісних орієнтирів.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження витоків та історичних трансформацій жанру трагедії, зокрема простеження еволюції її жанрових ознак від античної традиції до європейської та української літератури, а також виявлення специфіки переосмислення трагічного в національному культурному контексті;
- аналіз підходу представників європейської філософської думки до категорії трагічного та аналіз її значення для життя людини й розвитку суспільства, зокрема як засобу осмислення моральних, екзистенційних і соціокультурних викликів;
- аргументація доцільності використання в літературних творах трагічних мотивів історичного минулого як засобу актуалізації проблем сучасності, зокрема через творчість Т. Шевченка, де трагічне відображає національні втрати, історичні випробування та моральні

виклики, сприяючи осмисленню сучасної війни, формуванню національної стійкості та культурної ідентичності.

Теоретичне значення результатів дисертаційного дослідження полягає в тому, як у ньому демонструються зміни як ідеологічної структури, так і сюжетної лінії трагедії як жанру впродовж історії, а також зміни у філософському розумінні поняття трагедії. За допомогою цього дослідження репрезентовано як «трагічні» елементи, що містяться в літературі та мистецтві, можуть бути використані для розуміння та осмислення сучасних моральних, екзистенційних та соціальних питань; і як трагедія використовувалася для створення ціннісних конструктів як для окремих осіб, так і для суспільства. Особливе значення для нашого дослідження має культурний контекст України, особливо твори, написані Тарасом Шевченком, які демонструють, як трагедія допомагає усвідомленню історичних випробувань, пережитих українським народом, сприяє розумінню національної боротьби України та допомагає розвивати національну ідентичність України. Дослідницькі результати можуть використовуватися в освіті з антропології, філософії суспільства, літературознавства, культурології, психології та багатьох інших гуманітарних дисциплін. Крім того, вони можуть використовуватися в науковому аналізі літературних та художніх практик сучасного суспільства щодо їх зв'язку з національною пам'яттю та викликами сучасної історії.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що її висновки та окремі теоретичні положення можуть бути використані як концептуальна основа сучасних філософських, культурних, освітніх, мистецтвознавчих, психотерапевтичних та інших проєктів. Зокрема, результати дослідження можуть застосовуватися у діяльності освітніх закладів (шкіл, університетів, курсів підвищення кваліфікації), культурних установ (музеїв, бібліотек, центрів національної пам'яті), а також у творчих і наукових проєктах, присвячених вивченню української літератури, історії та мистецтва. Вони сприяють формуванню національної самосвідомості, популяризації української культурної спадщини, розвитку компетентностей у гуманітарній сфері та

використанню літературно-мистецьких ресурсів як інструментів морального та психологічного виховання.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні та практичні результати дисертаційного дослідження обговорювались на засіданнях кафедри філософії Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, а також основні положення дисертаційного дослідження у вигляді тез були оприлюднені на науково-практичних конференціях і семінарах, зокрема: «Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід» (Тернопіль, 2020; 2021), «Київські філософські студії» (Київ, 2020); «Проблема ідентичності в ХХІ столітті» (Київ, 2020), «У плоні спогадів: Україна в пошуках ідентичності» (Київ, 2021); «Соціокомунікативний простір України: історія та сьогодення» (Київ, 2021); «Переяславіка: наукові записки Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» (Переяслав, 2021), «Четверті академічні читання пам'яті Г. І. Волинки: Філософія, освіта, наука: в глобальному вимірі соціально-турбулентного світу» (Київ, 2023); «Філософський дискурс ХХІ століття: зміст, перспективи, соціально-практичні виміри» (Київ, 2024; 2025) та ін.

Окремі результати дослідження використовуються автором під час проведення оглядових і тематичних екскурсій у Національному музеї Тараса Шевченка, а також під час лекцій на виїзних літературних студіях у загальноосвітніх школах і районних бібліотеках міста Києва («Життя і творчість Тараса Шевченка», «Шевченко-поет», «Шевченко-художник», «Тарас Шевченко у житті» та ін.).

Публікації. Основні положення дисертації відображено у 17 публікаціях, з них: 6 – у фахових виданнях України, 11 – тези та інші публікації.

Структура та обсяг дослідження зумовлені логікою досягнення поставленої мети та вирішення визначених завдань. З метою їх належного виконання робота над дослідженням вибудована за такою структурою: вступ, три розділи (що охоплюють 8 підрозділів), вступи та висновки до кожного розділу, узагальнені висновки та список використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 201 сторінок, із яких 174 сторінок відведено під основний

текст. До списку використаних джерел увійшли 270 позицій, з них 54 – іноземні публікації.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДґРУНТЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ШЕВЧЕНКІВСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ ТА МОДЕРНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПРОСТОРУ

Вступ до першого розділу

Дослідження феномену модерного українського простору потребує комплексного міждисциплінарного підходу, який поєднує історико-культурний, філософський, літературознавчий та соціокультурний аналіз. Модерність як історико-культурна парадигма формує нові моделі осмислення реальності, ідентичності та історичного досвіду, що особливо виразно проявляється у контексті українського культурного та інтелектуального розвитку. У цьому контексті поняття простору постає не лише як географічна або політична категорія, але й як символічна структура, у межах якої формується колективна пам'ять, культурна ідентичність та специфічні способи інтерпретації історичного досвіду.

Особливе місце в осмисленні модерного українського простору посідає категорія трагічного. Трагічне як естетична, філософська та культурна категорія відображає специфічний спосіб переживання історичних конфліктів, екзистенційних суперечностей і соціальних трансформацій. У цьому сенсі феномен трагедії виступає не лише жанровою характеристикою мистецтва, але й універсальною формою осмислення історичної долі, колективних травм та культурних переломів.

Український модерний досвід, сформований під впливом складних історичних процесів – колоніального підпорядкування, національно-визвольних рухів, культурних трансформацій та політичних катастроф – значною мірою актуалізує саме трагічний вимір історичного буття. У цьому контексті трагедія набуває значення особливого культурного коду, через який інтерпретується досвід втрати, боротьби, жертвності та національного самоствердження.

Категорія трагічного посідає важливе місце у філософсько-естетичному осмисленні художньої культури та літературного процесу. У контексті української літератури вона набуває особливої значущості, оскільки тісно

пов'язана з історичним досвідом нації, колективною пам'яттю та драматичними процесами формування національної ідентичності. Творчість Тараса Шевченка в цьому аспекті є одним із ключових явищ, у якому трагічний вимір буття українського народу отримує глибоке художнє та філософське осмислення.

Поетичний і прозовий доробок Тараса Шевченка формувався в умовах складних соціально-політичних обставин XIX століття, коли українська культура перебувала під тиском імперських структур, а національна самосвідомість лише починала активно проголошуватися в літературному та інтелектуальному просторі. У такому контексті трагічне в творчості українського поета виступає не лише естетичною категорією, але й способом художнього пізнання історичної реальності, засобом вираження конфлікту між прагненням до свободи, людської гідності та історичними обставинами, що імперським самодержавством обмежують або руйнують ці прагнення.

Трагічний вимір творчості Шевченка проявляється у різних рівнях художньої структури його текстів: у тематичному осмисленні історичної долі України, у зображенні індивідуальних людських доль, у символічних образах втрати, жертви, покарання і особливо морального вибору. Через ці художні форми поет розкриває глибинні суперечності між ідеалом справедливості й реальністю соціального та національного гноблення. Саме тому категорія трагічного стає важливим інструментом інтерпретації шевченкового художнього світу та його світоглядних засад.

Дослідження цієї проблематики потребує чітко визначеної методологічної бази, яка дозволить поєднати аналіз естетичних, філософських та історико-культурних аспектів творчості поета. Методологія такого дослідження має спиратися на досягнення естетичної теорії трагічного, розробленої у класичній філософській традиції, а також на сучасні підходи літературознавства й культурології. Важливими у цьому контексті є інтерпретаційні моделі, що розглядають трагічне як форму художнього осмислення конфлікту між особистістю, історією та моральним законом.

Таким чином, методологічне осмислення категорії трагічного у творчості Шевченка передбачає комплексне застосування історико-літературного, герменевтичного, культурологічного та естетичного підходів. Такий підхід дає змогу розглядати трагічне не лише як художню характеристику окремих творів поета, але і як одну з фундаментальних структур його поетичного мислення, що відображає драматичний досвід української історії та духовні пошуки національної культури.

У цьому контексті методологічний розділ дослідження спрямований на уточнення понятійного апарату категорії трагічного, визначення її основних теоретичних інтерпретацій та окреслення тих аналітичних інструментів, які дозволяють адекватно дослідити прояви трагічного у художньому світі Шевченка.

З огляду на це важливим завданням дослідження є окреслення теоретичних і методологічних засад аналізу феномену модерного українського простору, а також з'ясування дефінітивних складових категорій трагічного і трагедії у філософсько-естетичному та культурологічному вимірах. Для досягнення цієї мети знадобиться бібліографічний огляд наукових підходів до сучасності, просторових моделей культури та концепції трагічного, оскільки вони були створені як у світовій, так і в українській гуманітарній думці.

1.1 Бібліографічний огляд та методологічні підходи до наукового дослідження феномену модерного українського простору

Багатолітня традиція наукових пошуків спрямовує нас звертатися до досліджень попередніх поколінь учених, чії праці в сучасних реаліях не втрачають своєї актуальності та сприяють якнайглибшому дослідженню предмета зацікавлення, даючи можливість не лише розглянути його крізь призму знань представників різних часів і країн, а й доповнити їх новими здобутками.

На початку розгорнутої характеристики досліджуваного варто зазначити, що термін «модерн» у ряді концепцій включає в себе різні сенсові варіації, що

залежать від контексту, в якому він уживається. В ширшому розумінні *модерн* (від лат. *modo* – саме зараз, певним чином; франц. *moderne* – новітній, сучасний) передбачає не лише відмову від минулого та схвальне ставлення до чогось нового, а й акцентуацію наплинності часу в контексті переходу від минулого до майбутнього [152]. В цьому ракурсі поняття окреслює певне тематичне коло філософського, культурологічного, естетичного та соціологічного дискурсів, що торкаються однієї з епох європейської історії. У вузькому сенсі термін розкриває літературно-мистецький рух кінця XIX – поч. XX ст., що в європейських країнах дістав назву *модерн* – «нове мистецтво» і мав різні варіації, наприклад, «ар нуво» у Франції, «модерн» у Великій Британії, «югенд-стиль» у Німеччині, «ліберті» в Італії, «стиль Тіфані» в США, «сецесія» в Польщі й Україні та ін. Поняття «modernite» в історії світового мистецтва має обмежений сенс, характеризується відкритістю до всього нового і посиленою чутливістю до унікального сьогодення. Вперше термін у цьому значенні вжив Шарль Бодлер у нарисі «The Painter of Modern Life» («Художник сучасного життя») (1864), де описав швидкоплинність ефемерного життя в мегаполісі й порушив питання відповідального відображення цього досвіду мистецтвом.

З терміном «модерн» тісно пов'язане поняття *модернізація* (від франц. *modernization* – оновлення) як спосіб оновлення модерного суспільства. Вперше це означення було вжито в латинській мові наприкінці V ст. щоб відокремити епоху офіційного християнства від минулого язичництва Римської імперії [103, с. 307]. Ю. Габермас, німецький філософ і соціолог, переконував, що індивіди кожного разу усвідомлюють себе модерними, коли переглядають своє становище відповідно до класичної давнини. Наприклад, Шекспір вживав це слово у значенні «щоденне, буденне, сьогоденнє». А т. зв. суперечка «давніх» і «нових» у французькій літературі XVII ст. (за участі Ш. Перро, Ф. Гізо, А. де Токвіля та ін.) засвідчила, що еталонною нормою для імітації моделі «давнє – нове» ставали артефакти класичного світу, тобто перший елемент протиставної пари був зразком для другого елемента. Британський соціолог Р. Вільямс спостеріг, що дієслово «модернізувати» почали активно використовувати в

англійській мові з XVIII ст. на позначення різноманітних ремонтно-будівельних заходів, змін у чинних правописах, модних тенденціях, правилах поведінки тощо. Своє вузькотехнічне значення «вдосконалення виробничої інфраструктури» термін зберігав до початку XX ст., а вже з II пол. XX ст. він набирає соціологічного розуміння.

Конче необхідно розрізнати поняття «формування модерну» та «модернізація», оскільки перше окреслює формування типу суспільства, починаючи з XVI ст. і є глобальним рухом, переповненим катаклізмів, протиріч і суперечностей, в якому однаково важливими є категорії «прогрес» і «регрес», «диференціація» і «дедиференціація», «раціоналізація» і «ірраціоналізація» [103, с. 307]. Ключовими для формування модерну є процеси індустріалізації, урбанізації, розвій капіталізму, формування націй і створення держав, поява націоналістичних ідеологій, поширення демократичних інституцій тощо. Також мусимо розуміти, що, незважаючи на зародження модерну в західноєвропейському соціумі, його формування спричинене сукупністю континентальних суспільних змін, які не обмежувалися рамками автономних сфер суспільства, пов'язаних між собою рисами вибіркової спорідненості.

Дослідження особливостей модерного процесу сприяло виникненню т. зв. *теорій модернізації* – сукупностей різноманітних концепцій, які описують історію людства як універсальний процес переходу від традиційного аграрного (доіндустріального) суспільства до сучасного індустріального (постіндустріального) [22, с. 18]. Ці теорії виникли у 1950-х рр. у західних галузях соціології й політики з метою пояснити глобальні зміни після закінчення Другої світової війни (розпад колоніальних систем, поява нових національних держав). Згідно теорії, пов'язаної з концепцією прогресу та європоцентризмом, усю історію людства можна розділити на два етапи – архаїчний (аграрний) та сучасний (промисловий). При цьому країни Заходу традиційно вважалися єдиним прикладом повноцінного «сучасного суспільства», тому всім іншим країнам рухатися до сучасності пропонується за прикладом західного шляху, тобто індустріалізувати економіку,

демократизувати суспільство, формувати раціональне державне управління, дотримуватися духовної секуляризації й толерантності. Остаточним результатом історичного процесу «ставала глобальна уніфікація людства на базі західних цінностей та принципах організації суспільного життя» [22, с. 18]. За таким підходом національні, культурні та релігійні особливості країн третього світу розглядаються як несуттєві або як архаїчні, від яких варто відмовитися. Така спекулятивність і слабка фактографічна база, а також надмірний універсалізм модерністських теорій викликала шквал критики та проголошення «смерті теоріям модернізації». Наприклад, у 1976 р. І. Валернштайн надрукував працю «Модернізація, упокойся з миром». Наступним етапом розвитку теорій модернізації стало переміщення акцентів із пошуку дослідниками загального прогресивного шляху розвитку людства до вивчення локальних особливостей загального модернізаційного процесу та їх зіставлення, аналіз регресивних випадків й переривання суспільного розвитку, дослідження конфліктів в соціумах, що проявлялися під час модернізаційних впроваджень. «Другого дихання» теорії модернізації набувають наприкінці 1980-х рр., коли А. Тофлер та Д. Беллу в своїх дослідженнях виокремили ще й третій етап розвитку людства – постсучасний, тобто постіндустріальний (або інформаційний). Незважаючи на невдачу модернізаційних теорій історичного процесу як універсальних, вони виявилися зручними концепціями для координування конкретно-історичних досліджень, що не вимагають від науковців жорстких методологічних та ідеологічних рамок. Саму ж модернізацію як феномен соціального життя можна охарактеризувати «як складний процес взаємопов'язаних змін політичного, економічного, технологічного, воєнного, культурного ладів певного суспільства, спрямованих на досягнення «світових стандартів» у цих сферах» [22, с. 18].

Поняття *модерну* в гуманітарних і соціальних науках охоплює досить широкий спектр різноманітних поглядів, практик і норм, що почали виникати в період Нової історії як наслідок соціокультурних, економічних та політичних процесів епох Відродження і Просвітництва XVII - XVIII ст. Охоплюючи

широкий спектр взаємопов'язаних історично-культурних процесів і явищ (наприклад, від тенденцій моди до питань війни), дослідження модернізаційних процесів може опиратися на суб'єктивний або екзистенційний досвід тих обставин, які процеси створюють, та їхній безперервний вплив на державні інституції, політику, соціальну культуру.

Відповідно до того, в якій науковій галузі досліджується явище модерну, це може стосуватися різних часових рамок або особливостей. В європейській історії початок модернізаційних процесів датують від доби великих географічних відкриттів, тобто не пізніше кінця XIV ст. Також відлік модернізації пов'язують із Англійською промисловою революцією сер. XVIII ст. в економічно-технологічних галузях та Французькою революцією кінця XVIII ст. в політичних та духовних сферах [22, с. 18]. Період XVII – XVIII ст. історіографія описує як ранній модерн, а власне модерною історією вважається період т. зв. довгого XIX ст. Немає й чіткого розмежування щодо закінчення епохи модерну, інколи його датують 1930 р., або завершенням Другої світової війни в 1945 р., або ж підводять риску в 1980-х чи 1990-х рр., називаючи наступну епоху постмодернізмом. До того ж терміном «новітня історія» часто позначають часові рамки після 1945 р., цим самим вживаючи «модерн» як назву минулої епохи, відмінної від значення «сучасна ера».

Незважаючи на величезну кількість хронологічних концепцій та структурно-змістовного наповнення, в *історичній науці* також виділяють Новій історії часовий проміжок від серед. XV до кінця XIX – поч. XX ст. і пов'язують походження назви як темпоральної конструкції із поширенням поняття "modernus" (від лат. modo – недавно) у 15 – 16 ст. [215]. Причиною вважають переверот у світогляді італійських гуманістів щодо ставлення до античності як до існуючої культурно-історичної традиції, що згодом стала вважатися «померлою». Наприклад, уже в сер. XIV ст. Ф. Петрарка розділив минуле на *storia antiqua* та *storia nova* (історію давню й історію нову) і розмістив між ними "темні віки". Однак, як уже зазначалося, поділ минувшини на давню (стару) і нову з'явився ще задовго до епохи Відродження. Так, на поч. 6 ст.

візантійський історик Зосима у творі "Нова історія" в 6-ти книгах, писав, що Нова доба охоплює період від часів Юлія Цезаря до захоплення Риму вестготським королем Аларіхом у 410 році. Історики X – XII ст. позначали поточний час як "новий", для відділення від античних часів. Але поділ історії на три частини, де сучасність представлена як протиставлення до античності, зокрема як "епоха відродження давнини" – славетного повороту "До витоків" (лат. *Ad fontes*), виник у часи Ренесансу. В XVII ст. рефлексії європейських мислителів істотно змінюють часові уявлення. Відтоді сучасне сприйматиметься як щось абсолютно нове (лат. *novum*) щодо класичного минулого. Та найголовніше, що засадна ідея XVII ст. про перевагу античності над сучасністю поступається в пріоритеті "нового" над "старим" (Ф.Бекон, Т.Гоббс, Н.Мальбранш та ін.). Це було наслідком концептуалізації минувшини, репрезентованої Х. Келлером у "Загальній історії в трьох частинах" (1685 – 1698) з поділом історії на давню, середню й нову. Та все ж гіпотези про нижню чи висхідну точку "сучасності", або Нової історії, були дуже різноманітними, бо аргументувалися політичними, етнополітичними, геополітичними, соціальними, релігійними, культурними та іншими фактами [215]. В добу Просвітництва рефлексії про сучасність (Вольтер, Й.- Г. Гердер, І. Кант, Ш. Монтеск'є та ін.) систематизували осмислення минулого, сучасного й майбутнього та закріпили тричастинний поділ історії, зокрема концепт "Новий час". А поняття «сучасність» істотно трансформувалося під час Французької революції й почало виводитися з революційної перспективи, тому революція часто розглядалася як початок Нового часу модерної доби, крізь призму якої вивчалася минувшина (Ж. Кондорсе, Ж. де Местр та ін.). Напр. XVIII – у 1-й пол. XIX ст. європейські ерудити розцінювали сучасність як змагання «старого» й «нового», тому відлік Нової історії був різноманітним. Цілісні концепції постали лише в 2-й пол. XIX ст. «позаяк ця доба ототожнюється не стільки з певними періодами минувшини, скільки з політичним і соціальним ладом, економічною системою, культурою, становищем і правами особистості, світоглядними орієнтирами та іншими характеристиками суспільного буття»

[215]. Дослідник О. Ясь підсумовує, що *історична наука* з періодом Нового часу пов'язує формування націй, виникнення національних держав, капіталістичних господарств, колоніалізму, перетворення середньовічного підданого на громадянина і поширення сцієнтизму як неодмінної складової наукового мислення.

У філософії «модерн» як назву чітко окресленого етапу розвитку науки не виділяють. Більш уживане значення поняття модерну як періоду сучасного розвитку європейської цивілізації, що починається в епоху Відродження XV – XVI ст.ст. як альтернатива класичному античному й середньовічному філософуванню. Ю. Габермас вважає, що поняття модерн у філософію ввів німецький мислитель Г. Гегель. Основна прикмета філософії Нового часу або Модерну – пошук істини за межами теології, вільне думання, що започатковане в часи Реформації. Ці процеси й тенденції, означені просвітниками й деякими філософами класичного німецького ідеалізму, пізніше Ф. Ніцше категоризував як філософію життя, яку репрезентували А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, С. К'єркегор, А. Бергсон та ін. й найбільше вплинули на формування світогляду й естетики модернізму [135, с. 308].

У філософському значенні терміну «модерн» містяться взаємопов'язані хронологічні та соціально-практичні аспекти. Британський філософ С. Тулмін тісно пов'язує його з культурними та інтелектуальними процесами 1436 – 1789 рр. і поширює на період після 1970-х рр. Американський філософ М. Берман, який своїми дослідженнями значно збагатив вчення про модерн, періодизує його на три традиційні фази, які мають назви «Рання», «Класична» і «Пізня». У другій фазі відбулися потужні модернізації в бік промислового капіталізму, та виокремився процес розвитку технологій, що сприяли засобам масової інформації, зокрема газета й телеграф. У третій фазі, вважає дослідник, новаторське мистецтво та індивідуальна творчість започаткували нову модерністську епоху, яка бореться з агресивною політикою, економікою та іншими соціальними силами разом із масмедіа [226]. Французькі філософи Ж.-Ф. Ліотар та Ж. Бодіяр переконані, що модерн закінчився в середині або

наприкінці ХХ ст., а наступний період позначається *постмодернізмом*. Проте інші дослідники період із кінця ХХ ст. до сьогодні визначають як чергову фазу модерну, називаючи її то «рідким» модерном (З. Бауман), то «високим» модерном (Е. Гіденс). Сучасний британський філософ Пітер Осборн вважає найбільш прийнятною наступну періодизацію: з 1500 – 1789 рр. – *Ранній модерн* (у традиційній історіографії це 1453 – 1789); з 1789 – 1900 рр. – *Класичний модерн* (так зване довге ХІХ століття, яке Е. Гобсбаум датує періодом 1789 – 1914 рр.); період 1900 – 1989 – *Пізній модерн* [253].

Множинність визначень та часових рамок у дослідженні модерну пояснюється значущістю цієї епохи для розвитку людства й тих здобутків, які він приніс, особливо у філософській думці. К. Гончаренко специфіку цього розмаїття пояснює тим, «що сучасні мислителі не схильні шукати обґрунтування в одностайності чи співвіднесенні всього запасу та багажу узгодженості єдності думок: бо сучасність передбачає інваріант точок зору – кожен може говорити «від імені» школи, до якої належить, «з позиції» власних поглядів, «у статусі» чи відірваності від якихось початкових установок, пропонованих тим же модерном. У цьому є сенс, принаймні з позиції того, що за такого підходу з'являється змога осмислення дійсності, а не постійного обстоювання доведення того, який же з методів чи яка з філософій є «кращою» [24, с. 41].

Поняття «Новий час», як і «модерн» попри утвердження в науковому обігу та використання істориками, також залишається дещо умовним, з огляду на неодноразовість вступу країн у цей період. Безапеляційним залишається те, що впродовж цього періоду виникає нова, так би мовити, цивілізація, нова система взаємостосунків, формується «європейський світ» і його експансія в інші куточки планети.

Період, означений терміном «модерн» як назва однієї з історичних епох, а саме європейського *Нового часу* або *епохи Модерну*, є надзвичайно важливим етапом у розвитку європейської філософської думки. Основною засадою цього періоду стало розуміння потреби нового життя, нового відчуття часу,

акцентуація переваги «сучасного» над «минулим». «Це епоха довіри до самодостатньої потуги Розуму, метафізики, прогресистського мислення» [167, с. 392].

Дослідник історії філософії епохи Нового часу В. Гусев вважає, що її початок – це період зародження класичної філософії. Ранні буржуазні революції в Нідерландах та Англії сприяли поступовому розвитку мануфактурного виробництва, торгівлі, почала стрімко розвиватися наука й формуватися нова культура, виражена антифеодальним спрямуванням [39, с. 84]. Феодальне суспільство було проголошено фатальною помилкою людства, його ідеологія, релігія та філософія суперечила вимогам розуму. Підсумовуючи здобутки Відродження та Реформації, творці нової філософії – Ф. Бекон, Р. Декарт, Б. Спіноза, Т. Гоббс, Дж. Локк – у своїх теоретичних побудовах віддзеркалювали нові реалії суспільного життя, формулювали власні проблеми й розв’язували власні завдання. Найсуттєвішою особливістю філософії Нового часу В. Гусев вважає принципову орієнтацію на науку, її тісний зв’язок із проблемами наукового пізнання, що становило найбільший інтерес для нової філософії. На наукове пізнання покладалися найбільші сподівання як на «головний засіб морального і соціального оновлення людства, ствердження гідності і могутності людини, як на джерело її свободи і щастя» [39, с. 85]. На думку ідеологів ранніх буржуазних революцій, подолання старих феодальних порядків, що спотворювали справжню натуру людини, давало можливість подолати старі забобони й перемогти кривду, ошуканство й облуду. Натомість створення нових суспільних умов життя людини вважалося утвердженням вічної істини й справедливості, природних незаперечних прав людини. Однак цю істину необхідно було ще пізнати. Першозавдання вбачалося у розумінні природи людини і природи взагалі, й увідповіднення соціальних відносин і юридичних законів із нею (природою) було головним сенсом революційних перетворень. Тому найважливішим об’єктом філософських рефлексій того часу стало пізнання природи, пізнання сутності людини й навколишньої дійсності. Отже, науку, яка посідала останнє місце у Середньовіччі, Новий час поставив

на перше місце як духовну цінність, очікуючи від її розвою вирішення багатьох людських проблем. Якщо середньовічна філософія орієнтувалася на теологію, а барокова в деякій мірі на гуманітарну науку, то тепер звертається увага на природні дисципліни. Звичайно, цього також потребував і активний розвиток виробництва, якому необхідна була раціоналізація. «Саме промислова революція викликала до життя наукову революцію XVI – XVII ст. Наслідком якої було виникнення науки в сучасному розумінні цього слова» [39, с. 85]. Активно почали розвиватися математика, механіка, астрономія, фізика. Справжній переворот у системі наукового світорозуміння зробили відкриття М. Коперника, Й. Кеплера, Г. Галілея. Все це відбувалося в атмосфері ідейної боротьби (показовою є доля самого Галілея), та все ж таки розвиток науки супроводжувався й поступовими змінами світоглядних настанов і формуванням якісно нових уявлень про світ. Функціями філософії в цей час визначалося світоглядне й методологічне обґрунтування нової науки, що часто зумовлювало колізії світорозуміння, наприклад, створення детерміністської картини світу й матеріалістичне розуміння природи як сукупності матеріальних процесів, пов'язаних причинно-наслідковими зв'язками суперечило гуманістичним уявленням про світ і ставало ворожим людині. Новочасна філософія мала перед собою цілий ряд проблем: метафізичне протиставлення матеріального і духовного, проблема співвідношення душі і тіла, антиномія сцієнтизму й гуманізму, науки і моралі, проблема співвідношення природної необхідності і людської свободи [39, с. 87]. Важливою також була проблема методологічного обґрунтування науки, значним досягненням стало розуміння об'єктивності природних процесів, створення поняття об'єктивного закону природи, пізнання якого і є метою природничої науки. У цьому плані проблема достовірності знання і методів його досягнення набуває особливого значення. Майже всі філософи XVII ст. зійшлися у визначенні мети наукового пізнання, а от розуміння шляхів досягнення істини, осмислення способів і методів цього пізнання породили два протилежних напрями – емпіризм і раціоналізм. Всі наукові пошуки нової філософії відбувалися як безперервний процес обміну

думок, співставлення або й зіткнення суперечливих ідей. Однак, В. Гусєв підкреслює, що все це відбувалося як загальноєвропейський процес, унікальне співтовариство філософів і науковців різних країн і національностей, різних напрямів і орієнтацій своєю творчою взаємодією сприяли появі «цілої низки глибоко оригінальних і ґрунтовних філософських систем» [39, с. 87]. Підсумовуючи значення розвитку філософської науки раннього періоду Нового часу, В. Гусєв вважає, що підґрунтя, створене філософськими системами XVII – XVIII ст. розвинулося в класичній німецькій філософії XIX ст. (Г. Гегель, Ф. Шелінґ, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Л. Фейєрбах та ін.), яка була чи не останньою спробою створити всеохоплюючу філософську систему і побудувати універсальний філософський світогляд на принципах розуму. Пошуки німецької філософії завершили розвиток класичної європейської філософії Нового часу. XX-те конфліктне століття зустрінеться з нерозв'язуваними проблемами й постійними кризами, що охоплюватимуть не тільки суспільне життя людини та її стосунки з природою, але й її духовний світ [39, с. 248].

У рамках даного дослідження привертає увагу також значення терміну *довге XIX століття*. У науковий обіг цей термін увів британський філософ Ерік Гобсбаун, автор трилогії про «довге XIX століття» («Доба революції: Європа, 1789-1848», «Доба капіталу: 1848-1875», «Доба імперії: 1875-1914») та її своєрідне продовження – історія «короткого XX століття» («Доба крайнощів») [149]. Гобсбаун відмежовує «довге XIX століття» періодом з 1789 по 1914 рік, його початком є Французька революція, а кінцем – Перша світова війна. Головною особливістю цього часу було домінування імперій у світі, власне їх ліквідація (Німецької, Російської, Австро-Угорської та Османської) й стали завершальним етапом тривалого століття. Для Гобсбауна XIX ст. було основною темою наукових досліджень, його цікавив аналіз «подвійної революції» кінця XVIII ст. – промислової у Британії та політичної у Франції, вони заклали основи сучасного капіталістичного суспільства. У вищезгаданій трилогії вчений подає не лише панорамну картину розвитку європейської буржуазної цивілізації, а й замальовки з життя простих людей того часу – саме

тому Гобсбаума називають одним із основоположників «історії повсякденності» [149]. Також дослідник цікавився людьми, які чинили опір будь-якій соціальній несправедливості. Подорожуючи по Середземномор'ю в 1957 р., Гобсбаум вивчав архівні документи й спілкувався із селянами, зібрані матеріали лягли в основу його першої відомої праці «Первісні бунтарі: Дослідження архаїчних форм соціальних рухів у ХІХ та ХХ століттях». Поряд із селянською тематикою, Гобсбаум досліджував також і процеси формування англійського робітничого класу, аналізував чинники, що ознаменували «культурний поворот» у британському історичному матеріалізмі. Досліджуючи індустріальний пролетаріат, Гобсбаум апелює до його культури як важливого моменту в становленні класової ідентичності та досліджує її баланс із масовою культурою. Цікавою є також його інтерпретація поняття «нація». Подібно до Б. Андерсона та Е. Геллера, дослідників модерністського спрямування, Гобсбаум, переконаний інтернаціоналіст і суворий критик націоналізму, вважав, що «нації, всупереч гучним пропагандистським міфам про їх «споконвічність», є ідеологічними конструктами, що вперше з'явилися у Західній Європі після буржуазних революцій нового часу для політичної консолідації модерних держав» [149]. Коли Б. Андерсон писав про нації як «уяв(ле)ні спільноти», то Гобсбаум говорив про «винайдені традиції». Під цим він розумів різноманітні культурні практики ритуального чи символічного характеру, які легалізували інституції, символізували належність до певної спільноти чи прищеплювали певні цінності чи норми поведінки через повторюваність. Повторюваність та фіктивна наголошуваність на історичній давності «традицій» автоматично передбачали їх зв'язок із минулим, тоді як «масове традицієтворення» є невід'ємною складовою національних ідеологій модерну. Тому вчений вважав, що протиставлення «традиції» і «сучасності», яке полюбляють консерватори й ультраправі, також є штучним. У збірці «Винайдення традиції» (*The Invention of Tradition*), яка вийшла за редакцією Е. Гобсбаума й Т. Рейнджера в 1983 р. неупереджено проаналізовано щедрій фактичний матеріал «традицій», що їх знали різні частини Британської імперії (окремі розділи присвячені

шотландській, англійській, валлійській, колоніальній індійській та африканській історії), і дійшли висновку, що традиції, які видаються за «віковічні» і «сталі», досить часто винаходяться «заднім числом» (наприклад, шотландські кілти) [149].

Отже, Велика французька революція й війни Наполеона Бонапарта сприяли обмеженню абсолютних монархічних прав у більшості європейських країн, стали відчутними тенденції до поділу влади й формування суспільної демократії. Промисловий переворот, що зумовив відмову від ручної праці на користь машинного виробництва й сприяв переходу від аграрного до індустріального суспільства, утворив новий соціальний прошарок – пролетарів, які були вихідцями із розорених селянських господарств або ж із перекваліфікованих мануфактурних робітників. Побудова залізниць і пароплавів значно пришвидшила транспортні перевезення, винайдення телеграфу кардинально удосконалило обмін інформацією і, відповідно, стали активно розвиватися різні наукові галузі. Нові гіпотези, винаходи, теорії поширювалися серед вчених всього світу, що сприяло зародженню нових дисциплін на стику різних наук (наприклад, біохімія, фізична хімія тощо). Можна сказати, що в період довгого ХІХ століття людство пережило найрадикальнішу трансформацію за все своє існування.

В Україні модернізаційні процеси відзначалися особливістю свого периферійного розташування до центрів європейського економічного світу, і особливо, впливом Росії, яка постійно реалізовувала проєкт “навздогінної” модернізації щодо Європи [22, с. 19]. В. Головка пропонує таку періодизацію модернізаційних процесів на українських землях: 1) периферійна модернізація (сер. ХVІ – 1648), фундаментом для якої стала поміщицька власність на землю, що сприяла розвитку сільського господарства, в цей час активізується колонізація Дикого поля, з’являється українське козацтво – новий модернізуючий соціальний елемент. Неспроможність польського уряду й магнатських родин, провідників модернізаційних імпульсів, інкорпорувати козацтво у владну ієрархію зумовила крах магнатсько-колонізаційного порядку

в українських землях внаслідок національної революції 1648 - 1676 рр. 2) постпериферійна модернізація: козацько-колонізаційна (1648 - 1698). Її еліта – козацтво, яке стало провідним у суспільстві, утворивши нову суспільно-політичну систему – полково-сотенний устрій. Осердям економіки в цей час була індивідуальна власність на землю, але через постійні бойові дії Україна не могла долучитися до європейської економіки, це сприяло до участі в російському модернізаційному процесі. 3) імперська модернізація I: старшинсько-кріпосницька (1698 – 1775). В цей період, з часу правління Петра I в українських землях, Україна опиняється під владою російського царату і вектор спрямування українських модернізаційних процесів, орієнтований на Європу, конфліктує з російською імперською ідеологією. Розшарування українського козацтва та невдача виступу І. Мазепи призупинила модерний поступ на землях, підпорядкованих російській державі, однак модернізація продовжується на західноукраїнських територіях. 4) імперська модернізація II: бюрократично-кріпосницька (1775 – сер. XIX ст.) Це період остаточного поглинання українських земель Російською імперією. Україна втрачає свої політичні структури – Запорозьку Січ у 1775 та полково-сотенний устрій у 1783 р. Лояльні до імперії представники козацької старшини отримують статус дворянства й стають частиною російського модернізаційного процесу. Це призводить до розчинення української ідентичної еліти в імперській ідентичності, паралельно розчиняється політично-економічний розвиток українських земель у Російській імперії, яка продовжує колонізацію Північного Причорномор'я. 5) імперська модернізація III: бюрократично/підприємницько-капіталістична (сер. XIX ст. – 1917). Незважаючи на реформи, які проводила Австро-Угорщина після 1848 р., західноукраїнські землі, що входили до її складу, залишалися периферійною малорозвиненою частиною європейського економічного світу. У підросійських землях Україна після 1861 р. поступово переходить від периферії до розвинутого району. Селянська реформа 1861 р. сприяла утворенню нової еліти – підприємців, особливо це підтримувалося стрімкою індустріалізацією південних і східних регіонів України. На тлі

економічного зростання гостро відчувається повільність політичної модернізації Росії, це призводить до катаклізмів та системної кризи в імперії. 6) радянська модернізація: бюрократично-соціалістична (1917 – 1991). Після краху імперії оголилися численні суперечності попереднього періоду, розпочалася боротьба за лідерство в модернізації в українських землях. Більшовицька перемога відновила реалізацію імперського варіанту модернізацій, але відбувалися вони вже на більш широкому соціальному ґрунті. З проголошенням НЕПу почали формуватися конфлікти, подібні до попереднього періоду, з утворенням різних прошарків населення, тому створюється адміністративно-командна система й репресивний апарат, який спочатку вдарив по непманах, а потім приборкав українське селянство. Сільське господарство стало ресурсним джерелом для капіталовкладень у технологічну модернізацію промисловості та армії. Після Другої світової війни СРСР амбітно розвивав свій модернізаційний проєкт, однак зберігав свою традиційну російську “наздоганяючу” властивість, яка виснажила економіку й привела до краху модернізації. 7) пострадянська модернізація: бюрократично-капіталістична (після 1991), яка прикметна розвитком української економіки на радянській базі, модернізуючою елітою якої залишалася колишня національна бюрократія. Однак формується нове підприємництво й впроваджуються основні демократичні інституції. Подальший успіх української модернізації вбачається у проведенні радикальних економічних та соціальних реформ на основі демократичних цінностей та європейської інтеграції [22 с. 19]. А також одним із найважливіших завдань сучасного українського суспільства є подолання наслідків колонізації, особливо в умовах повномасштабної російської агресії.

Загальноприйнята в історії періодизація європейської модернізації, пов’язаної з політичними й промисловими революціями збігається з *українським XIX століттям*. Традиційно його початок пов’язують із появою в 1798 році «Енеїди» Івана Котляревського, яка започаткувала написання літературних творів сучасною простонародною українською мовою (цю

традицію закріпив Т. Шевченко), а кінцем століття стала Перша світова війна, у якій українці відіграли досить важливу роль. Я. Грицак говорить: «Якщо дивитися на українське довге століття як на драму, то в ньому міняється не лише сценарій – міняються актори і сама сцена» [37]. Довге ХІХ століття закладено великим розмежуванням між Україною «старою» і «новою». Відійшли в минуле три найважливіші складові української історії: козацтво, Річ Посполита і Кримське ханство. Результатом трьох поділів Польщі (1772 – 1795) стало підпорядкування українських земель аж до 1914 року Російською та Австрійською (з 1867 року – Австро-Угорською) імперіями. Це зумовило появу т. зв. «множинних модерностей»: у російській частині були переважно економічні модернізації, натомість у Австрійській – політичні.

Найголовніша європейська ідея ХІХ ст. «Поступ у всьому!» пропагувалася також і в українських землях. Однак у аграрній країні швидкий промисловий розвиток спричиняв багато конфліктів і суперечностей, до прикладу – зникнення чумацтва внаслідок появи залізниці. Та все ж розвиток технологій та перехід від ручної й ремісничої праці до машинного й фабричного виробництва, який тривав впродовж всього ХІХ ст., вносили зміни в суспільно-економічний спосіб життя всієї імперії. У Щоденнику Тараса Шевченка є знаковий запис від 27 серпня 1857 р., зроблений під час повернення із заслання на річці Волзі: «Пароплав у нічному погребальному спокої здавався мені якимось величезним, глухо ревучим чудовиськом із розкритою пащею, готовою проковтнути поміщиків-інквізиторів. Великий Фултон! І великий Ватт! Ваше молоде дитя, що росте не по дням, а по годинам, незабаром зжере батоги, престоли й корони, а дипломатами й поміщиками тільки закусить, потішиться, як школяр льодяником. Те, що почали у Франції енциклопедисти, довершить на всій нашій планеті ваше колосальне геніальне дитя. Моє пророцтво беззаперечне» [209, с. 698].

Поняття *нація* є дотичним до теми даного дослідження. Як уже зазначалося, доба Модерну – це період формування європейських націй. «Нація (від лат. *natio* – рід, плем'я) – це спільнота людей, об'єднана певною назвою,

символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних і політичних цінностей» [17, с. 348]. У античні й середньовічні часи цим словом позначали віддалені, «варварські» народи, а пізніше так називалися студентські земляцтва, регіональні об'єднання церковних еліт. У пізньому Середньовіччі та ранньому Модерні ця назва етнізується і стає синонімом до слів «країна», «народ». Сучасні суспільні науки поняття «нація» хронологічно вживають на позначення модерної та новітньої доби, пов'язуючи його з розповсюдженням модерного націоналізму й сучасної моделі національної держави в країнах Європи, США та поступово в інших куточках світу. Від XVIII – XIX ст. поняття «нація» вживається у двох значеннях: 1) політична (громадянська) – спільнота громадян незалежної держави незалежно від етнічного походження, тобто «державанація» (напр., США). 2) етнічна нація (етнонація) – усталена спільнота людей, об'єднана етнокультурним походженням. Таке тлумачення усталилося в I пол. XIX ст. в Німеччині та Східній Європі внаслідок існування імперій та національно-визвольних рухів бездержавних народів. Ця модель сприяє утворенню єдиної «нації-держави» в межах ареалу певного етносу, попри входження його до якоїсь держави чи імперії [17 с. 348]. Що стосується України, то, як зазначає К. Галушко, також розрізняємо українську націю *політичну* (громадянську, за Конституцією – «український народ»), яка є сукупністю громадян України незалежно від етнічного походження, мовної чи конфесійної приналежності, і *етнічну* (українську етнонацію) – український етнос новітньої доби, який не тільки складає основне населення України, а й проживає в інших країнах. Питання за яких умов етнічна спільнота, етнос трансформується (та й чи трансформується) в етнічну націю, у сучасних суспільних науках залишається дискусійним в залежності від теоретично-методологічних спрямувань науковців. Традиційно «етнонаціями» називають етноси модерної та новітньої доби, що прагнуть створити власну державу або вже її мають. Частина етнонації разом із співгромадянами інших етносів (т. зв. національних меншин) утворюють націю політичну. У цьому контексті

український етнос трансформувався в етнічну українську націю в процесі «національного відродження» ХІХ ст. і процесів державотворення ХХ ст. Після здобуття незалежності в 1991 р. українська нація етнічна в межах України є складовою української нації політичної [17, с. 349].

В українській історіографії тема Модерну довгий час була без уваги дослідників, хіба що в проєкті національного нарративу М. Грушевського та його «Історії України-Руси». Та з сер. ХІХ ст. поняття «Нова історія», переважно в європейському контексті, поступово починає з'являтися в працях українських дослідників, наприклад В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Кордуби, С. Томашівського та ін. [215]. Зокрема В. Антонович виділив найвизначніші винаходи Нового часу, що сприяли змінам у взаєминах європейців та інших народів світу: винайдення компаса, пороху, книгодрукування, відкриття Америки, прокладання морського шляху до Індії та завоювання Константинополя турками. Відомо, що в навчальних закладах Києва, Харкова, Одеси, Ніжина на лекціях викладачі систематично оперували поняттям «Нова історія» (П. Арташев, М. Лунін, І. Лучицький, М. Н. Петров та ін). Під час українських визвольних змагань вчення Нового часу щодо національного минулого вживалося переважно в контексті протиставлення сучасності до попередніх історичних періодів, зокрема ХІХ ст. як «старого». Період міжвоєнної еміграційної історіографії відзначався побутуванням цього терміну без апелювання до української історії. У радянській Україні від 1930-х рр. поняття «Нова історія» було жорстко уніфіковано відповідно до усталених ідеологічних канонів – терії суспільно-економічних формацій [215], натомість зарубіжна історіографія зацікавилася концептуальними проблемами модерну після Другої світової війни. Відома, наприклад, дискусія 1948 р. між Б. Крупницьким та В. Петровим щодо теорії доби з полемізацією про способи переходу від однієї епохи до іншої, у т. ч. від середньовіччя до Нового часу. З'явилися також спроби координації загальноєвропейської періодизації історії з концептуалізацією української минувшини. Наприклад, І. Лисяк-Рудницький запропонував до української історії також застосовувати прийнятий

трьохчастинний поділ на античну, середньовічну й нову історію («Проблеми термінології та періодизації в українській історії», 1978). Дослідник вважав, що ранньомодерний час в українській історії тривав від Люблінської унії 1569 до кін. XVII ст. А «українське 19 століття», на його переконання, тривало від 1780–90-х рр. до 1914, цю гіпотезу висувають також і деякі європейські історики. Радянське українське історіописання 1960-х – поч. 1970-х рр. питання співвідношення історичних епох світового й європейського масштабу щодо українського минулого майже не ставило. Однак відома стаття О. Компан "Український Ренесанс" (1967), де вона розглядає українське середньовіччя в контексті європейського [215]. В сучасній історичній науці дослідження Нового часу фактично ґрунтуються на взаємодії й протиставленні двох парадигм: подолання усталених радянських канонів та впровадження нового бачення конструкцій української історії й включення її в загальноєвропейську історичну науку. Наприклад, актуальною залишається засаднича проблема виокремлення Нової історії України, зокрема ранньомодерних часів, щодо яких існують різні підходи: державної трансформації (Люблінська унія 1569, скасування Гетьманщини 1764), конфесійні практики (Берестейська церковна унія 1596, поновлення православної ієрархії 1620), революційні метаморфози (національна революція 1648–1676), культурні надбання (доба мазепинського бароко), соціальний лад (оформлення кріпосного права на Лівобережжі й Слобожанщині 1783) тощо. Українські історики, концептуалізуючи ідеї Нової історії України, вирішують ряд ключових проблем: внутрішньої структури Модерного часу, його змісту, діахронії та синхронії, тобто логіку розгортання окремих періодів, просторово-регіональну конфігурацію, практичність понятійного апарату, науково-освітні стратегії та ін.

Філософські рефлексії українських мислителів відбуваються в основному в межах духовної ситуації модерну з його класичним та некласичним типами раціональності [8, с. 24]. В першу чергу, за доби модерну абсолютизувався феномен розуму, логіки та вільного вибору людини. Модерне знання формулювало універсальні теорії всезагального суспільного розвитку. В їх

контексті закладена тенденція до заідеологізованості, голізму та оптимізму, що відображається і в філософсько-історичних конструктах. Та все ж при модерні кристалізується особливе тематичне коло філософсько-історичної проблематики з традиційними питаннями про історичні смисли, векторність історичного розвитку, роль персони в історії, географічний детермінізм тощо. Виокремлюються й специфічні, притаманні лише ХІХ – ХХ століттям, розвідки: аналіз утопічних конструктів модернізації майбутнього, ідею марксистів про «звільнення», питання самостійності одиначної волі в історії, пізнавальну дихотомію «пояснення/розуміння», а також велику кількість проблем у філософії історії, що виникли завдяки т. зв. лінгвістичному повороту. Як підмітив Д. Чижевський, на поч. ХІХ ст. в Україну прийшли ідеї західноєвропейської, переважно німецької філософії (І. Кант, Й. Фіхте, Ф. Шелінг, Г. Гегель та ін). Було багато популяризаторів та продовжувачів німецької класичної філософії, наприклад В. Довгович, Д. Кавунник-Веланський, П. Лодій, Й. Шад. У І пол. ХХ ст. з'являється велика кількість праць, у яких аналізуються уроки історії, подані рефлексії над долею етносів у минулому й сучасності, транслуються перспективи на майбутнє як української й світової історії, так і загального історичного поступу з будь-яким емпіричним наповненням [8, с. 24]. В. Артюх причинами активізації цього «осмислюючого» підходу до історії з боку вітчизняних мислителів вбачає передусім у соціально-політичних та духовних процесах, які відбувалися в Україні, тобто у практичній площині. Говориться про цілий комплекс різноманітних факторів, що пов'язані з трансформаціями української модерної нації, зі становленням національної самосвідомості й культури, а також українськими змаганнями за державність (1917 – 1920). Національно-політична обстановка, в якій кристалізувалися філософсько-історичні ідеї, зумовила існування дискурсивних філософських ідей у художніх та публіцистичних текстах, тому вони потребують виокремлення й осмислення. Однак були й методологічні осмислення «граничних засад» історичного буття на філософському науковому рівні, зокрема у працях Б. Кістяківського, Ю. Вассіяна або Д. Чижевського наявний

професійний спосіб філософування над історією [8, с. 25]. У працях ідеологів-практиків В. Липинського, Д. Донцова, Ю. Вассіяна українське минуле піддається осмисленню з метою дістати відповіді на нагальні питання сучасної їм дійсності. Тому В. Артюх вважає, що українська історіософія – це не тільки результат поразки українських визвольних змагань 1917 – 20-х рр., але й фактор надії на майбутнє політичне відродження України. «Від розгадки таємниці історії, вважали вони, залежить відкриття долі української нації. Знання своєї долі (яка, до речі, не була відома навіть давньогрецьким богам) робить нас усесильними стосовно майбутнього», – говорить автор про тодішніх мислителів і підсумовує ситуацію словами українського філософа-емігранта, колишнього члена Проводу Українських Націоналістів Ю. Вассіяна: «Для нації, що мусить вести боротьбу аж до перемоги – не може бути пізнання власної минувшини самоціллю, заспокоєнням чисто теоретичного зацікавлення, але першим із необхідних творчих засобів, бо справа йде про продовжування життя, а не про погляд на завершену історію» [8, с. 25]. Саме тому історіософія виконує прагматичну функцію інтуїтивно-глобального проєкту бажаної моделі історичного процесу чи національної історії. Подібні звернення до минулого ґрунтуються на ідеях тісного взаємозв'язку між минувшиною та теперішнім, коли останнє є прямим продовженням попереднього, і минуле є першопричиною теперішнього, а наслідком всього неодмінно буде сучасність, ніяких розривів у цьому не може бути [8, с. 25].

Власне модерні філософські теорії досліджували представники української науки В. Маланчук, К. Митрович, В. Рудко, в колі зацікавлень яких був німецький і французький реалізм, екзистенціалізм і праці Г. Сковороди. В еміграції творчість С. К'єркегора інтерпретував Г. Маланчук, філософію Т. Куна, А. Енштейна та В. Винниченка професор Є. Лащик.

В радянській Україні філософська наука потерпала від репресій з часів припинення політики коренізації. До кінця 1937 року відбулися арешти майже всіх українських мислителів: Н. Білярчука, Я. Блудова, П. Демчука, І. Дорошенка, М. Золотарьова, Д. Ігнатюка, П. Костецького, Р. Левіка, Г. Лозових,

Б. Пароцького, М. Нирчука, Е. Штейберга, М. Юшманова, М. Ялового та багатьох інших, які розвивали наукову думку в Україні. Професор В. Табачковський у своїх дослідженнях резюмував, що в період передвоєнних тоталітарних утисків в Україні змінилося три покоління філософів із проміжком у два-три роки. А ті, хто пережив ці страхітливі часи, фактично вже не могли висловлювати самостійні думки, репродукуючи лише керманичні гасла радянського вождя. Промовистою деталлю тодішньої науки є те, що історія української філософії викладалася російською мовою. Продовжувалися репресії і в шістдесяті, і в сімдесяті роки ХХ ст., основним звинуваченням щодо більшості філософів був «буржуазний націоналізм». Однак, це не спаралізувало українську філософську думку, яка продовжувала жити, «створячи фундамент для відродження національної філософської культури, здійснити яке покликане нове покоління філософів України» [30, с. 280].

В сучасній українській філософській науці проблематику доби Модерну досліджують Алексеєва К., Артюх В., Бумейстер А., Гончаренко К., Горський В., Забужко О., С. Йосипенко, О. Киричок, Кралюк П. та багато інших. Коло зацікавлень надзвичайно широке: філософський аналіз передумов модерної та постмодерної традиції світобачення, питання історичної тяглості української філософської думки, мовне питання в українській філософській традиції, витоки духовної модерної філософії, українська філософська думка Х – ХVІІІ ст., проблематика наукових праць у дослідників-діаспорян, українська національна ідея в європейському контексті тощо. Нині українська історіософія стоїть перед суворими викликами повномасштабної російської агресії. Сучасне українське суспільство потребує відповідей на широке коло питань: екзистенційних, модернізаційних, пов'язаних із культурною та національною ідентичностями, деколонізацією, національною самосвідомістю, а також осмислення самого феномену української духовності, національної філософії як прояву духу сили українського народу.

В українській літературі модерні трансформації українського суспільно-політичного та економічного життя віддзеркалювалися широкою ідейно-

тематичною, стильовою та жанровою різноманітністю творів народно-поетичних та красного письменства. Насильницьке покатоличення, народно-визвольна війна українського народу 1648 – 1654 рр. під проводом Б. Хмельницького, російська колонізація України, соціально-економічні та політичні зміни в житті українців II пол. XVII та у XVIII ст. формували нові теми й завдання у фольклорі та літературі. Поступове відмирання середньовічних естетичних уявлень сприяло народженню нового світобачення в художньому мистецтві. Потужний вплив на писемність мало ренесансне сприйняття дійсності, реабілітація земного чуттєвого світу, центральне місце в якому займала людина. Утверджувалася самоцінність людського буття не протиставленого як нижча субстанція божественній суті. Поступова секуляризація літератури йшла пліч-о-пліч із пробудженням почуття власної гідності та зростанням соціальної активності людини [216, с. 13]. Це відбувалося, насамперед, завдяки діяльності українського козацтва, яке очолило боротьбу українського народу проти турецько-татарської та шляхетсько-польської агресії. Козацькі війни, зазначав І. Франко, високо підняли «національне почуття южно-руського народу, витворили багату традицію лицарських діл, могучих і сильних характерів і дали матеріал для гарного розвою южно-руської історіографії» [192, с. 42]. У запорозьких піснях та їх численних наслідуваннях Франко вбачав початки нової епохи української літератури, свідомо народної і свідомо демократичної. Додає в цьому також і барокова полемічна література, зокрема творчість І. Вишенського, у творах якого обстоюється природна рівність людей незалежно від соціального походження, суспільного стану чи національної приналежності. У концепті буття барокової літератури значне місце займає ідея відновлення зруйнованої внаслідок феодально-суспільної кризи гармонії світу та мотив швидкоплинності людського життя, поширені в українській ліриці XVII – XVIII ст.

На рубежі XVIII – XIX ст., за умов все більшого обмеження та остаточної ліквідації російським самодержавством політичної автономії й запровадження

кріпосного права, на тлі, «поглинання й перетравлювання Росією України як інородного тіла» (В. Вернадський), все більшого спротиву серед старшинсько-дворянських кіл та народних мас отримує ідея самодержавства. У літературі відбувається поступова ідентифікація з новоєвропейським типом художнього мислення [216, с. 18]. Це проявлялося в зміні естетичного зв'язку літератури з дійсністю, вивчення нею повсякденного життя у всіх його буденних проявах, у прагненні досягнути його реальні закономірності. Помітні тенденції до «окреслення соціально-побутового обличчя сучасника, до зображення літературного героя як особистості, яка розриває притаманні феодальному суспільству корпоративні зв'язки й входить у конфлікт із соціальною дійсністю» [216, с. 19]. Важливим є збільшення потягу до оригінальності й національної своєрідності художнього мистецтва. А перехід літератури на народну мову поставив завдання утвердити історичне право української нації на самобутність своєї культури та її рівноправність серед інших світових народів.

Європейські філософські та естетичні ідеї XVIII – XIX ст. відігравали роль підґрунтя для становлення романтичного напрямку в українському художньому мистецтві, і водночас із раціоналістичними ідеями позначилися на творах, в яких вбачається відгомін сентименталізму й бароко. Загалом, українська література, як така, що розвивалася дещо із «запізненням» через суспільно-політичне колоніальне становище, поєднала в собі риси двох типів європейських літератур (Центральної і Південно-Східної), власне, її можна вважати явищем переходу від першого до другого типу [216, с. 90]. Однак, на відміну від країн із «некласичним» типом літератури, в умовах історичного відставання в розвитку української літератури не сформувалося явище поліцентризму стилів і напрямів. Українська література вирізняється синкретизмом, коли в літературному процесі загалом чи у конкретного письменника зокрема паралельно взаємодіяли й співіснували явища, характерні для різних літературних епох. На українському ґрунті одночасно освоювався і класицизм, і сентименталізм, і романтизм, а також зароджувався реалізм.

Визначальним був діалогізм романтичної та просвітницької філософії, необхідний для розвитку літератури, яка історично опинилася на перехресті різних культурних світів.

Просвітницьке уявлення про місце і призначення людини у світі формувалося на основі власної національної традиції, зокрема на онтологічній і філософській концепції Г. Сковороди. Найближчим до сквородинівської концепції людини-стоїка була творчість П. Гулака-Артемовського, керівним орієнтиром у якого була природа, законам якої підпорядковується також і людське життя. «Природна людина» є також у І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, вона добра й красива, а все прекрасне – завжди істинне й моральне, тому пізнання краси – це найкоротший шлях до добродійності. «Перебільшення ролі ідей у суспільній свідомості, виховної основи мистецтва призводило до розриву між змістом і формою, до переваги ідеї над образом. Художність вилучалася зі змісту й належала тільки формі як простій оболонці змісту, засобу доведення абстрактної думки», – характеризує особливості просвітницької літератури М. Яценко [216, с. 103]. Не міг вирішити проблему слабого індивідуалізму в художніх творах і сентименталізм. Культ почуття, поєднуючи в собі комплекс етичних норм, в сентименталізмі також виступав наперед визначеним природою, поза історичним буттям і конкретними історичними обставинами. Криза просвітницького реалізму в зображенні дійсності призвела до активізації народних художніх форм, які існували ще в XVI ст. – бурлескної поеми, байки, народно-побутової драми, комедії, оповідання тощо. Зокрема, «Енеїда» І. Котляревського стала єдиною ланкою між старою і новою літературою, між народною естетикою й просвітницьким реалізмом. У контексті європейської просвітницької прози цілком оригінальним явищем української літератури були прозові твори Г. Квітки-Основ'яненка, які мали ознаки сентименталізму та раціоналізму, мали спроби психологічного аналізу й показ особистості зсередини. Пізніше в подібній виховній манері буде писати свої російські повісті Т. Шевченко, перебуваючи на засланні. Літературне Просвітництво в Україні не обмежалося рамками I пол. XIX ст.,

завдяки симбіозу із сентименталізмом і романтизмом, воно співіснувало з критичним реалізмом до кінця XIX ст. Перехідним явищем від Просвітництва до романтизму в українській літературі виступив історіографічний та фольклористичний преромантизм (І. Срезневський, К. Тополя).

Після перемоги над Наполеоном у 1812 р. суспільне життя в російській імперії набуло прискореного розвитку. Усвідомлення народу як рушійної революційної сили й народження декабристської ідеології спонукало до пошуків нових засобів пізнання й відображення людського життя та історичного буття суспільства. Ідеологія Просвітництва, яка в Україні зазнала гуманістичного впливу, з її непереможною вірою у перетворювану силу людського розуму й освіти, допомагала розхитувати старий самодержавно-феодальний порядок. Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. в Лівобережній Україні серед української старшинсько-дворянської опозиції, а також в масонських і декабристських колах виникають осередки нової політичної, філософської й історичної думки (наприклад, гурток Я. Козельського у Глухові або В. Капніста в Обухівці). Значний внесок у формування нового суспільного світобачення в літературі належить Харківському університету з його видавничою діяльністю періодичної преси («Харківський Демокрит» (1816), «Український вісник» (1816 – 1819), «Український журнал» (1824 – 1825), серед видавців – Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський та ін.). У багатьох статтях, авторами яких здебільшого були університетські викладачі, говорилося про потребу відповідності законодавства «духові народу», про обов'язок забезпечувати його добробут, про необхідність ліквідації кріпосного права та конституційного правління. Щодо розвитку словесного мистецтва, то тут протестувалося проти наслідування іноземщини, ставилися акценти на пізнанні національного життя й вивченні історії, на розвитку рідної мови [216, с. 24]. Миколаївська реакція на декабристське повстання заборонила друк більшості українських журналів, однак зрідка видавалися «Український альманах», «Утренняя звезда», «Український збірник», «Києвлянин», у яких побачили світ твори Л. Боровиковського, Є. Гребінки, І. Котляревського, М. Максимовича та

ін. Зауважмо, що нова українська література перших десятиріч XIX ст. творилася не тільки в українських землях Лівобережжя та Слобожанщини, а й в Петербурзі, де діяло багато вихідців із України, які писали на теми української історії та приватного життя українців (Є. Гребінка, Т. Шевченко українською мовою, М. Гоголь, М. Маркевич та ін. російською) [216, с. 25]. Спостерігається також явище проникнення української тематики в російську літературу завдяки посередництва українських письменників із прагненням заявити про особливість української історії, унікальність побуту й звичаїв українців (наприклад, В. Наріжний, О. Перовський, О. Сомов, Ф. Глінка) [216, с. 26].

У перші десятиліття XIX ст. в Україні стають відомими твори французьких просвітників-енциклопедистів (Вольтера, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо та ін.), з'являються переклади преромантичної літератури, а також твори Й. Гете, Ф. Шиллера та інших німецьких, чеських і польських романтиків. Про перекладацьку діяльність українських письменників, яка розширювала міжнаціональний контекст української культури, слід сказати окремо. Наприклад, П. Гулак-Артемівський перекладав французьку класицистичну поезію, знав і викладав польську мову й літературу студентам, будучи ректором Харківського університету, організовував наукові подорожі молодих українських вчених до слов'янських країн. Подібні подорожі у 30-40-х рр. здійснили О. Бодянський та І. Срезневський. У 1855 р. Бодянський видає працю «Про час і походження слов'янських письмен», а до цього, у 1837-1843 рр. він перекладає й видає праці П. Шафарика «Слов'янські древності» та «Слов'янське народописання». Враження від поїздок у слов'янські країни О. Бодянський трансформував у курс лекцій з історії слов'янських народів та їхніх літератур, а пізніше опублікував «Історичний опис сербо-лужицької літератури» (1844) та «Огляд головних рис спорідненості звуків у наріччях слов'янських» (1845) [216, с. 27]. Як наслідок взаємозв'язків українських поетів-романтиків із діячами культурного слов'янського відродження, окрім появи перекладів в українській словесності, стало зародження в польській літературі т. зв. «української школи». Прикметною для цього часу стала поява в

Росії та Польщі перших збірників української народно-пісенної лірики за редакцією М. Цертелєва (1819), М. Максимовича (1827 і 1834), В. Залеського і Й. Лозинського (1835), І. Срезневського (1833 – 1838), П. Лукашевича, Ж. Паулі (1839-40). Літературний фольклоризм сприяв розробці нових літературних тем, сюжетів, розвивав жанрово-стильову систему, оновлював структуру образного мислення. «Від розуміння народної поезії як реліктового явища, яке допомагає надавати літературним творам народного колориту, тогочасна естетична думка приходить до визначення народної словесності як відображення історичного змісту епохи, життя і душі народу» [216, с. 28]. Збирачі й дослідники українського фольклору, під впливом філософії Й.-Г. Гердера, народну поезію розуміють як першооснову літератури, а деякі поети-романтики (М. Костомаров, пізніше П. Куліш) тогочасний літературний процес проголошують «продовженням фольклоротворення в нових історичних умовах вже окремими митцями, але від імені народу й у народному дусі» [216, с. 29]. На цьому ґрунті бачення народно-поетичної творчості як прояву «національного духу» постають спроби характеристики українського й російського фольклору як носіїв різного «духу» цих народів (зокрема у Бодянського і Костомарова).

Українська література XVI – XVIII ст. як дітище конкретної епохи є самостійним явищем і водночас виступає основою для літератури перших десятиріч XIX ст. у площинах світогляду, родів і жанрів, стилістики. Ренесансний гуманізм, переплетений бароковою рецепцією античних творів, розвинувся у Просвітництві як ідеології нового часу. Продуктом трансформації таких ідей стала славетна «Історія русів» – ґрунт, на якому постала новіша українська література. І. Франко вважав, що в ній яскраво висловлені саме ті політичні та соціальні ідеали, які більше чи менше, однак сприймали всі українські літератори, не виключаючи й Шевченка [192, с. 21]. Успадкувала також нова література селянський демократизм, сатирично-викривальну традицію і жанрове розмаїття творів. Та найголовніше, – мовна реформа, розпочата уже в полеміці І. Вишенського, продовжилась на рубежі XVIII – XIX ст. у творах І. Котляревського й завершилась в середині XIX ст. Шевченковою

літературою. «Наприкінці XVIII ст., коли етнос почали вважати за основу нації, народна мова (простонародне «нарiччя» як справді національне явище дістає право на розвиток і повноцінне функціонування. Українці, як і інші недержавні народи, пройшли в утвердженні своєї мови шлях від записування словесного фольклору, створення 1818 р. першої граматики («ГраMATка малоросійського нарiччя» О. Павловського) до мовної консолідації нації, яка висуває вимоги політичного самоврядування й автономії [216, с. 30-31].

Романтичне бачення світу, як і преромантичне, було загальноєвропейською відповіддю на постулати механістичного матеріалізму, якому світ видавався замкнутою системою з упорядкованими об'єктами і формами навіть суспільного життя, що існували за чіткими законами механіки. Ці механічні засади намагалася здолати німецька ідеалістична філософія, яка мала величезний вплив на формування романтичного світогляду. «За нею світ (універсум) є живою динамічною цілісністю, що перебуває в безнастанному рухові й змінах, у боротьбі суперечностей, які в синтезі виступають як його багатство» [216, с. 235]. Усіх романтиків об'єднує спільність естетичного ставлення до дійсності, в якій існує розбіжність між ідеалом і суцим, концепція особистості, ставлення до історичної минувшини, розуміння природи й мети письменства, зміст естетичного ідеалу та головні поетичні риси. Романтична естетика з її захистом свободи й суверенної особистості, високо піднесла роль поета як творця нової дійсності, значно розширила літературну проблематику, сприяла вивченню історії, поставила важливі суспільно-політичні та філософські питання: одиничне й загальне, життя і смерть, свобода й тиранія, народ і влада, особистість і колектив, утвердження активної ролі особистості [216, с. 284].

Із 40-х років XIX ст. почався новий етап розвитку української літератури, який відзначався високим розвитком романтизму та формуванням нових якостей реалізму. Фактично всі питання цього часу зводилися до проблеми ліквідації кріпацтва та способів розв'язання назрілих соціальних конфліктів. Посилення революційних настроїв та активізація боротьби українців за волю

активізувалися після здійснення буржуазно-демократичних революцій у Франції, Німеччині, Італії, Угорщині та в Австрії. Остання була особливою тим, що зачіпала західноукраїнське населення.

Унікальним фактом в історії українських національно-визвольних прагнень українців є діяльність першої української таємної політичної організації – Кирило-Мефодіївського братства, що виникло наприкінці 1845 р. в Києві. Її засновниками були М. Гулак, В. Білозерський, М. Костомаров. Пізніше доєдналися Г. Андрузький, П. Куліш, О. Маркович, О. Навроцький, Д. Пильчиков, І. Посяда, М. Савич, Т. Шевченко та багато інших освітян, чиновників, студентів, дворян. Кирило-мефодіївці мали свою програму та завдання, що репрезентувалися в «Статуті Слов'янського товариства Св. Кирила і Мефодія», «Книзі буття українського народу» та у відозвах «До братів-українців», «До братів-поляків», «До братів-росіян». Основні з них: скасування кріпацтва, знищення самодержавства, об'єднання слов'ян у федеративну республіку на кшталт США, впровадження загальної освіти, урівнення в правах усіх станів. Національне питання було пріоритетним: *«Всі слов'янські народи мають право вільно розвивати свої культури...»*, – проголошували братчики. Надзвичайно важливо, що своїми документами кирило-мефодіївці утверджували національну народоназву – «українці»: *«Україна буде неподлеглою Річчю Посполитою в союзі слов'янським»*, – підкреслювалося в «Книзі буття» М. Костомарова [90, с. 23].

Культурно-освітні ідеї кирило-мефодіївців, скеровані на піднесення національної самосвідомості, патріотичної гордості, на розвиток і утвердження рідної мови й культури, зміцнювали зв'язки з іншими слов'янськими народами з метою культурного та духовного взаємозбагачення [216, с. 397].

За доносом студента Київського університету О. Петрова наприкінці березня 1847 р. всіх братчиків було заарештовано й після слідства покарано. Таємне товариство проіснувало трохи більше одного року, але думки братчиків започаткували зародження української національної ідеї, яка залишається

однією з ключових у сьогоднішній боротьбі України за свою незалежність [199, с. 70].

Арешт кирило-мефодіївців болісно вдарив не лише по політичних силах, а й по літературних. Фактично ще задовго до Валуєвського циркуляру 1863 року розпочався систематичний урядовий наступ на українську національну культуру. Літературний процес ціле десятиліття був на паузі, українська видавнича справа була заборонена. М. Костомаров, говорив що навіть згадка про Малоросію (Україну) була політично крамольною [216, с. 397].

У II пол. XIX ст. однією з форм загальнодемократичного руху стало громадівство, яке гуртувало навколо прогресивних ідей представників різних соціальних прошарків: культурно-освітніх діячів, учителів, студентів, літераторів, поміщиків-лібералів та ін. Активними діячами громад (у Петербурзі, Києві) були М. Костомаров, П. Куліш, В. Білозерський, Л. Глібов, О. Кониський, М. Драгоманов, М. Лисенко, І. Нечуй-Левицький та ін. Діяльність громадівців сприяла піднесенню культурної самосвідомості народу, розвитку культури рідною мовою, що стало підґрунтям для опору шовіністичним утискам російського самодержавства. Однією з основних сфер діяльності громадівців була організація недільних шкіл та пов'язана з цим науково-освітня видавнича справа, друкування підручників і популярних книжок. Спеціально для недільних шкіл підготували й передали безкоштовно «ГраMATку» (1860) П. Куліш і «Буквар южнорусский» (1861) Т. Шевченко (який планував іще видання підручників з історії, етнографії, географії та арифметики). Україномовній освіті також сприяли посібники М. Гатцука «Українська абетка» (1860), К. Шейковського «Домашня наука» (1860), О. Кониського «Щотниця» (1861) та ін.

Організація історичних, археологічних і археографічних досліджень у 40-60-х рр. XIX ст. сприяла виданню та популяризації низки важливих історико-географічних досліджень М. Костомарова, М. Максимовича, М. Метлинського, П. Куліша, М. Номиса та багато ін. Народньо-поетичні матеріали, надруковані в цей час, сприяли укладанню словників української мови (П. Білецький-

Носенко, М. Маркевич, О. Афанасьєв-Чужбинський та ін.), останні, в свою чергу, стали основою для розробки українського правопису (М. Максимович, П. Куліш). Це створювало науковий ґрунт та сприяло формуванню концепції самобутності української мови.

Утвердження мови певного етносу невіддільно пов'язане з визнанням історичної ролі народу, його права на своє політичне життя й державну самостійність. Перехід літератури на народнорозмовну мову в Україні зумовлений не стільки потребами освіти, як необхідністю відтворити «фізіогномію» народу, національне мислення. Саме тому в перших десятиріччях ХІХ ст. мовна проблема нової української літератури стала засобом національного самозбереження й саморозвитку, водночас набуваючи політичного характеру.

В українській літературі того часу побутували різні літературні напрями та стилі, однак розвиток реалістичних форм і напрямів ставав пріоритетним. Національну своєрідність українського літературного процесу визначило співіснування романтизму і реалізму. Однією з особливостей українського романтизму, особливо у Шевченковій творчості, було те, що він, за висловом М. Драгоманова, «став на соціальну дорогу» і все голосніше проявляв громадянський пафос свободи з посиленою стильовою експресією та образністю [216, с. 401]. Романтичні інтереси до «вищих» сфер духовного життя людини приходять інтерес до життя земного із звичайною буденністю, заземленою «безгеройністю» (на взірць оповідань Е. Гофмана, повістей Ж. Жанена, ранніх творів О. де Бальзака та Ч. Дікенса). Рисами «натуральної школи» позначено російськомовні оповідання й повісті Є. Гребінки, П. Куліша, Т. Шевченка, а також деякі поезії Т. Шевченка й С. Руданського. Специфічною національною особливістю українського реалізму є розвиток успадкованих від попередників наполегливих пошуків ідеалу з опорою на морально-етичні цінності, народні традиції, своєрідно акумульовані в усній народній творчості [216, с. 402].

Симбіоз романтичного національного месіанізму та прагматичного морального максималізму, які зокрема виразно репрезентовані в програмі кирило-мефодіївців, стали рушієм і наслідком історично зумовлених поліфункціональних особливостей характеру й просвітницького призначення української літератури як всеосяжного відзеркалення українського життя [216, с.402].

Поступово соціальна критика, яка у творах просвітницького реалізму спрямовувалася лише на окремі явища панівного ладу, звертається на всю самодержавно-кріпосницьку систему. Загострюються соціальні конфлікти в оповідях, персонажі стають більш виразно схарактеризованими, посилюється аналітична основа творів, розвиваються різні реалістичні течії – етнографічно-побутова, соціально-побутова, соціально-психологічна, показовим для зрілого реалізму є формування індивідуальних творчих методів. Будь-яка літературна епоха й художньо-стилістичний напрям залежно від ідейно-естетичних принципів, концепції людини й дійсності, тематики й проблематики будують власну родову та жанрову системи, спонукаючи до розвитку форми й засоби художнього пізнання світу. Творчість Т. Шевченка в цьому аспекті є найхарактернішою, він, як розмаїтий творець, став родоначальником ряду художніх течій і водночас не належав до жодної з них винятково.

Отже, в українській літературі 40-90 х рр. XIX ст. здійснюється помітний крок у сфері національного усвідомлення. Завдяки просвітницькому, особливо романтичному рухові в художній творчості цього часу різнобічно обґрунтовано ідею національної культурної самобутності, формується міф про Україну в різних варіаціях, створюється образ України у теперішньому і минулому. Значно поглиблюється розуміння людини, насамперед у проблемі «людина і доля», утверджується герой із простолюду як об'єкт художнього зображення і суб'єкт самовираження з глибокими змістовними переживаннями. У взаємозв'язку з фольклорною образністю формується новочасний концепт літературного образу, де центрується метафора або художня деталь, набирає нових форм алегорія, великою різноманітністю характеризується жанрова

система. Позбавлені класицистичної ієрархії та канонічності жанри стають відкритими.

У досить широкій розмаїтості представників українського письменства 40-60-і рр. XIX ст. Тарас Шевченко був центральною постаттю в літературному процесі. Працюючи в романтичному та реалістичному напрямках, оперуючи багатьма формами і стилями на різноманітні теми, він не відходив від головного завдання, яке поставив перед собою і закликав до цього інших письменників у Передмові до нездійсненого «Кобзаря» 1847 р., – побачити свій народ «так, як його Бог сотворив» [209, с. 768]. Після смерті поета знаковою фігурою стає П. Куліш, який намагався наблизити українську літературу до європейської, своїми перекладами збагатив українську літературу творами В. Шекспіра, Дж. Байрона, Г. Гете, здійснював переклад українською мовою текстів Біблії та ін.

Для української літератури 70-90 рр. XIX ст. характерне зосередження на соціальних і психологічних проблемах. Радикальні зміни культурно-історичної ситуації, що впливали на духовне життя, зумовили іманентні тенденції в художній літературі, в безперервному її поступі та масштабах творчості, що переконливо засвідчували її самобутність. Продовжуючи й розвиваючи шевченківську традицію, художнє мистецтво формує новий вимір національного буття української людини, котра усвідомлює себе українцем не тільки в контексті іншої, зокрема російської імперської історії та культури, а в реальній перспективі самостійного національного життя, покликаною відкривати важливі, за Гегелем, сфери самоусвідомлення духу [216, с. 4]. Українська проза цього періоду репрезентована творчістю І. Нечуя-Левицького, котрий одним із перших змалював життя української інтелігенції («Хмари»), та Панаса Мирного, автора соціально-психологічного роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні». Активно розвивається українська драма, якій присвятили творчість І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький та інші корифеї українського театру, інші акторські трупи Наддніпрянщини, а також театр товариства «Руська бесіда» у Львові. Однак митці пошевченківської епохи потрапили у

ситуацію роздвоєності: з однієї сторони раціоцентричний стиль доби, характерний для реалістичного типу світосприйняття II пол. XIX ст., був надто чужим для нашої літератури, тому що раціоцентризм абсолютно неприйнятний романтичній емоційній душі, тому й не дав українським письменникам повністю позбутися національної романтики; але й з другої сторони – сама глибинна українськість не давала можливості позбутися національної романтики. Тому в художній українській літературі аж до 90-х рр. XIX ст. і навіть далі, поки повністю не злилися з модернізмом (так зв. неоромантики) продовжувала існувати дещо притінена ціла школа виразних романтиків: Л. Глібов, С. Руданський, О. Стороженко, Я. Щоголів та ін. Можна сказати, що в багатьох українських реалістів періодично «проривався» романтизм як у викінчених творах, так і у мотивах: Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, Б. Грінченка та ін. Уже той факт, що письменник писав українською мовою в умовах дії урядових циркулярів про заборону цього, вже було прикметною ознакою національного романтизму письменника. Тематика й проблематика української літератури II пол. XIX ст. в основному зосереджувалася на показі народного життя й вивченні сільського побуту, стосунках інтелігенції й селян, зміни в селянстві після скасування кріпацтва, наслідки кріпацтва, проблеми простолюду, земельні проблеми.

Та з часом криза в суспільстві й мистецтві кін. XIX століття спонукала українських письменників по-новому осмислювати дійсність, прокладати нові шляхи розвитку літератури, знаходити духовні орієнтири в складний і суперечливий час. Ці пошуки призвели до виникнення різноманітних течій у європейському мистецтві, які й отримали назву «модернізм».

Зачинателем українського модернізму вважають Миколу Вороного, який у 1901 р. в «Літературно-науковому віснику» звернувся до українських письменників із пропозицією надсилати рукописи для друку в альмансі «З-над хмар і долин» (надрукований у 1903 р.). У цих творах, на думку письменника, мали бути «усунуті набік різні заспівані тенденції та вимушені моралі» і містити в собі «хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би ... блакитного

неба». Ентузіазм М. Вороного був сприйнятий шквальною критикою й звинуваченнями у відході від дійсності до «чистого мистецтва». Та підтримка молодих поетів із групи «Молода муза» допомогла не зламатися М. Вороному в своїх прагненнях, митці вважали, що до кризи українську літературу довів якраз тенденційний моралізаторський реалізм І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Карпенка-Карого та ін. їхніми спрощеними надмірними побутовим етнографізмом та натуралістичністю, у їхніх творах кожна описану подію можна було сконтролювати метром і кожна їхню тенденцію – звичайним розумуванням. З критичної ситуації можна вийти винятково іншим літературним шляхом, керуючись волею й свободою в змісті й формі, щирістю у людських почуваннях і в тонах природи, переконували молодомузівці [136]. Проте відмежування від суспільно-патріотичних мотивів і лишень оспівування художньої краси, на думку І. Франка, «могло привести літературу в якийсь глухий кут, де можна хіба що повіситись». Франко переконував, що модернізація літератури має здійснюватися не за рахунок заперечення громадськості й соціальності письменства. Продиктована життям необхідність оновлювати й збагачувати художній метод розмаїттям модерних течій мусила поєднатися з кращими традиціями вітчизняної літератури, вважали І. Франко, М. Коцюбинський, Леся Українка та інші українські класики [136]. Модерністські напрями (експресіонізм, сюрреалізм, футуризм тощо) поширилися не тільки літературу, а й інші види мистецтва – музику, театр, архітектуру образотворче мистецтво та розгорнули нову сторінку в історії української культури ХХ століття.

Поняттям простору позначається фундаментальна форма існування матерії, що характеризує протяжність, обсяг, структурність та взаєморозташування об'єктів. У фізиці цей термін називає тривимірне вмістилище, в якому відбуваються події, у *філософії* – це об'єктивна форма буття. Буття матерії характеризується не тільки системністю і рухом, але й загальними формами існування всіх матеріальних систем і процесів – часом і простором. Час і простір нерозривно пов'язані між собою єдністю руху й

розвитку матерії. Немає об'єкта поза простором і часом, як і немає часу й простору поза матерії. Функція простору – передавати способи взаємоіснування різноманітних матеріальних утворень, а часу – способи зміни матеріальних явищ [111, с. 529]. Простими словами простором (або обширом) та часом найчастіше називають первинні загальнолюдські інтуїції, які допомагають сприймати та емпірично осмислювати навколишнє життєве середовище людини.

У наукових концепціях категорії простору й часу використовуються задля різноманітних епістемологічних цілей: аналіз, евристика, експлікація, репрезентація тощо. Наприклад, у природознавстві вони є засобами, що передають вихідні онтологічні гіпотези про світ, які потім дають можливість скласти всеохопні наукові картини світу – евклідовська, ньютонівська, релятивістська, квантово-релятивістська і под. Концепції простору і часу використовуються в науці також як своєрідний просторово-часовий словник, термінологія якого є певною попередньою реєстрацією результатів наукових досліджень, вимірів та експериментів [111, с. 529]. Різноманітні наукові галузі – від космології до культурології – у своїх теоріях оперують простором і часом як концептуальними елементами, котрі допомагають конструювати універсальні теоретичні моделі, які виконують функції понятійної репрезентації не лише фізико-космологічних реалій, а й лінгвістичних, психічних, культурологічних явищ.

Людство давно прагнуло глибоко пізнати суть простору і часу, це бажання проходить крізь призму всієї його матеріальної й духовної культури. Наприклад, у пам'ятці духовного життя Стародавньої Індії «Рамаяні» знання простору і часу вважається властивістю, яка визначає гідність людини. Цікаво інтерпретує термін «простір» професор Є. Онацький, називаючи його ітуїтивним поняттям, ніби й зрозумілим для всіх і в той же час неприступним точному розумовому окресленню: «Це ніби велика світляна півкуля, що в її осередку знаходимось ми, і що її межі формують наші обрії. У цій світляній півкулі в певній порядковій далі знаходяться різні речі, обрисовані в

світляному довкіллі темнішими контурами. В міру того як ми переміщаємося межі світляної кулі розширюються, і ми помічаємо багато інших речей, яких перше не бачили. На тлі тої світляної кулі, того простору, ми бачимо, чуємо, думаємо» [144, с. 1523].

Однією з найголовніших рис людського розвитку, вважав С. Володимирів, є бажання опанувати і перемогти простір. Прагнення до поширення, до просторової експансії (наприклад імперіалізм, націй, релігій, ідей і под.), поривання в далечінь, у безмежні простори, завоювання світу, мандрівки по морю, на землі, в повітрі в недосяжні частини земної кулі, любов до широких обривів, все далі, все вище, все глибше, поривання у безмежність і в невідоме – це все ознаки європейської людини, які він називає прасимволом фаустівської душі. Володимирів також звернув увагу на те, що сама ідея Бога у людей пов'язана з ідеєю просторової безмежності, поряд із ідеєю вічності, всесилю й всемогутності. Нова астрономія Ренесансу розірвала обмеженість простору, відкинула й відсунула кордони простору в безмежність. Динамічний світ потребує простору для своєї діяльності й прояву своєї енергії. Боротьба з простором є символом європейської цивілізації, перемога над ним є змістом усіх змагань [144, с. 1524].

Сучасні теоретичні припущення про час і простір більш радикально змінили погляди на Всесвіт. Класичне розуміння Всесвіту як такого, що був, є та буде завжди, у ХХ ст. перейшло в уявлення про Всесвіт, що еволюціонує. Тобто, якщо він виник 15-20 млрд. років тому, отже й припинить своє існування у майбутньому [111, с. 529].

Онацький звертає увагу на те, що в українських народних віруваннях панували просторові уявлення. Особливо вони виявилися у поглядах на смерть, що бачилася відходом, локальним переміщенням у просторі. Шляхи відходу померлого відображені у варіаціях похоронних обрядів, відомих ще з часів давніх слов'ян: по воді, чи у вогні, чи суходолом в надра землі. Просторове уявлення смерті трансформує й вигляд померлого, який змінює свій вигляд, зменшується і може перебувати у стрісі, під порогом, у саду тощо. У народних

піснях простір – це символ волі, щастя, розкошів тощо. В українського письменника А. Свидницького зустрічається думка про те, що душа потребує простору, оскільки жадає волі [144, с. 1524].

Світогляд народних українських вірувань відобразився, зокрема, і в позаземному житті Тараса Шевченка після його відходу у засвіти 1861 року. Величезна кількість зображень поета в труні (наприклад, художників В. Верещагіна, М. Микешина, Г. Честахівського та ін.) та рисунки його першої могили в Петербурзі й останнього пристанища на Чернечій горі в Каневі, фотографії учасників перепоховання й паломників у роковини та ювілейні вшанування пам'яті поета свідчать про сакральність Шевченкового духу для української свідомості, беззаперечної віри у позачасовість його присутності в українському культурному просторі, про що неодноразово наголошували І. Дзюба та Є. Сверстюк.

Окремо у філософській науці виділяють поняття *простір і час соціальний*, як категорії, що дають характеристику соціальному буттю як процесу поєднуючих і змінюючих один одного способів людської діяльності [111, с. 530]. Тут категорії простору й часу є умовами зв'язаності, безперервності й організованості соціального процесу буття соціальних індивідів, тобто є соціальними зв'язками, завдання яких координувати послідовність і поєднання людських сил, дій та їхнього уособлення. Традиційні суспільні форми просторові характеристики соціального буття переважно підпорядковували собі вимір часу. У час Модерну все стає навпаки: час стає основним мірилом соціальних якостей людини й предмета. Будь-які людські сили й здібності можна транслювати і підсумовувати в соціальному процесі, оскільки вони зводяться до середніх або необхідних затрат часу. Екзистенціалісти вважають, що наука може перетворити в об'єкт усе, що має форму простору, бо це єдиний для неї спосіб вивчити цей об'єкт. «Тільки та реальність, яка не має просторової форми, може чинити опір сучасній цивілізації; такою реальністю є час, який і становить стрижень структури життя» [111, с. 530]. Володіння часом можливе лише за умови входження в його течію, чого не можна це зробити примусово.

Різноманітні філософські інтерпретації часу мали спільність у протиставленні «живого» часу часові «опростореному» (як послідовності моментів «тепер», що є байдужими до тих що в ньому минають). Проблема соціального та історичного часу – була однією з найважливіших у багатьох філософів, наприклад А. Бергсона, В. Дильтея, Т. Літта, М. Гайдеггера та ін.

Необхідною складовою нашого дослідження є розуміння складових терміну «концептуальний», як похідного від *концепція* (лат. *conceptio* – розуміння) – система понять і поглядів, певне розуміння процесів та явищ, спосіб розуміння й тлумачення якихось подій і фактів, єдиний і визначальний замисел чогось, основна ідея будь-якої теорії. Цей термін використовують для позначення головного за думу в науковій, художній, політичній та інших видах людської діяльності. Від теорії концепція істотно відрізняється своєю незавершеністю та обмеженою верифікованістю. Основна функція концепції полягає в консолідації певного обсягу знань та прагненні використувати його для тлумачень і знаходжень певних закономірностей.

Фактична аргументація уточнює зміст концепції та її пізнавальні кордони. В процесі цього концепція проходить практичне випробування й може витримати його та бути знівельованою. Найчастіше це відбувається на тих етапах наукового розвитку, коли потреба об'єктивного розуміння спричиняє появу безлічі концептуальних підходів, що синтезують знання й коректно пояснюють необхідне.

Відповідно, прикметник *концептуальний* означає приналежність до певної концепції (тобто ідеї, задуму, системи поглядів) і характеризує щось базоване на загальному розумінні, теоретичних засадах та ґрунтовному аналізі феномену. Концептуальне фокусується на ідеї, а не її реалізації, воно описує ключові компоненти досліджуваного проекту ще до початку роботи над ним, визначає його принципи, структуру та напрямок. У будь-якому мистецтві концепція, тобто ідея, є важливішою за досягнутий результат.

З цим пов'язаний також напрям філософії, означений терміном *концептуалізм*, (від лат. *conceptus* – думка, поняття) – філософський

доктринний напрямок, започаткований у середньовічній схоластиці, за яким пізнання проступає разом із досвідом, однак не виходить безпосередньо лише з нього та є теоретичною базою концептуального мистецтва. Концептуалісти, сперечаючись про універсалії, відкидають вчення реалізму і заперечують реальне існування загального незалежно від окремих речей, однак визнають існування концептів як особливої форми пізнання дійсності. Фактично концептуалізм це певна синтеза особливостей емпіризму й раціоналізму. Тобто, спільні ідеї формуються на приватному досвіді, коли універсальні поняття формуються під час спостережень за чимось конкретним, хоч сама ця ідея приховано вже існувала в нашому розумі ще до набуття цього досвіду. Концептуальні твори порушують звичну традицію взаємодії з мистецтвом введенням інших правил їх сприйняття, викликаючи певний дискомфорт у глядачів незвичністю чи дразливістю зовнішності. Такі твори посилаються на безпосереднє сприйняття і не закликають до співпереживання емоцій, заперечуючи узвичаєні естетичні оцінки.

Вищенаведені понятійні характеристики дають нам можливість сформулювати методологічний каркас феноменологічного дослідження, вибудованого на рівні цілісних теорій представників різних наукових підходів, необхідних для змістовного і якісного процесу наукового пізнання.

Цілком зрозуміло, що структура наукового дослідження феномену модерного українського простору формується на перетині багатьох наукових дисциплін: філософії, соціології, культурології, історії, літератури та ін. Для комплексного аналізу цього явища необхідні історико-генетичний, соціокультурний, геопросторовий, дискурсивний, системний, компаративний методологічні підходи.

Історико-генетичний підхід дозволяє простежити зародження та розвиток модерного українського простору в різні історичні проміжки. Його основними принципами є: дослідження історичних процесів формування української територіальної та культурної ідентичності, вивчення впливу політичних та

соціальних модернізаційних трансформацій, реконструювання історичних умов становлення української модерної нації.

Соціокультурний підхід дає можливість розгляднути модерний український простір як результат взаємодії культурних, соціальних та символічних практик. Аспекти, що лежать у його основі, – це формування колективної української ідентичності, національні культурні наративи та символи, фундаментальна роль національної мови, вікових традицій та культурної пам'яті українського народу.

Просторовий підхід дає можливість проаналізувати модерний український простір як соціально сконструйований обшар, що еволюціонував завдяки різноманітним політичним, економічним та культурним процесам. Його базовими характеристиками являються територіальна організація українського суспільства, традиції та регіональні відмінності, символічне значення історично-географічних територій.

Дискурсивний підхід дає можливість дослідити конструювання модерного українського простору через народну мову, тексти українських письменників та вивчення суспільно-політичного контенту. Цьому сприяє аналіз історіософського дискурсу, дослідження ідеологічних концептів, інтерпретація художніх текстів.

Завдяки *системному підходу* модерний український простір розглядаємо як складну систему взаємопов'язаних елементів: політичної системи, що існувала в зазначений період; економічної структури тогочасних соціальних відносин, діяльність освітньо-культурних інституцій та функціонування соціальних практик – все перераховане є основними компонентами даного підходу у вивченні модернізаційних процесів українського суспільства.

Компаративний підхід дозволяє дослідити модерний український простір у порівнянні з іншими європейськими країнами та їх соціокультурний розвиток. Застосовується цей підхід під час аналізу модернізаційних моделей, порівняння процесів націєтворення, виявлення унікальних та спільних рис розвитку соціальних груп.

Отже, дослідження феномену модерного українського простору потребує міждисциплінарного підходу, що поєднує історичний, соціокультурний, геопросторовий, дискурсивний, системний та компаративний методи. Така методологічна синергія дозволяє комплексно зрозуміти процеси формування української ідентичності, територіальної організації та культурної модерності українців.

1.2 Дефінітивні складові трагічного та феномену трагедії

Не менш важливим для даного дослідження є аналіз понятійних складових філософсько-естетичної категорії трагічного та літературознавчого терміну жанру трагедії.

Трагічне – філософська й естетична категорія, що характеризує суспільно-історичний конфлікт, який неможливо вирішити. Він розгортається у процесі вільної дії людини й супроводжується людськими стражданнями та загибеллю важливих для життя цінностей [185, с. 645]. Трагічне спричинене не зовнішньою випадковістю, як печальне чи страхітливе, а внутрішньою природою феномену. У ньому закодована свобода людської діяльності, свідомий вибір людини, в результаті якого виконується неминуча необхідність, руйнівна для особистості. Активний трагічний герой робить виклик долі, розуміючи, що це може спричинити поразку. Трагічне завжди досліджується в суспільно-історичному контексті, який зумовлює єдність його складу й художньої форми. У період розвитку античної цивілізації трагічне проявлялося як рок, або доля, якась безособова сила, що панувала в природі й суспільстві, оскільки особистісне начало ще було нерозвинене. Прикладом тлумачення трагічного в давньогрецькій метафізиці є філософія Аристотеля, де ця категорія вважається невіддільною частиною онтологічного вчення. «Вихід вічного розуму – нусу – за сферу вічного, де панує щастя або стан блаженності та безневинності, у сферу минушого і плінного, де починається життя з його нещастями, виною, злочинами і розплатою, супроводжується трагічним

потрясінням людини від скоєного злочину, яке здійснюється через «жах» і «співчуття» і веде до катарсису (очищення)» [185, с. 645].

Категорія трагічного виокремилася в німецькій класичній естетиці, тоді ж відбувся її філософський аналіз. До прикладу, І. Кант і Ф. Шіллер шукали першопричину трагічного в конфлікті між людською чуттєвістю й моральністю. Натомість Ф. Шеллінг сутність трагічного вбачав у суб'єктивній боротьбі свободи та необхідності, які водночас є переможцями й переможеними. Сутність трагічного в самороздвоєнні субстанції як сфери волі та звершення виокремив Г. Гегель, створивши цілісну теорію трагічного. Він був переконаний у розумності волі та осмисленості трагічного конфлікту. Не відходячи від загальної позиції німецької класичної філософії, Гегель, дотримувався раціоналістичної концепції трагічного, відповідно до якої, джерелом трагічного є суб'єкт та його внутрішній світ. Ірраціоналісти А. Шопенгауер та Ф. Ніцше, на відміну від Гегеля, знаходили сутність трагічного в дефіциті будь-якого смислу в бутті, яке завжди було і є безформним, хаотичним, ірраціональним. В ХХ ст. ірраціональне пояснення трагічного як «почуття існування» стало основним у філософії екзистенціалізму К. Ясперса, М. Бубера, М. Хайдеггера [185, с. 646].

Філософсько-естетична категорію трагічного у сучасній науці досліджували С. Йосипенко, А. Лосєв, В. Мовчан, В. Ярхо та ін. Учені розглядали дане питання в історичному розрізі, характеризуючи особливості трактування даної категорії представниками різних філософських напрямків. Наприклад, В. Ярхо звернув увагу на те, що представники філософії та естетики ХІХ – ХХ ст. (Гегель, брати Шлегелі, Ясперс та ін.), аналізуючи досягнення драматургії, більше звертали увагу на трагедії Шекспіра, недооцінюючи, на його думку, важливості античної трагедії.

Драматичний жанр, що характеризується трагічним пафосом і надзвичайною серйозністю, що спричинені найгострішими внутрішніми й зовнішніми суперечностями життя людини, називається *трагедією*. У переносному значенні слово «трагедія» означає велике горе, загальнонародне

чи особисте нещастя, спричинене гострим, непримиренним конфліктом. Як правило, у трагедії головний герой, який прагнув максимально втілити весь свій потенціал у вирішення певного конфлікту, гине. Слово трагедія (від «tragos» — цап, «ode» — пісня) буквально означає цап'яча пісня. Етимологія терміна «трагедія» пов'язана з культовими обрядами на честь давньогрецького бога винограду й вина Діонісія, сценічними розігруваннями міфу про нього, атрибутом яких був козел. Конфлікт такого драматичного твору містить глибокий філософський зміст і надзвичайну актуальність у політичному, соціальному чи духовному вимірах. Трагедія позначена високим рівнем напруги, зумовленої психологічними переживаннями головного героя.

Витоки жанру трагедії прицільно досліджено в працях П. Волинського, В. Головні, А.Лосєва, В. Ярхо та ін. Дослідники вбачають зародження трагедії з давньогрецьких міфологічних вірувань про бога Діоніса. На думку Лосєва, релігія Діоніса була глибоко демократичною, оскільки об'єднувала в собі всі суспільні верстви населення. В. Головня, розкривши історичні обставини виникнення античного театру, дослідив еволюцію давньогрецької та римської трагедії, вказавши на їх спільні та відмінні риси. Жанрову характеристику трагедії розкрито П. Волинським. Сучасні дослідники трагедії, зокрема В. Любецька, досліджує концепції трагедії європейської, як такої, що суттєво відрізняється від трагедії античної, а також вважає жанр трагедії одним із найбільш філософічних у світовій літературі.

Висновки до першого розділу

У процесі дослідження було проаналізовано основні дефініції, термінологічні значення та концептуальні підходи, пов'язані з поняттями модерну, модерності та модернізаційних процесів. Було з'ясовано, що категорії «модерн» і «модерний» мають багатовимірний характер і використовуються у філософському, історичному, культурологічному та літературознавчому

дискурсах для позначення якісно нового етапу розвитку суспільства, культури та мислення. Вони відображають процеси оновлення світоглядних орієнтирів, формування нових соціальних структур і трансформації культурних практик. Встановлено, що модернізаційні теорії розглядають модерн як складний історичний і соціокультурний процес переходу від традиційного до індустріального та посттрадиційного суспільства. У межах цих теорій модерність постає як результат системних змін у політичній, економічній, науковій та культурній сферах, що супроводжуються раціоналізацією суспільного життя, розвитком науки, індивідуалізацією та формуванням нових моделей соціальної організації. У виразно, що в змісті масштабної соціальної інтеграції, що утворює модерність, закладено ряд чинників: посилення обігу продукції, капіталу, людей та інформації серед дискретного населення, та їхній вплив за межами місцевості; посилення формальної організації мобільних груп соціуму, розвиток «мікростандартів» їхньої міграції, утвердження соціальної стандартизації, що сприяє розвитку соціально-економічній мобільності суспільних груп; збільшення спеціалізації сегментів суспільства, тобто регіональні розподіли праці; високий рівень розшарування суспільного життя модерної людини; посилення явищ дегуманізації, поява страху можливості негативних подій; людина стає жертвою обставин, породжених сучасним світом; явище виживання найсильніших у суспільстві із встановленими «правилами джунглів».

Аналіз поняття «нова епоха» та епохи модерну в історичному контексті дозволив визначити її як період глибоких цивілізаційних трансформацій, що характеризуються утвердженням ідей прогресу, раціональності, наукового пізнання та автономії особистості. У філософії модерну відбувається переорієнтація мислення на проблеми суб'єкта, пізнання, свободи та історичного розвитку, що суттєво вплинуло на подальше формування європейської інтелектуальної традиції.

У літературному вимірі модерна література постає як художнє відображення духовних і культурних трансформацій модерної епохи. Вона

характеризується пошуком нових естетичних форм, індивідуалізацією авторського стилю, експериментуванням із художніми засобами та поглибленим осмисленням внутрішнього світу людини.

Окрему увагу приділено аналізу категорій простору і часу, які виступають фундаментальними координатами культурного та історичного буття. У сучасних гуманітарних дослідженнях вони розглядаються не лише як фізичні або хронологічні параметри, а як культурно-сміслові структури, що формують способи інтерпретації історичної реальності та художнього досвіду.

Також було уточнено зміст поняття концептуально-методологічного підходу, який у межах дослідження виступає системою теоретичних принципів і методів, що забезпечують цілісне осмислення досліджуваного феномену. Використання такого підходу дозволяє інтегрувати різні наукові перспективи та сформувати комплексну інтерпретаційну модель аналізу культурно-історичних процесів.

Отже, розглянуті дефініції та теоретичні підходи створюють необхідну понятійно-методологічну основу для подальшого дослідження феноменів модерності, культурного простору та їхніх проявів у філософському, історичному й літературному дискурсах. Вони дозволяють систематизувати ключові категорії дослідження та забезпечують концептуальну чіткість подальшого наукового аналізу.

Проведений бібліографічний огляд наукової літератури засвідчує значний інтерес дослідників до проблеми простору як складного культурного, історичного та світоглядного феномену. Аналіз праць вітчизняних і зарубіжних учених дозволив встановити, що поняття простору розглядається у міждисциплінарному контексті – у межах філософії, культурології, історії, літературознавства та соціогуманітарних наук загалом. У дослідженнях простежується тенденція до осмислення простору не лише як географічної або територіальної категорії, а як символічної, культурної та ментальної реальності, що формується історичним досвідом, культурною пам'яттю та колективною ідентичністю українського народу.

Вивчення наукових джерел показало, що феномен українського модерного простору інтерпретується через різні концептуальні підходи: історико-культурний, філософсько-антропологічний, семіотичний, герменевтичний та культурологічний. Кожен із них дозволяє розкрити різні аспекти цього явища — від символічної організації простору до його значення у формуванні національної ідентичності та культурної пам'яті.

Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні загальнонаукових і спеціальних методів. Зокрема, використано методи аналізу і синтезу, системного підходу, порівняльного аналізу, інтерпретації текстів, а також культурологічного та філософського осмислення. Така методологічна багатовекторність дає змогу розглядати український простір як багатовимірний феномен, що поєднує матеріальні, символічні та духовні виміри культури.

Аналіз джерел та розробка методів дослідження є теоретичними основами розвитку сучасної української культури як широкої категорії культури та філософії. Традиції та концепції, розроблені в середовищі науки, надають аналітичні інструменти для глибшого розуміння специфічних особливостей формування та функціонування цієї ідеї в українській культурі.

У цьому дослідженні було показано, що поняття трагедії є одночасно суттєвим аспектом естетичних та філософських концепцій, і як таке, першоджерелом усіх фундаментальних конфліктів життя з природою; ідеалізму з реальністю; особистої свободи зі світом, у якому живе людина. Трагедія – цей тип конфлікту використовується для представлення символічного та ідеологічного вираження природи людського існування; трагедія також виражає те, як ми проживаємо своє життя та як ми діємо відповідно до власних цінностей та відповідальності перед минулим.

Досліджуючи основні елементи трагедії, ми бачимо три критичні цінності життя, які перетинаються та вступають у конфлікт, створюючи повноцінну трагедію з фатальними наслідками. Трагедія визначається як пов'язана зі смертю та/або глибокою скорботою, а також як людина, яка повинна сміливо усвідомити, що вона перебуває в ситуації конфлікту, та взяти на себе

відповідальність за те, що вона робить, щоб спричинити такі події. Розуміння суттєвих елементів трагічного бачення розвивалося, а інтерпретація філософії та естетики в контексті вивчення трагедії допомогла визначити суттєві елементи трагічного бачення наступним чином: (1) Існує значний або гострий конфлікт; (2) Герой дійшов усвідомлення того, що трагедія буде результатом послідовності подій; (3) з рішенням пов'язане моральне значення; та (4) людина, яка споживає твір, переживає катарсис. Вищезазначені аспекти пропонують повне уявлення про трагічний образ і роблять його унікальним серед інших художніх модальностей. По суті, природа трагедії стосовно людини ґрунтується на життєвому досвіді, історичних посиленнях та кризових умовах. Вивчення трагедії, якої вона зустрічається в різних культурах та художніх уявленнях, дозволяє глибше зрозуміти емоції, які виражають окремі люди, а також те, як люди реагують на неочікувані події. Завдяки дослідженню художніх та літературних зображень трагедії можна відкрити альтернативні способи сприйняття історичних подій, осягнути їхні наслідки та пов'язати їх із сьогоденням.

РОЗДІЛ 2. АКСІОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ФЕНОМЕНУ ТРАГЕДІЇ У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ ТА ЇЇ МІСЦЕ У ВИЗНАЧЕННІ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Вступ до другого розділу

У цьому розділі розкривається смислова специфіка трагедії у філософській думці та її аналізу у світовій та українській літературі. Філософсько-аксіологічний підхід до аналізу феномену трагедії дає можливість розкрити її як категорію, що акумулює естетичні, етичні та екзистенційні виміри, наголошуючи на ціннісних орієнтаціях, які забезпечують світоглядну основу художньої літератури. Центральним є усвідомлення трагедії як вирішального елемента літературного дискурсу, що відображає екзистенційні, етичні та національні аспекти людського досвіду. Ілюстративність художньо-літературного дискурсу забезпечують окремі постаті та літературні твори, у яких трагедія пов'язана з історичними травмами, боротьбою за свободу та моральними дилемами. Аксіологічний підхід забезпечує вияв морально-етичних цінностей (свобода, гідність, самопожертва), які формуються через трагічні наративи, та значення їхнього впливу на формування національної ідентичності. Дослідження апелює до філософської концепції ірраціоналізму й передбачає розкрити можливості трагедії сприяти осмисленню сенсу людського буття за допомогою літературних творів.

У розділі аналізується процес зародження, формування та виокремлення трагедії як літературного жанру. Розкривається її тлумачення давньогрецькими мислителями Платоном і Арістотелем та виражається специфіка в розумінні Я. Бернайса, Г. Лессінга, Ф. Ніцше. Розкривається процес проникнення та асиміляції трагедійного жанру в українську культуру та його вплив на різноманітні сфери мистецького й соціального життя людини.

В процесі дослідження розкривається близький взаємозв'язок літературного жанру трагедії з філософсько-естетичною категорією трагічного, осмислення суті якого також еволюціонувало впродовж свого існування відповідно до трактувань представниками різноманітних філософських течій.

2.1 Зародження, розвиток та утвердження трагедії як жанру та топосу в європейській літературі та культурі

Трагедія як один із видів драматичних творів виникла й набула свого розвитку в давній Греції (поряд із комедією). Будувалась грецька драма завжди на міфологічному сюжеті, діючими особами виступали боги. Саме з культом бога вина Діоніса пов'язують зародження трагедії приблизно в VIII ст. до н. е.

Грецькі міфи розповідають про народження, загибель та відродження Діоніса. Його батьками були Зевс та смертна жінка Сивела, що загинула, не доносивши сина. Його, ще недоношеного, врятував батько, зашивши в своєму стегні. Народжений батьком, Діоніс таємно виріс та всюди насадив культуру винограду, вимагаючи поклоніння до себе. Взятий батьком на небо, Діоніс був розтерзаний титанами. Зевс, проковтнувши живе серце сина, відродив його знову.

Діоніс спочатку вважався покровителем творчих сил природи, плодкових дерев, квітів та всього, що виростало, відроджувалось. Його часто зображали у вигляді козла чи бика, чи людини з рогами, або ж у вигляді гіллястого дерева. Пізніше він утвердився богом винограду та виноробства. На його честь по всій Греції кілька разів на рік влаштовувались святкування.

Під час «діонісій» – святкових процесій, на яких виступали хори, що співали пісні (дифірамби), оплакуючи смерть Діоніса та відображаючи його життя і страждання, в жертву приносили козла (грецькою мовою козел – *tragos*). Ці пісні та обряди й стали зародком театральної дії під назвою трагедії. У своїй «Поетиці» Арістотель зазначав, що трагедія і комедія виникли з імпровізації, і власне трагедія – від зачинателів дифірамба [27, с.65].

У трагедії як драматичному творі показано головного героя в обставинах, що призводять до страшної катастрофи або його загибелі. Звідси й назва загибелі «трагедією», а катастрофічного випадку – «трагічним». Однак не всі загибелі чи катастрофи в житті та їх відображення в літературі розцінюються як трагічні [27, с. 65]. А лише ті, через які відбувається очищення героя завдяки стражданням, спричиненими його провиною.

До загибелі героя, здебільшого, прирікали боги, надприродні сили, фатум тощо. За світоглядом древніх греків, над життям людини завжди нависає невмолимий рок. Звідси виникають протиріччя між особистістю, її моральними устремліннями, прагненнями – і сліпою силою, правлячою світовим порядком. Порухення встановленого вищою силою світового порядку складає провину героя, незалежно від морального чи аморального характеру його бажань. Наслідком цієї провини стають страждання, які й примиряють головного героя з вищою силою – Долею [27, с.65]. Однак не завжди герой був простим виконавцем Долі, а мав власні прагнення й моральні принципи, що проявлялися у його вчинках та рішеннях (наприклад, Едіп із трагедії Софокла «Едіп-цар»).

Однією з характерних особливостей давньогрецької трагедії був виступ хору поряд із грою дійових осіб. У його піснях розповідалось про героїв та події з їх минулого, висловлювались почуття до розвитку подій, давалась оцінка вчинкам та обставинам. Отже, хор виражав погляди суспільства на життєві явища, відображені в п'єсі.

Найвідомішими трагіками давньої Греції були Есхіл, Софокл і Евріпід (V ст. до н. е.). У їхніх п'єсах, на відміну від попередніх авторів, грало декілька акторів, об'єм і значення хорових пісень було обмежено, сцена вдосконалена введенням декорацій, механізмів, костюмів для акторів [27, с. 65]. Трагедія античної Греції набула розвитку як твір «високого» жанру. Це могли бути також і героїчні твори.

Своє ставлення до словесно-театрального мистецтва висловили у своїх працях давньогрецькі філософи Платон та Арістотель.

Платон один із перших почав вивчати мистецтво та культуру в контексті часу [150, с. 65]. Незважаючи на визначення мистецтва як нижчого рівня пізнання, однак розуміючи його значення в суспільному житті, Платон досить багато уваги приділив йому в своїй «Державі». Поставивши питання, чи всі види мистецтва можна допустити в його державу, трагедію й комедію він категорично відкинув як такі, що прищеплюють людині пагубні якості. Мислитель виступав проти сучасної йому трагедії, особливо побутових

тенденцій у п'єсах Евріпіда. Поезію він категорично відкидав, оскільки вона наслідувальна, копійна. Всі поети-трагіки, починаючи з Гомера, – вважав Платон, – попри ствердження їхнього знання про добро, зло та божественне, лише звичайні послідовники химер, що не стосуються істини. Поети-трагіки, показуючи своїх героїв у сльозах та у стані печалі, передають хвилюючі й темні стани душі. Оскільки глядачі хвилюються, співчують герою, то це відчуття, так само як і гнів, отримує владу над ними, тоді як потрібно переважати над почуттями. Саме тому поетам закритий доступ до держави, що має бути організованою якнайкраще. Поети, за Платоном, розпалюють найгіршу частину людської душі, руйнують її розумне начало. Гомера, однак, мислитель виокремлював за його гімни богам та оди видатним людям [27, с. 65].

Арістотель, говорячи про поезію та інші види мистецтва, також говорив про наслідування і виокремив два його види: те, що притаманне людям від народження, завдяки якому люди отримують первинні знання, і друге, творче наслідування дійсності, завдяки якому люди отримують насолоду. Якщо Платон вважав, що поети дають лиш спотворені образи вічних ідей, то Арістотель не сумнівався в реальності зовнішнього світу й вважав основою будь-якого пізнання наше чуттєве сприйняття. Наша душа як віск, на якому зовнішній світ залишає свої відбитки. І мистецтво – це особливий спосіб пізнання предмета, мистецтво наслідує істинні речі, а не примари вічних ідей [27, с. 65].

Особливе місце в мистецтві мислитель виділив поезії, оскільки її предметом є не лише реальне, а й вірогідне. Поезія узагальнює одиничні фактори і характери, тому в ній більше філософського змісту, ніж, наприклад, в історії, яка має на увазі лише одиничні випадки. Історик говорить про те, які події відбулися, а поет – як вони повинні були відбутися. Поет мусить показати, що буває можливим при необхідності або вірогідності. Тому поезія, за Арістотелем, вище історії: вона виражає загальне, а історія – приватне.

Трагедії філософ надавав важливого значення, стверджуючи її благотворний вплив на душу людини. Головна ціль трагедії – очищення. У

своїй «Поетиці» він пояснив шлях виникнення трагедії із дифірамба та дав їй чітке визначення. За Арістотелем, трагедія є наслідуванням якійсь важливій та завершеній дії; вона має визначений об'єм; це наслідування за допомогою мовлення, в кожній із своїх частин по-різному прикрашеного; наслідування за допомогою дії, а не розповіді, створюючи шляхом співчуття і страху очищення від подібних афектів [27, с. 66]. Він чітко виокремив шість складових елементів трагедії, завдяки яким вона має ту чи іншу якість. Це фабула, характери, думки, словесні вирази, музика і глядацький бік. Ці елементи не можуть бути роз'єднані один від нього, оскільки складають живу тканину п'єси, написану для постановки в театрі. Арістотель пояснює значення кожного елемента, виокремлює більш важливі та другорядні, висловлює рекомендації щодо побудови фабули, що є душею трагедії. Гарно побудована фабула не починається звідки-небудь і як-небудь. Краще, коли головний персонаж переходить від щастя до нещастя, а не навпаки. Переміна долі героя повинна виходити із того, що трапилося раніше. Саме таким чином поет викликає в душі глядача дві пристрасті – співчуття і страх. А вони допомагають позбутися подібних відчуттів у власному житті. В цьому – головна ціль трагедії. Пояснивши таким чином значення трагедії, мислитель сформулював своє вчення про трагічне очищення, тобто «катарсис».

Пізніше думку Арістотеля про катарсис пояснив знаменитий німецький драматург і теоретик Г. Е. Лессінг, теорію якого називають етичною. Він вважав, що той страх, про який говорив автор «Поетики», страх не за героя, а за нас самих. Він породжений думкою про те, що все, що сталося з героєм, може статися з нами самими. Співчуття, підсилене страхом, стає афектом. Ми усвідомлюємо, що страждання викликані якимось негативним вчинком людини, і це розуміння схиляє нас до доброчинності.

Дещо інакше розумів поняття катарсису німецький філолог-класик, філософ Я. Бернайс. Цей термін означає очищення, видалення всіх шкідливих елементів з нашої душі, тобто полегшення від афектів співчуття, страху та ін. Бернайс стверджував про медичне значення очищення трагедією і звернув

увагу на те, що в праці «Політика» Арістотель говорив про особливий вплив музики на нервових людей, яка заспокоює їх. Так само треба й розуміти Арістотелеве пояснення очищення трагедією. Трагедія, викликаючи афекти завдяки сценічному мистецтву і доводячи їх до найвищої напруги, заспокоює людину.

Існували й інші пояснення Арістотелового вчення про «катарсис» Однак варто пам'ятати, що філософ говорив саме про давньогрецьку трагедію [27, с. 65]. Майже незмінною грецька трагедія перейшла в римську. Римська драматургія, як і грецька, також бере свої початки з театралізованих сільських святкувань по закінченню жнив. Горацій описує ці веселі свята у своїх «Посланнях». Після збирання врожаю селяни приносили в жертву Землі поросю, богу лісів Сільвану – молоко, а духам, що супроводжують життя людини від народження до смерті – вино й квіти. На святкуваннях розспівували веселі й жартівливі пісні, так звані «фесценіни». Як і в Греції, зазвичай виступали два хори з жартами й насмішками, деколи дуже в'їдливими для місцевої знаті. Хоч сільські свята з розспівуваннями фесценінів і сприяли зародженню драматичних постановок у Давньому Римі, однак вважати їх безпосереднім джерелом художньої драми не можна, оскільки вже з початку III ст. до н. е. спостерігається інтенсивний вплив на Рим грецької культури.

Грецька трагедія перейшла в римську майже без змін, але вона ввібрала в себе кращі риси місцевого театрального мистецтва. Відомими давньоримськими драматургами були Лівій Андронік, який здебільшого перекладав та переспівував грецькі твори; Гней Невій, котрий не просто перекладав грецькі п'єси, а й розповідав про події й героїв римської історії, що називалися «претекста» або «претекстата» (в перекладі – тога з пурпуровою каймою); Квінт Енній, реформатор поетичної мови; Пакувій, який звертався до творчості давньогрецьких трагіків і переробляв їх, та інші. Схвальну оцінку трагедіям цих авторів дав давньоримський політичний діяч, оратор, філософ і літератор Цицерон. Римські трагіки, будучи залежними від грецької драматургії, зберігали характери і дух своєї вітчизни.

Горацій власне бачення на драматичне мистецтво виклав у посланні до братів Пізонів («Про мистецтво поезії»), написане не без впливу «Поетики» Арістотеля. Найперше правило, яке ставить Горацій перед будь-яким художником – вірність життєвій правді та дотримання гармонійної єдності твору. За Горацієм, поету необхідна серйозна філософська освіта, щоб мати змогу давати правильне відображення життя та характерів. Горацій також визнавав право поета і художника на свободу у творчості. Варто зазначити, що трактат Горація про поетичну творчість багато читали і в давні віки, і в середні, і в новий час. «Послання до Пізонів» стало взірцем для «Поетичного мистецтва» Ніколи Буало, теоретика французького класицизму XVII [27, с. 66].

Філософ Луцій Анней Сенека був автором дев'яти трагедій, написаних не для сцени, а для читання вголос (рецитації) в аристократичних колах. Його трагедії чи не єдині, що дійшли до нашого часу повністю. Джерелом для них були грецькі трагедії Евріпіда, Есхіла та Софокла. У виборі тем виражалися філософські погляди Сенеки. Він був прихильником стоїчної філософії, яка в його творах була інструментом вираження протесту проти деспотичного режиму Нерона та його попередників.

Трагедії Сенеки та інших античних драматургів, мали значний вплив на творчість європейських драматургів епохи Ренесансу та Просвітництва.

В епоху Середньовіччя досягнення античної драматургії були перекреслені. Театр вважався ерессю і переслідувався отцями церкви. Блаженний Августин в автобіографічній «Сповіді», не заперечуючи емоційного впливу трагедії на глядача у вигляді страху та співчуття, поставив під сумнів цінність співпереживання її героям і виразив несхвальне ставлення до сценічного мистецтва. Шлях відродження театрального мистецтва в Середні віки починався від обрядових, напів'язичницьких, ігор, із часом поєднався з релігійними традиціями й поступово вийшов на світську сцену, заклавши початки театру доби Відродження.

Відкриття проблеми людської особистості стало основним досягненням ренесансної культури. Вироблення принципово нових уявлень про людину, її

гідність, благородство, відчуття унікальності та окремішності кожної особи відрізняло Відродження від античної та середньовічної філософії, що ставила людину в залежність від фатуму та богів [27, с. 65]. Разом зі зміною уявлення про моральний світоустрій змінилось і поняття трагічного в новій літературі. На відміну від давньої, т. зв. трагедії об'єктивної або трагедії становища і Долі, нова трагедія називається трагедією суб'єктивною [27, с. 65]. Тут трагізм закладається у внутрішній світ героя, в його суперечливий характер.

У творчості найяскравішого представника доби Ренесансу В. Шекспіра трагедія підноситься на новий, вищий ступінь свого розвитку. Зберігаючи традиції давніх трагіків щодо жанру, суть величної потрясаючої дії драматург показував відповідно до нового світорозуміння, розкриваючи правдиві картини життя. «Доброчинність, злочин, традиції часу – все повинно бути представлене на сцені таким, яким воно є насправді» [27, с. 67]. Репрезентуючи вчинки та життя героїв зумовленими не приписами Долі або сліпого випадку, а властивостями характерів, що діють у певних обставинах, Шекспір надав акценту психологічній основі дії, на розкриття складу думок, почуттів, прагнень героя, на розвиток пристрастей людини. А обставини подавалися автором настільки, наскільки це потрібно було для виявлення характеру. Недаремно трагедії Шекспіра часто називають трагедіями характерів. Також у п'єсах Шекспіра відображено і трагізм загибелі феодальних ідеалів, і трагізм боротьби нового проти ще сильних укладів старого суспільства [27, с. 67].

Французькі драматурги-просвітителі XVII ст. П'єр Корнель і Жан Батист Расін, показуючи в своїх трагедіях людей, якими б вони мали бути та якими вони є насправді, розкривали теми загальнонаціонального значення, надаючи їм героїчного пафосу. Вони вбачали в театральному мистецтві школу морального виховання.

В стилі класицизму написані трагедії Вольтера, який дотримувався ідеї очисного впливу трагедії. Порівнюючи античну трагедію з сучасною йому французькою, Вольтер звертав увагу на розширення її проблематики та наближенні її до реального життя. М. Грімм, один із учнів просвітителя,

справедливо зазначав, що свої п'єси Вольтер наповнив філософією і привчав публіку розуміти її переваги й шукати її в творах інших авторів&

Бурхливою пристрастю переповнені трагедії Й. Гете і Ф. Шиллера, герої яких поставали «рупорами духу часу» [27, с. 67]. Своїм завданням вони ставили підносити душу людини над негараздами оточуючого середовища. У своїх працях «Про піднесене» та «Про трагічне мистецтво» Фрідріх Шиллер розглядав спроможність людини до чуттєвих переживань і її властивість до очищення й духовне піднесення завдяки здатності «до ідеального злету душі», а також сформулював три основні підстави «трагічних емоцій» (здатності до співпереживання) [27, с. 67].

Отже, в процесі свого розвитку трагедія еволюціонувала, кожна епоха давала своє бачення трагедійних конфліктів, ролей головних персонажів та їх пояснення. Постійні історичні зміни та суспільні виклики сприяли утвердженню жанрових особливостей трагедії. На особистісний вплив трагедії звернули увагу ще давні філософи Платон і Арістотель, давши своє осмислення її значення. З часом зображення трагічного вийшло за межі вузьких театральнo-драматичних жанрових рамок і стало різнопланово використовуватись в епічних та ліричних творах красного письменства, а також в інших видах мистецтва.

2.2 Трагедія як універсальний культурний топос

Трагедія тісно пов'язана з філософсько-естетичною категорією трагічного. Вона «характеризує нерозв'язний конфлікт, що виникає в процесі людської діяльності та супроводжується стражданням і непоправною втратою життєвих цінностей» [185]. Трагічне, на противагу печальному й страхітливому, зумовлене внутрішньою природою явища, а не випадковими зовнішніми силами, впливає із внутрішньої природи самого гинучого явища, його невирішеного самороздвоєння в процесі самореалізації. Діалектика життя повертається до людини в трагічному своєю патетичною (стражденною) і гублячою стороною. Суттєвою рисою трагічного є те, що воно не допускає

якогось підняття над конфліктом, примирення або вирішення його в якійсь іншій, «вищій» сфері (бо переходило б у комічне, вирішувалося б у гуморі чи в іронії). Трагічне передбачає свідомий вибір людини задля неминучої необхідності, вільну дію людини, самовизначення діючої особи. Тому хоч і руйнація людини й являється закономірним і необхідним наслідком цієї дії, але сама дія являє собою вільний акт людської особистості, прийнятий нею за власним бажанням і рішенням. Протиріччя, що лежить в основі трагічного, лежить в тому, що саме вільна дія людини реалізує руйнуючу й незворотню необхідність, котра наздоганяє людину саме там, де вона намагається подолати її або відійти від неї. Страх і переживання, які є важливими складовими патетичними елементами, трагічні не як результат вторгнення якихось випадкових зовнішніх сил, а як наслідок дій самої людини. Трагічного не може бути там, де людина виступає лиш пасивним об'єктом проживаючої ним долі [185].

Трагічне споріднене з *піднесеним*, оскільки невіддільне від ідеї достоїнства й величі людини, що проявляються в його стражданні. Як форма піднесено-патетичного страждання діючого героя, трагічне виходить за межі антиномії *оптимізму* та *песимізму*: перший виключається виявленою в трагічному невирішеністю колізії, незворотною втратою чогось, а друге – героїчною активністю особистості, що кидає виклик долі й не примиряється з нею навіть у своїй поразці.

Антична і середньовічна філософія не знала спеціальної теорії трагічного. Вчення про трагічне було невіддільною частиною вчення про буття – космології й онтології. Трагічне виступало як суттєвий аспект космосу, буття і динаміки протилежних начал у ньому. Характерно, що в центрі уваги «Поетики» Арістотеля – вплив трагічного і формально-технічні проблеми трагедії, але не самий феномен трагічного, розуміння якого Арістотелем може бути пояснене аналізом всієї його філософії і насамперед його «Метафізики» [27, с. 68].

З точки зору Арістотелевого вчення про першопричину – нус (розум), трагічне виникає, коли цей вічний самодостатній розум віддається у владу інобуття й перетворюється із вічного в тимчасове, із самодостатнього – підвладним необхідності, із всеблаженного – страдаючим і скорботним. Тоді починається людська «дія і життя» (наслідування яких і є суттю трагедії): з її радощами й печалю, з переходами від щастя до нещастя, з провинною, розплатою, наругою над вічноблаженною недоторканністю «нуса» й відновленням зганьбленого. Оця задієність розуму у владу «необхідності» й «випадковості» складає несвідому «провину». Але рано чи пізно відбувається згадування або впізнавання попереднього блаженного стану, злочин відкривається й оцінюється. Тоді настає час трагічного пафосу, зумовленого потрясінням людської істоти від контрасту блаженної невинності й злочину. Однак це впізнавання злочину означає разом із тим початок відбудови зруйнованого, що відбувається у вигляді відплати, здійснюючись через «страх» і «співчуття». В результаті приходять «очищення» страстей, що пройшли через тьму і злочин, та відновлення порушеної рівноваги розуму.

Вчення Арістотеля про трагічне може слугувати зразком для розуміння трагічного в давньогрецькій філософії, де весь світ, космос, постає як певне єдине трагічне ціле [27, с. 68].

Середньовічний світогляд із його безумовною вірою в божественне провидіння і конечне спасіння, що долає переплетіння долі, по суті знімало проблему трагічного. Трагедія світового гріхопадіння долалася спокутою Христової жертви й відновленням людської істоти в її первозданній чистоті.

«Трагічне» було виділене та діалектично осмислене в німецькій класичній естетиці. Аналізуючи основні ідеї Арістотелевої «Поетики», Ф. Шеллінг у «Філософії мистецтва» наголошував на внутрішній боротьбі особистості при необхідності об'єктивних «нещасливих» обставин, які самі по собі ще не є трагічними. Він зазначав, що сутність трагедії полягає в дійсній боротьбі свободи в суб'єкті й необхідності об'єктивного. Причому обидві сторони одночасно є і переможцями, і переможеними – в досконалій

непомітності. Трагічне тісно пов'язане з величним. Герой має бути гідним, здатним до самопожертви. За словами Шеллінга, тягар справжньої долі не можна нічим пом'якшити, окрім величі, добровільного прийняття і душевної висоти [185].

Г. Гегель, наслідуючи Ф. Шеллінга, дотримувався раціоналістичної концепції, за якою причинами трагічного були герой і його внутрішній світ. Характер героя та мета його діяльності обов'язково має нести моральний аспект, щоб трагічне набувало естетичного спрямування. Трагічні колізії, спричинені впливом трансцендентних сил, Г. Гегель відвів на другий план, пов'язавши причини конфліктів із подіями людського життя: любов'ю, державним устроєм, громадським патріотизмом та ін. Підтримуючи ідею Арістотеля про очисну силу страху й переживання, Гегель диференціював поняття «співстраждання».

Іншого погляду на трагічне дотримувались ірраціоналісти А. Шопенгауер та Ф. Ніцше, характерними рисами яких були суб'єктивізм та історичний песимізм. На їх думку, сутність трагічного – у хаотичному, безформеному, ірраціональному бутті [27, с. 67].

Наприклад, у «Народженні трагедії з духу музики» Фрідріх Ніцше не просто описує історію жанру, а й робить засновки до метафізики мистецтва. Він бере два корінні культурні імпульси Давньої Греції, а саме аполонівський та діонісійський, і демонструє, яким чином справжня трагедія виникла з їхнього напруженого союзу. Аполонівське начало як образ, міра, ясна форма і сновидна видимість, що стоїть на сторожі індивідуальності та її меж, і діонісійське – як екстаз, розпад «*princípio individualisationis*», злиття з першоєдиним, де страждання та насолода невіддільні та суть тими двома формами, які породили трагедію. «Трагедія є місцем, де аполонівська ілюзія стає не відволіканням, а шляхетною оболонкою, здатною винести на сцену незворотну істину діонісійського руйнування та становлення» [27, с. 67]. Неабиякого значення Ф. Ніцше надає музиці, яка тут виконує роль не фону чи «супроводу» драми, а є її ґрунтовним першоелементом.

Перетлумачуючи А. Шопенгауера, за яким ішов Ф. Ніцше, останній розуміє музику як безпосередній голос «світу-в-цілому», як первісну передпонятійну мову страждання та надміру життя. Міф і образ є аполонівськими тлумачами цієї музики, її маскою, що творять ілюзію звільнення, химеру «полегшення». Ф. Ніцше вважає, що трагедія народилася з духу музики, оскільки саме вона дає доступ до діонісійської основи існування, а хорова дія (сатира, дифірамб) є першим містком від цієї основи до видимої сцени. Трагедійний герой завжди має маску Діоніса, що «тріщить» під натиском надлишкового життя, тому його загибель не буде нести моральної відплати ніколи, однак художньо демонструватиме й підтверджуватиме ціну індивідуальності, яка обов'язково відплатиться розпадом [27, с. 77].

«Трагічне» у Ф. Ніцше ніяк не синонімічне печалі та дуже далеке від романтичної насолоди стражданням. Трагічне – це можливість продемонструвати становлення через руйнацію, що є сутністю повноцінного життя. Автор сміливо формулює, що тільки естетичне явище буття і світ виправдані, а розум ніколи не дасть людині надії на примирення з явним, саме тому реальна гра в життя відбувається тільки через біль. З цього виходить, що стан трагічного афекту, присутнього в будь-якій виставі трагедійного жанру забезпечує не розпач, а кульмінаційна радість глядача, який разом із хором заглядає в прірву й осилує її винятково через форму. Ця радість і становить «песимізм сили»: відмова від заспокоєння метафізиків та особиста готовність прийняти правду щодо власного розпаду через творчість. «Окреслюючи грецьке прагнення до потворного, еллінську волю до песимізму й трагічного міфу, Ніцше твердить, що грек звертається до образів страхітливого, таємничого, спустошливого, рокованого в таких проявах, як насолода, надмірна сила, надлишок повноти, у яких і потрібно шукати корені трагедії. Тоді шаленство потрібно розглядати не як симптом виродження й занепад культури, а шлях виявлення неврозів здоров'я. Тобто, занурення у свого роду надмірність і негативність дозволяє говорити, можливо, парадоксальним чином, про оновлення, ба більше, здатність бути людиною» [113, с.53].

Ірраціональне пояснення трагічного домінувало також у філософів-екзистенціалістів ХХ ст. – К. Ясперса, М. Бубера, М. Гайдеггера.

Німецький філософ і психіатр, який пережив Першу і Другу світові війни, у своїх працях «Питання про провину», «Екзистенційна філософія», «Атомна бомба і майбутнє людства», «Ніцше і християнство» спирався на власний пережитий досвід, ввів у науку поняття «межовий стан», його вчення стало одним із найфундаментальніших концепцій екзистенціалізму ХХ ст. і є надзвичайно актуальним у наші дні. Його ідея зводиться до того, що будь-які найжорстокіші випробування, в тому числі й війна, можуть як знищити людину – фізично, морально, духовно – так і дати їй сили. Згідно Ясперсу, істинно трагічне являється в усвідомленні того, що універсальний крах є основною характеристикою людського існування. У «Межових ситуаціях» філософ писав: «Людина це завжди більше, ніж вона знає про себе. Вона не є ти, чим вона є раз і назавжди, але вона є шлях» [76].

Як бачимо, осмислення суті трагічного впродовж свого розвитку набувало змін відповідно до трактувань представниками тих чи інших філософських течій. Однак більшість із представників європейської філософської думки переконані в тому, що трагічне – сфера осмислення всезагальних, вселюдських, всесвітньо-історичних протиріч, пошук виходу для людства в критичних обставинах. В цій категорії закодоване не просто викликане особистими негараздами нещастя людини, а лиха всього людства, конкретні фундаментальні недоліки буття, що впливають на долю особистості та суспільства.

2.3 Трагедія в національному та постколоніальному дискурсах

У національному та постколоніальному дискурсах феномен трагедії постає ключовою категорією, що відображає стан сучасного українського суспільства, яке перебуває в умовах глобальних історичних трансформацій, зумовлених російською агресією та наслідками тривалого колоніального минулого. Категорія трагічного в цій площині набуває надзвичайної

актуальності, оскільки має безпосередній зв'язок із проживанням досвіду колективної травми, спільного й особистого болю трагічних втрат, боротьби понад межею можливості, переосмислення культурної й національної ідентичності. Трагічне тут постає не тільки естетичною категорією, а як і як можливістю для розуміння історичної пам'яті й осмислення досвіду національного виживання.

З упевненістю можна сказати, що постколоніальний дискурс в Україні є відповіддю на імперський колонізаторський досвід, і першочергове завдання цього дискурсу вбачається в активній боротьбі з віками нав'язаними деструктивними псевдоісторичними наративами і чужими культурними моделями, що дасть можливість відновити власну культурну й національну ідентичність.

Звісно, таке завдання є надзвичайно складним, особливо в умовах воєнних реалій. Варто зазначити, що тривале колоніальне поневолення України відбилося й на сучасних українцях. Систематична колонізаторська руйнація суспільних та культурних особливостей буття українського народу відлунює в суспільних та культурних реаліях, у національному характері самих українців, вважає професор Дж. Грабович [26, с. 14]. Зумисне накладені негативні риси сприйняття крайньої меншовартості досі відгукуються симптоматикою колективної патології, так званого «колективного мазохізму». Якщо пояснювати це юнігіанським терміном «колективної тіні», то виходить, що прищеплені колонізаторами деструктивні нахили та прагнення несвідомо активізували пригнічене суспільство [26, с. 243]. Йому необхідно самоідентифікуватися, робити вибір, навчитися бачити в усьому ті відбитки руйнівного впливу, що відповідати обраній проєкції. «... колонізований народ не лише змушений нести на собі тіньову частину домінуючої культури, а й діяти в її межах» [32, с. 15]. Різноманітні відголоски, відбитки, а подекуди й зразково відшліфовані штампи колоніалізму спостерігаються повсюди: як у соціальному просторі, так і на тлі досі існуючих культурно-літературних «культів». Очевидно, це можна пояснити в першу чергу тим, що перехід будь-

якого суспільства від колоніального устрою до незалежності відбувається поступово, торкаючись усіх сфер людського буття – від соціально-побутової до політичної, не оминаючи також і культурно-освітнього життя соціуму [26, с. 243]. Цей процес сприяє виникненню конфліктогенних ситуацій, особливо під час кардинальних змін існуючого порядку. Вони зумовлені суперечностями серед суспільства, що, у свою чергу, стимулюють активні зміни в житті спільноти, яка мусить долати складні історичні виклики, що постають у процесі перехідного періоду [35, с. 588].

Прикладом такої деколонізації може бути розвінчування культу Тараса Шевченка, розпочате ще наприкінці ХІХ ст. М. Драгомановим. Потім явище «скидання з п'єдесталу» неприродних ідеологічних нашарувань на важливу для українців духовну спадщину Кобзаря набуло нових рис в інтерпретаціях модерністів, особливо М. Семенка. Скандальний футурист заперечував просвітянське знівелювання Шевченкових ключових настанов у художньому слові на користь порожньої шароварщини, саме тому він «спалив свій «Кобзар». Для українських модерністів важливим було особливе, не «малоросійське» бачення Шевченком історичної української дійсності, яку він моделював у художньому просторі, та який так і не змогли зрозуміти творці його народницького культу. В радянські часи колонізація образу українського поета посилювалася. Влада нещадно підганяла образ поета під свою класову програму, утилітарно пропагуючи його слова про «сім'ю вольну, нову» на потреби колонізаційної політики. «Шевченків портрет було викривлено в бік їхньої релігії ненависті, на нього було натягнуто маску матеріяліста, атеїста і борця із «українським буржуазним націоналізмом». І було заборонено торкатися маски. І навіть заборонено називати її маскою» [159, с. 216]. Поетичний спадок українського поета сфальшовувався і замовчувався, зрештою це спричинило його відчуження від українського суспільства і зробило рупором ідеологічної політики, хоча насправді Шевченко – це осердя українського народного духу, основа національного самоусвідомлення та культурної ідентичності. Тому надзвичайно важливою є зміна оптики на

постать українського поета і нове прочитання Шевченкової літературної й мистецької спадщини. За переконанням О. Забужко, Тараса Шевченка не можна розглядати в якості локального варіанту просвітницької моралі, він, перш за все, є суб'єктом політичного досвіду: солдат-засланець, вигнанець, який називає насильство належними словами та переводить тілесну травму на зрозумілу загальнозначиму мову [26, с. 16]. Його твори, а особливо епістолярій та Щоденник, можуть стати важливим помічним інструментом для прийняття й проживання особистих і колективних травм у тяжкі часи суспільних трансформацій та тяжких наслідків війни.

В умовах війни трагічний вимір набув особливого, визначального значення серед чинників сучасного культурного процесу. Варто відзначити, що особливістю нинішньої української культури якраз і є відкритість до постколоніальної практики, яка дає можливість більшості сучасних явищ інтерпретувати з погляду колоніальної залежності та її наслідків. Музичне, театральне, кіно-, фотомистецтво і особливо література фіксує всі драматичні переживання, пов'язані з насильством, втратою дому, вимушеною міграцією і, звичайно ж, болючим процесом переосмислення цінностей. Художня література в цьому плані виконує не лише естетичну функцію, але й терапевтичну, допомагаючи осмислити пережитий болючий досвід і зберегти культурну та історичну пам'ять.

У сучасному літературному процесі постколоніальну тематику та інтерпретацію категорію трагічного репрезентовано творчістю цілої низки авторів, які працюють у різних стилях і напрямках, використовуючи багатожанрове розмаїття сучасного художнього дискурсу. Наприклад, проза й есеїстика Андрія Куркова спрямована на осмислення досвіду війни, у ній аналізуються культурні та психологічні наслідки пережитого, особливої ваги надано трансформації ідентичності в умовах важких конфліктів і криз. Сергій Жадан у своїй творчості осмислює трагедію як екзистенційний досвід на межі між війною і миром, руйнуванням і надією. Історичну пам'ять та колоніальну спадщину осмислюють Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Оксана Забужко. До

безпосереднього травматичного досвіду війни та участі в ній торкається Тамара Горіха Зерня, Руслан Горовий, Марія Матіос та багато інших українських прозаїків.

Активно репрезентує трагічний досвід сучасна українська поезія, в якій природно поєдналися класичні традиції опору колоніальним імперським наративам та транслювання глибоких емоційних потрясінь сучасних українців. Українські поети не просто фіксують події, акумулюючи переживання суспільства у художній формі, але й формують культурну пам'ять. Серед таких широке коло вже знаних авторів: Л. Горова, Юрій Издрік, О. Ірванець, Н. Мельниченко, Б. Томенчук, – ліричні герої яких намагаються не лише розкрити емоції й відчуття пережитого, але й осмислити значення трагічних подій як для окремої особистості, так і для українського суспільства загалом. До прикладу, ірпінська авторка Наталія Мельниченко у поезії «Каміння» протиставляє сили добра і зла, персоніфікуючи образи крил, що несуть нас до небес, та каміння, що тягне донизу: *«Для дна підходить лиш безодня / Крилатим – небо в вишині. / Ці дні, жорстокі і холодні / каміння топлять в глибині»*. Їхні твори демонструють, що трагічні мотиви сприяють формуванню моральної, емоційної та світоглядної рефлексії, і підкреслюють здатність українців протистояти історичним випробуванням. А також висловлюють тверде переконання в тому, що зло обов'язково буде покарано.

Особливого значення в українському культурному й літературному просторі набула творчість письменників, чиє життя обірване війною. Цей факт надає категорії трагічного не лише художнього значення, але й безпосереднього екзистенційного виміру. У цьому разі мова йде не лише про репрезентацію трагедії як естетичного феномена, а про її радикальну онтологізацію, коли повністю розмилася межа між людським життям і зображеним на папері. Постать Максима Кривцова, який загинув на передовій, є надзвичайно показовою у цьому контексті. Поезія юного українського поета поєднала інтимну рефлексію з досвідом війни як граничну ситуацію. Вірші Максима Кривцова позначені особливою чутливістю до теми втрати, крихкості буття та

неможливості повернення до довоєнної цілісності. У його творчості трагічне постає як внутрішній стан суб'єкта, що перебуває у постійному співіснуванні з ймовірністю смерті в будь-який момент, і це надає його поезіям екзистенційної напруги: *«Моя голова котиться від посадки до посадки / як перекотиполе / чи м'яч / мої руки відірвані / проростуть фіалками навесні / мої ноги / розтягнуть собаки та коти / моя кров / вифарбує світ у новий червоний / Pantone людська кров / мої кістки / втягнуться в землю / утворять каркас / мій прострелений автомат / заржавіє / бідненький / мої зміни речі та екіпу / передадуть новобранцям / та скоріше б уже весна / щоб нарешті / розквітнути / фіалкою»* [20]. Як бачимо, цей твір вирізняється поєднанням у собі характерних особливостей ліричного твору (передача внутрішніх почуттів і переживань ліричного героя) та класичної трагедії (боротьба – загибель – відродження й продовження життя у новому прояві).

Не менш значущою є творчість українського дитячого письменника Володимира Вакуленка, чия загибель у період російського вторгнення та тимчасової окупації стала символом жорстокого знищення не лише окремої особистості, але й культурного національного голосу. Щоденникові записи Володимира набувають статусу документального свідчення трагічного досвіду, де індивідуальне переживання трансформується у колективну пам'ять за допомогою текстів. Текст, завдяки написаному, у цьому випадку постає як акт спротиву перед забуттям, а трагічна загибель автора є насильницьким перериванням голосу самого Слова.

Не можна не згадати в цьому плані поезію Юрія Руфа, засновника літературного проекту «Дух нації», який також віддав своє життя за свободу української нації. Його поезія є реакцією на безпосередній досвід війни. У текстах трагічне проявляється через поєднання героїчного і трагічного вимірів, у якому смерть постає не тільки як кінець, але й сенсоутворююче дійство.

Загалом творчість загиблих українських поетів-воїнів актуалізує специфіку категорії трагічного, яка визначається пережитим і засвідченим трагедією. Тобто йдеться про те, коли сам автор не тільки осмислює

травматичний досвід, але й, на превеликий жаль, стає частиною трагедії, що надає авторським текстам особливої етичної та історичної ваги. Тут трагедія виходить за межі жанрової категорії й стає частиною суспільної реальності, яка конструює історичну пам'ять.

Отже, літературна спадщина письменників, які загинули на війні, формує окремий сегмент сучасного українського дискурсу, в якому трагічне постає синергією естетичного, екзистенційного та історичного вимірів. Їхня творчість не лише фіксує реальний досвід певної історичної епохи, але й трансформується в один із найважливіших способів осмислення національної катастрофи та колективної пам'яті.

Висновки до другого розділу

У процесі дослідження джерел зародження та часових трансформацій античного жанру трагедії переконуємося, що цей феномен еволюціонував, набуваючи нових характерних ознак залежно від певної історичної епохи. Кожна епоха пропонувала своє бачення трагедійного героя та драматичної колізії. Безперервні історичні та суспільні зрушення слугували ґрунтом для урізноманітнення тематики, сюжетно-композиційної побудови, складу проблематики і постійно утверджували жанрові особливості трагедії.

Незважаючи на те, що літературні твори, зокрема трагедія та поезія, не є предметом вивчення філософії, вони тісно пов'язані з важливими моральними категоріями життя і смерті, добра і зла, віри, любові, надії, сумління, обов'язку та багато іншими, тому мистецькі прочитання цих феноменів безпосередньо стосуються галузі філософії як особливого прояву духовної діяльності людини.

За час свого існування трагедія як засіб відтворення та проживання трагічного вийшла за межі вузьких жанрових рамок, трансформувалася й стала широко використовуватись в різноманітних епічних та ліричних жанрах художньої літератури, а також в інших видах мистецтва, зокрема в образотворчому та музичному.

Як вище зазначено, на особливий вплив трагедії щодо усвідомлення людиною певних життєвих ситуацій звернули увагу ще античні філософи, їх дослідження цього явища сприяли рецепціям європейських мислителів, що відтворені в їх працях, і нині потребують нового осмислення аксіологічної функції трагедії для сучасного суспільств. Філософські теорії катарсису, тобто духовного очищення трагедією, вважаємо вартими уваги для досліджень сучасними гуманітарними дисциплінами.

Згідно з трактуваннями виразників європейської філософської думки різних історичних періодів та наукових течій, постійних змін набувало також і осмислення суті феномену трагічного. Його формування базувалося на концепціях конфлікту життя і смерті. Якщо вчаси свого зародження антична трагедія відтворювала діалектику смерті й безсмертя божественних сил і смертної людини, то пізніше, європейська трагедія, була віддзеркаленням усвідомлення духовної єдності трагічного героя зі своїм народом, утверджуючи його невмирущість та нездоланність. Сфера трагічного дозволяє осмислювати всезагальні, вселюдські, всесвітові суперечності та колізії. Тут знаходять своє відображення не тільки індивідуальні, особистісні недоліки, а й загальні проблеми людського буття, що впливають і на долю конкретної особистості. Тому використання та інтерпретація феномену трагічного в художніх та творах інших видів мистецтва є цілком виправданим, оскільки акцентують увагу індивіда і на суспільно-політичних проблемах також. Важливим є досвід розгляду творчості світових і українських письменників крізь призму категоріальних властивостей трагічного, тому що літературні твори ретроспективно спрямовують увагу читача на ціннісні орієнтири сьогодення.

У національному та постколоніальному дискурсах трагедія постає як центральна категорія, що віддзеркалює сучасний стан суспільства. У ній поєднуються історичний досвід та актуальні події сьогодення, тим самим формуючи цілісне бачення української національної ідентичності та окреслюючи шляхи для подальшого її осмислення в культурі загалом і в літературі зокрема. Філософська категорія трагічного розкриває глибинний

конфлікт між життям і смертю, добром і злом, особистим щастям і обов'язком, свободою і насильством – і це підкреслює її аксіологічну цінність, яку осмислюють у своїх творах українські письменники. Твори сучасних авторів розкривають трагізм сьогодення через долі звичайних людей та непередбачувані обставини, в яких вони опиняються. Війна – це не лише історична подія, а й простір трагічного вибору, де людина обов'язково мусить приймати рішення і діяти. Екстремальні обставини, змальовані у сучасних творах, розкривають людину, яка не втрачає своєї гідності, її боротьба за свободу не втрачає морального сенсу.

Ще глибше категорія трагічного проявляється у творах загиблих письменників, оскільки їхнє життя і творчість зливаються в єдине ціле, що перетворюється в реальне втілення трагічного: на жаль, митець, який осмислює війну, стає її жертвою. Та це поєднання трансформується в особливу правду Слова, оскільки їхні твори стають свідченнями, що виходять за межі художньої літератури і набувають екзистенційної значимості.

Таким чином, через призму категорії трагічного постколоніальна література та твори про війну набувають функції глибокого осмислення людського буття в умовах крайніх випробувань. Трагедійна література не лише фіксує глибокий біль і тяжкі втрати, але й утверджує цінність життя, людської гідності та національної пам'яті, перевтілюючи трагедію в джерело моральної сили та історичного досвіду для майбутніх поколінь.

РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ТРАГЕДІЇ В МОДЕРНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ПРОСТОРИ

Вступ до третього розділу

Проблема осмислення трагедії й трагічного в сучасних гуманітарних науках набуває особливої актуальності, що зумовлено як глобальними цивілізаційними викликами так і окремим історичним досвідом національних спільнот. Багатовікова боротьба українців за ідентичність, державність і свободу позначила національний культурний простір багатьма трагічними смислами. В цьому плані трагедія та естетична категорія трагічного постають концептуальною формою осмислення національного буття, віковичної історії та колективного досвіду.

Сформована в європейській філософській традиції категорія трагічного в українській культурі, на національному ґрунті, набуває специфічного змісту, пов'язаного з колоніальним минулим, досвідом втрати, жертвності, всенародного страждання і водночас – незламної боротьби. Тут трагедія розкриває не тільки нерозв'язний конфлікт між особистістю та обставинами, а й дуже глибокий антагонізм між історичною несправедливістю та одвічним національним прагненням до свободи. Саме тому питання концептуалізації трагедії в українському культурному просторі потребує комплексного підходу, в якому поєдналися філософський, історичний, літературознавчий та культурологічний виміри.

Особливе місце в осмисленні феномену трагедії належить творчості Тараса Шевченка, постать якого стала однією із ключових в українському націєтворенні, а твори поета є головним джерелом формування національної свідомості. Незважаючи на те, що Шевченко не є автором трагедій в класичній формі цього літературного жанру, в його художньому світі трагедія набула багатовимірного характеру, що проявилось як у зображенні історичних катаклізмів українського буття, так індивідуального людського горя. У Шевченкових текстах сформувалася модель трагічного, в якій поєдналися біль народного поневолення, моральний протест проти несправедливості та віра у

відродження України. Його творчість не лише віддзеркалює реалії свого часу, а й інтерпретує українську історію як простір трагічного досвіду.

На разі в українському культурному дискурсі відбувається активне переосмислення шевченківської спадщини, зокрема його візуалізації українського простору. Новітні виклики, пов'язані з війною, соціальними перетвореннями, поступом у націєтворенні та культурними трансформаціями, знову закликають суспільство звернутися до Шевченкових образів і смислів. Рефлексії сучасних митців демонструють, як поетова модель трагічного українського простору інтегрується в нові контексти, набуваючи нових форм і образів, отримуючи додаткових значень і символів, стаючи ефективним інструментом осмислення сучасного українського буття.

Отже, метою даного розділу є аналіз концептуалізації феномену трагедії в модерному українському просторі через призму культурної традиції сформованої творчістю Тараса Шевченка та її сучасних інтерпретацій як способу осмислення актуального історичного досвіду.

3.1 Трагедія і трагічне в українському культурному просторі

Українське драматичне мистецтво бере свої початки з давніх народних забав та ігор, скомороських вистав княжої доби, шкільної релігійної драми XIV-XVII ст. та вертепів.

Трагедія як жанр в українську культуру прийшла в період діяльності братських шкіл, колегіумів та академій, учні та викладачі яких були добре знайомими з античними творами. Письменник і педагог Якуб Гаватович написав «Трагедію, або Образ смерті пресвятого Іоана Хрестителя, посланця Божого», надруковану і поставлену в 1619 р. на Львівщині. Феофану Прокоповичу приписують авторство драми «Милость Божія» (1728). Принципи складання шкільної драми та її жанри, зокрема й трагедії, він виклав у підручнику «Піітика». Досить часто зразки шкільної драматургії своєрідно народжувалися на практичних заняттях, коли викладач давав спудеям завдання скласти за тогочасними нормами й розіграти створену п'єсу. Дійовими особами

шкільних драм були алегоричні фігури Правда, Добро, Гріх, Щастя, Милість Божа, Натура людська та інше. Варто зауважити, що відомі й невідомі автори того часу були не просто перекладачами чужоземних літературних творів, а й «українізували» засвоєні сюжети, надаючи їм місцевого семантичного характеру.

У XVIII ст. відбулось зародження власне української трагедії й пов'язане воно з «Трагедією о смерті посліднього царя сербського Уроша V і о паденії Сербського царства» М. Козачинського.

Розвиваючись завдяки акторським трупам у маєтках козацької старшини XVIII ст. (відомо, наприклад, що у Глухівському театрі, остаточно утвердженому в 1751 році, ставили вистави за п'єсами Есхіла та творами західноєвропейських авторів), український театр набирає сили й згодом були відкриті сцени Львівського, Одеського, Полтавського театрів [216, с. 596].

Для драматургії XIX століття характерним було поєднання попередніх традицій духовної літератури, пов'язаної з життями святих та прихильністю до розмаїття персонажів-масок, і водночас почали спостерігатися нові тенденції, зокрема відхід від бурлеску. Особливістю тогочасного сценічного мистецтва було те, що п'єси, які ставилися у мандрівних театрах, наприклад, трупа поміщика Д. Ширая, не друкувалися, і їх репертуар невідомий. А на сценах стаціонарних театрів на початку XIX століття ставилися твори російських авторів, переважно комічного характеру, а також твори європейських авторів. Так було до того часу, поки не почав писати для театру І. Котляревський, а пізніше Г. Квітка-Основ'яненко, які брали безпосередню участь у діяльності театрів. Однак їхні твори були переважно комедійними («Москаль-чарівник») або ж власне драматичними («Наталка-Полтавка»).

Специфічним для українського театру (а відповідно й для драматургії) було те, що його діяльність була завжди зумовлена історичними обставинами. Д. Антонович у розвідці «Триста років українського театру» зауважив про це: «Цю політичну роль культурної боротьби і оборони прав українського народу український театр не переставав грати протягом трьох віків; за цей час мінялися

вороги українського народу, але театр свого завдання не зражував»[216 , с. 596].

Важливою рисою української культури П. Куліш називав повагу до людської особистості, хоч як би низько вона не стояла у соціальному суспільстві. Пов'язував він це генетичним зв'язком із народною словесністю, що засвідчувало гуманізм української літератури.

Ще однією особливістю українського театру було те, що він мав неоднорідний мовний характер: за один вечір могли ставити п'єси польською, російською та українською мовою. Це зумовило певну втрату власного обличчя театру, якому ніяк не вдавалося стати українським театром. Також варто відзначити, що тодішній театр пов'язаний був із життям панівних верств суспільства, тому йому була притаманна «театралізація» життя поміщицько-дворянської верстви.

Варто зауважити, що в той час, коли у західноєвропейській драматургії після першої половини XIX ст. спостерігався період якщо не занепаду, то певної паузи, причиною якої стало домінування прозових жанрів над драмою (для європейських письменників того часу було не властиве звернення до народного героя попри романтичний світогляд), українська «простонародна» драма виявила нові спроможності [216 , с. 598].

Романтизм спрямував українських письменників до героїчної тематики та осмислення історичного минуле багатостраждальної батьківщини. Це сприяло створенню власне трагедій, зокрема М. Костомаров написав «Саву Чалого», «Переяславську ніч», «Кремуція Кодра», у І. Карпенка-Карого також був «Сава Чалий», у М. Старицького «Оборона Буші».

Трагедія М. Костомарова «Сава Чалий» була першою в новочасній драматургії п'єсою на історичну тематику, і вона була дуже тісно пов'язана з фольклорною традицією. Пізніше Микола Костомаров написав оригінальну національно-історичну трагедію у віршах «Переяславська ніч» (1841). Метою поета-романтика було не так відтворення історичної події з періоду початку визвольної війни під проводом Б. Хмельницького, як обґрунтування внутрішніх

духовних причин народного повстання: релігійні репресії щодо православних віруючих. Ідеологічний конфлікт, змальований автором, мав ще один важливий аспект: вибір засобів виборювання справедливості. Слова священника Анастасія, персонажа твору, про те, що є гріхом злодіям відплачувати позлодійськи, бо нам не помсти треба, а свободи, - є центральною ідеєю твору. Тут М. Костомаров, як і Т. Шевченко в «Гайдамаках», доходить до висновку про глибокий, безмежний трагізм, який стає наслідком безперспективної, бездуховної помсти ворогуючих сторін, що призвела лише до зростання кривавої різанини [216, с. 601].

У другій половині XIX ст. активізувалась діяльність аматорських театральних гуртків, в яких починали свою кар'єру корифеї українського театру М. Старицький, М. Кропивницький, родина Тобілевичів, М. Заньковецька. Завдяки їхній творчості жанр трагедії міцно утвердився в українській театральній та літературній традиціях.

Окремою яскравою сторінкою українського «Театру корифеїв» була постановка історичної драми Тараса Шевченка «Назар Стодоля». Саме її обрав для постановки Марко Кропивницький після послаблення дії Емського указу щодо постановки українських п'єс. З 10 січня 1882 року, дня прем'єри вистави на українській сцені, почалася діяльність першого українського професійного театру.

Шевченкова драма «Назар Стодоля» є його єдиним закінченим драматичним твором, написаним для постановки на сцені. Однак не єдиний твір, який в театральну драматургію. За Шевченковими творами написано багато п'єс, драматичних вистав, музичних опер, балетних постанов тощо.

Новаторським явищем в українському мистецтві початку XX ст. стали спектаклі Леся Курбаса за творами Тараса Шевченка, сценографічне оформлення для яких виконав А. Петрицький. «Шевченківська вистава» (1919) у Молодіжному театрі була оформлена за мотивами інсценізованих режисером поезій, шевченківські образив ній розкривалися через напружено контрверсійну стилістику експресіонізму,

Пізніше були поставлені “Гайдамаки” (1920, 1924), що поєднали поезію з рухом, хореографією, музикою (композитор Р. Глієр, використані п’єси Л. Лисенка, К. Стеценка, Н. Прусліна). Образи поеми були прочитані тут крізь призму подій революції та громадянської війни, як співзвучні часу, коли споконвічна українська боротьба за незалежність зіштовхувалася з новою історичною проблематикою [162].

З часом в українському письменстві, як і у світовій літературі, трагедія перестала обмежуватися рамками драматичного твору і набула значно ширшого художнього втілення. Вона проникла в різні роди й жанри літератури, стаючи важливим елементом епічних і ліричних творів. Різноманіттям трагічних колізій відзначаються як епічні полотна, так і глибоко емоційна поезія, у яких автори досліджують складні людські долі, внутрішні конфлікти, зіткнення особистості з суспільством чи історичними обставинами. Багато письменників як минулих епох, так і сучасності звертаються до трагічного як до способу осмислення буття, розкриття непростих моральних дилем і виявлення глибинних суперечностей людського життя. Саме завдяки цьому трагедія стала універсальним засобом художнього пізнання світу, що виходить далеко за межі традиційної драматургії.

3.2 Концептуалізація феномену трагедії у творчості Т. Г. Шевченка

І. Дзюба у своїй книзі про Тараса Шевченка справедливо зазначив: «Історично склалося враження всеприсутності Шевченка у нашому житті, його ототожнено з Україною і разом з її буттям триває буття Шевченкове» [44, с.5].. Однак за віддаленим суворим образом непоборного велетня, світоча, генія стоїть звичайна людина – зі своїми характером, звичками, вподобаннями, з особистими переживаннями, любов’ю і прагненням до щастя.

«Щоб зрозуміти письменника вповні, – писав французький критик Шарль де Сент-Бев, - варто звертати увагу на такі питання: Що думав він про релігію? Як діяла на нього природа? Як він ставився до жінок? До грошей? Був багатим

чи бідним? Як він харчувався? Яким був у побуті? Кожне з цих запитань має велике значення у розумінні відомої людини» (М. Чалий).

Відомо, що характер людини, її світогляд закладається ще в дитинстві, у сім'ї, на рідній землі. Шевченкова геніальність виявилася передусім у його серцевинній народності. Він вперше і, мабуть, востаннє в історії так вичерпно і досконало втілює суть української національної душі. Цю любов до України він ввібрав у себе з дитинства.

На світ Тарас Шевченко з'явився тоді, коли Україна повністю втратила свою автономію. Від кінця XVIII ст. Росія контролювала понад 80 відсотків українських земель. Скасовано гетьманщину і знищено Січ. Позбавлена автономії українська церква. Посилювалася русифікація. Навіть самої назви «Україна» перестали вживати, бо її територія вважалась органічною частиною імперії. Що стосується селянства, то воно було остаточно закріпачене у 1783 р. Катериною II. Юридично селяни перестали бути людьми і увійшли до складу нерухомого майна поміщиків, які могли чинити з ними, що завгодно. В родині таких безправних кріпаків великого магната Василя Васильовича Енгельгардта 9 березня 1814 року народився Тарас Шевченко у селі Моринцях, Звенигородського повіту, тоді Київської губернії. Дитинство Шевченка пов'язане із сусіднім селом, Кирилівкою, куди батьки переїхали незабаром із тим селом та хатою пов'язані найважливіші спогади його дитинства. Цю добу свого життя Шевченко називав пізніше майже щасливою. Та коли Тарасу було дев'ять з половиною років, померла його мати.

Про Тарасову матір, Катерину Якимівну Бойко, майже нічого не відомо. Будучи кріпацькою дитиною та рано осиротівши, хлопчик фактично був позбавлений постійного жіночого догляду в побуті. Деякою мірою цю нішу заповнювала старша сестра Катерина, його терпелива, ніжна нянька. Судячи з родинних переказів, втрата матері була для малих Шевченків страшним ударом. Якось у Свят-вечір того року за старим звичаєм понесли вони троє, - Микита, Тарас і Ярина – святу вечерю дідові Іванові. Коли почали промовляти освячену віками формулу: "Святий вечір! Прислали нас, діду, батько й мати...",

то перед словом "мати" запнулися і всі троє заридали – їм не можна було сказати: „і мати”[169,с348].

Через 2 роки не стало й батька. Ця важка втрата, особливо ранній відхід матері, дуже вплинув на світосприйняття Шевченка. Характерною щодо цього є Тарасова рефлексія, відтворена у повісті «Варнак», написаній на засланні: «... а матір мов уві сні бачу, як ото положили її в домовину та понесли на марах на цвинтар. Вже ледве пам'ятаю, як піп над її тілом прочитав молитву, надруковану на великому білому аркуші червоними та чорними буквами, і, прочитавши, накрив її лице тією молитвою; потім забили домовину і спустили її в яму. Піп заступом запечатав яму хрест-навхрест і сказав мені кинути жменю землі на домовину моєї матері... Я кинув і пішов за людьми в село» [209, с. 325]. Дитяча душевна травма відгукуватиметься в усіх Шевченкових творах, де він згадуватиме матір, жінку, Україну, Богоматір. І, за переконанням І. Франка, ніхто краще і вище в українській літературі не піднесе образ матері, жінки-страждениці, як це зробив Тарас Шевченко: «в літературі всесвітній поета, котрий би представив так високий і так щиро людський ідеал жінки-матері, як се вчинив Шевченко» [191, с. 447].

Сирітські поневіряння та непереборне бажання навчитися малювати привели малого хлопця до панського маєтку, звідки він, у ролі хлопчика-козачка Павла Енгельдгардта, відправляється спочатку до Литви, а згодом до столиці російської імперії. Покинув поет Україну, коли йому не було ще й 14 років. У своєму серці він ніс любов до рідної землі та знання української народної культури. Більшу частину свого життя Тарас Шевченко провів за межами рідної землі, постійно прагнув сюди повернутися й тут жити, але кожного разу на цьому шляху ставали якісь перепони. Все, що Тарас Шевченко написав і створив як поет і художник – було про Україну і задля України. Трагічна доля рідної землі та поневолених людей, які гинули в кріпацькому ярмі – стане центральною темою усієї його творчості. Д. Антонович наголошував: «Те, що залягло в його душу до 16 літ, заважило на цілому його

житті. В цьому періоді треба шукати ґрунту для його мистецького шляху й орієнтації».

За щасливим збігом обставин, у Петербурзі Шевченко зустрів земляків, які через свої знайомства допомогли йому звільнитися з кріпацтва та стати художником. Завдяки людинолюбному тріо – Карлу Брюллову, В. Жуковському та М. Вільєгорському – 22 квітня 1838 р. Тарас отримав волю. Про те, яке значення мав цей день у житті безправного кріпака свідчить оповідь головного героя із повісті «Художник»: «Багато, незліченно багато прекрасного в божественній, безсмертній природі, але тріумф і вінець безсмертної краси – це збуджене від щастя лице людини. Вищого, прекраснішого в природі я нічого не знаю... Протягом кількох днів він був такий щасливий, що я не міг дивитися на нього без зворушення... Бурхливе захоплення його змінювалось тихою усмішкою радості. У всі ці дні він хоч і брався до роботи та йому не працювалось. І він, бувало, покладе свій малюнок у папку, витягне з кишені відпускну, прочитає її мало не по складах, перехреститься, поцілує і заплаче» [209, с. 536].

Незабаром поет став учнем Академії мистецтв, адже з отриманням свободи він отримав також і право на омріяну освіту. У листі від 15 листопада 1839 р. до брата Микити Шевченко з гідністю писатиме про своє життя: «...живу, учусь, нікому не кланяюсь і нікого не боюсь, окрім Бога – велике щастя бути вольним чоловіком, роби, що хочеш, ніхто тебе не спинить». Про те, що свобода є найвищою цінністю, Шевченко знав із власного досвіду.

Однак особисте визволення не зробило юнака щасливим. У своєму «Журналі» 1 липня 1857р. Шевченко згадував: «...Я користався наукою та дружньою довірою найбільшого художника світу...Чим же я займався у цій святилищі?.. Я займався тоді компонуванням малоросійських віршів, які потім тяжким тягарем упали на мою убогу душу. Перед прекрасними творами я задумувався і леліав у своєму серці свого сліпця Кобзаря і своїх кровожерливих «Гайдамаків». У тіні його витончено-розкішної майстерні, як у спекотному

дикому степу наддніпрянському переді мною мелькали мученицькі тіні наших бідних гетьманів. Переді мною розстилався степ, всіяний могилами. Переді мною красувалася моя прекрасна, моя бідна Україна у всій непорочній меланхолійній красі своїй. І я задумувався, я не міг відвести своїх духовних очей від цієї рідної чарівної краси. Призвання і нічого більше» [209, с.665]. Власне, цей щоденниковий запис пояснює весь трагізм мистецького вибору Тараса Шевченка, для якого живопис був професією, а призначення він вбачав у тому, щоб розповідати про Україну, насамперед, українцям, «приспанним» імперською владою, закликати їх до боротьби за волю і «братів найменших» і «заплаканої матері» України.

Зображення трагічного в українських поетичних – творах бере свої початки з усної народної творчості. Найбільше трагічного зустрічається в народних баладах. «Змістом народних балад завжди служить незвичайна подія, який-небудь особливо сумний, трагічний випадок, що виходить із ряду звичайних явищ щоденного життя, який залишається в народній пам'яті і збуджує його увагу», – справедливо зазначав Ч. Нейман, досліджуючи баладу про Бондарівну. А про суцільний трагізм української балади – сестри трагедії, що максимально сконцентрована й побудована на безвихідних колізіях екзистенційного характеру, твердить сучасний дослідник фольклору І. Денисюк.

З жанру балади розпочав свою поетичну творчість і Тарас Шевченко. Будучи знайомим із творчістю А. Міцкевича, Дж. Байрона, Д. Дефо, Д. Свіфта, В. Скотта, Р. Бернса, обожнюючи твори В. Шекспіра, ввібравши в себе змалечку найкращі зразки усної народної творчості, спілкуючись із Є. Гребінкою, В. Жуковським та ін., свої перші поетичні кроки Шевченко робить як романтик.

В основі сюжету балади «Причинна» – трагедія закоханих, яких силоміць розлучили і це призвело до їхньої загибелі. Докір людям, що його кидає герой балади: «За що ж вони розлучили / Мене із тобою?», має натяк на соціальні умови, які стали на заваді закоханих. У баладі передано страждання дівчини,

яка довгі роки чекаючи милого, стала «причинною» – душевнохворою від чарів ворожки. В романтичному плані показано загибель дівчини і козака.

Виходячи з романтичної традиції, Шевченко дав неперевершений ніким з його сучасників зразок глибокого переосмислення народнопісенних мотивів. «Причинна» не є обробкою якоїсь однієї народної пісні, а оригінальним за формою твором, в якому поет творчо використав і чисельні народні повір'я про русалок (зокрема русальні пісні), і традиційну фольклорну поетику.

У 1838 р. Є. Гребінка готував до друку альманах «Ластівка», до якого Тарас подав своїх 5 творів. Серед них – рання балада «Причинна» та поезія «На вічну пам'ять Котляревському». Альманах вийшов у світ лише у 1841р., коли Т. Шевченко був уже відомим як поет. Славу йому принесла збірка «Кобзар» 1840р., що вийшла в Петербурзі і стала подією у літературному і суспільному житті. До неї ввійшло 8 творів: заспів «Думи мої, думи мої», «Перебендя», поема «Катерина», «Тополя», «Думка («Нащо мені чорні брови»)), «До Основ'яненка», «Іван Підкова», «Тарасова ніч». Майже всі вони мали присвяти. У цих поезіях поет розповів про боротьбу українців проти турецького і польського гніту («Тарасова ніч», «Іван Підкова», «До Основ'яненка»); задумується над високою духовною місією поета і співця («Перебендя», «Думи мої...»); розповідає про трагічну долю жінки («Катерина»); оспівує народні міфи та легенди («Тополя»). Головною прикметною особливістю «Кобзаря» 1840 р. було використання Т. Шевченком української народнорозмовної мови, що поклало початок утвердження її як літературної національної мови українського народу.

Поезія «Думи мої, думи мої...» є заспівом до першої збірки і до всієї творчості поета. Вірш є немов квінтесенцією думок і настроїв Кобзаря. Провідна ідея поезії – це майже не прихований протест проти гноблення України царизмом, а пануючий ліричний настрій – невдоволення дійсністю і туга за батьківщиною. Оце відчуття свого «сирітства» і самотності, які характерні для даного вірша і багатьох творів Шевченка, здається навіть парадоксальним, якщо пригадати, що всі ці твори писалися в найщасливішу

пору життя Шевченка – в роки волі. Але саме в цьому виявилася одна з найяскравіших рис поета – невіддільність його особистого від суспільного.

У 1842 р. Т. Шевченко створив велике живописне полотно «Катерина», що стало етапним твором в українському образотворчому мистецтві 1 пол. 19 ст. Тема та ідея твору співзвучні з однойменною поемою Шевченка, але не є ілюстрацією до неї. Виконання картини – колір, деталізація – свідчить, що її автором є учень Карла Брюллова. Однак у ній відбилися Шевченкові уявлення про Україну. Дотримуючись академічних техніки і прийомів, автор вийшов за межі класичних сюжетів, прагнучи розповісти про реальне життя людини, яку спіткало лихо, і якій він глибоко співчуває. І навіть більше – зневажену в тогочасному суспільстві жінку-покритку, він піднімає на небачену раніше висоту. У своєму чистому коханні Катерина непорочна, свята. І малює її Шевченко як Мадонну, що принесла в цей світ своє дитя. Картина переповнена символами рідної землі – могутній дуб, від якого відламалась гілка; ложкар, що сидить у позі козака Мамає; козацькі могили вдалині. Образ «Катерини», часто порівнюють з образом знедоленої України.

У 1841р. не без жорсткого опору цензури, окремим виданням надруковано поему «Гайдамаки», в якій поет, «рідний онук одного з гайдамаків», розгортає епічну картину Коліївщини – народно-визвольного повстання 1768 року під проводом Івана Гонти та Максима Залізняка (портрети в експозиції) проти феодальних та національних утисків з боку польської шляхти: *«Гомоніла Україна, / Довго гомоніла, / Довго-довго кров степами / Текла-червоніла. / І день, і ніч твалт, гармати; / Земля стогне, гнеться; / Сумно, страшно, а згадаєш – / Серце усміхнеться»* [209, с. 30].

У «Гайдамаках» Т. Шевченка починає звучати ідея єдності слов'ян, яка набере свого розвитку у поемі «Єретик» та в ідеях кирило-мефодіївців. В передмові до поеми Шевченко сказав: «Нехай житом-пшеницею, як золотом покрита, не розмежованою останеться навіки од моря до моря слав'янська земля.» [209, с. 766].

Твори, що увійшли до альманаху «Ластівка» (1842), «Кобзар» (1840), «Гайдамаки» (1841) зображають ідеальних героїв та ідеальні почуття. В центрі уваги автора – особистість, її почуття, прагнення до свободи, волелюбності, нескореності, внутрішній світ людини та нерозривний зв'язок із природою. Традиційно, романтичний герой є бунтарем із незламним характером, трагічним світовідчуттям і пристрасною душею. Такими ми бачимо персонажів ранніх творів Шевченка («Причинна», «Перебендя», «Катерина», «Тарасова ніч» та ін.). Шевченко тут постає антропоцентристом, усі його твори пронизує ідея людської свободи [188, с. 222]. Ці твори мали в собі багато ознак романтизму, багато мрійливості та чутливості, якими бувають оповиті твори, писані далеко від рідної землі і від близьких серцю людей, мали окремий колорит розлуки. Дніпро, степи, могили, рідна пісня, спомини колишньої славної минувшини водили пером поета. У віршах цього періоду він згадував, тужив, фантазував.

Тема «Катерини» – страждання простої дівчини, яку спокусив і покинув дворянин. Трагічна колізія «Катерини» розкривається перед усім як «трагедія серця», трагедія скривдженого й ображеного почуття, зрадженого довір'я. але поет дає нам відчуття за особистою трагедією – справжню трагедію народного життя. Він розповідає про долю своєї героїні, як про типове явище тогочасної дійсності, і щиро співчуває героїні. Поет протиставляє мораль офіцера, для якого життя і кохання – це лише втіха, насолода, моралі дівчини – для якої кохання – це саме життя, а в ній – ціль родина, людяність у відносинах. Поет застерігає всіх українських дівчат, аби не кохалися з москалями. Поема була найбільшим і найпопулярнішим твором з ранніх його поезій. Отже, Шевченко прийшов у літературу як народний поет, що хотів усвідомити своє місце в ній через візію минулого і майбутнього України. І власним поетичним словом утвердив право української мови на звання літературної. Іван Франко писав, що «ся маленька відразу відкрила немов новий світ поезії, вибухнула мов джерело чистої, холодної води, заясніла невідомою досі в українському письменстві ясністю, простотою і поетичною грацією вислову» [192, с. 492].

Над поемою «Гайдамаки» Т. Шевченко почав працювати ще у 1839 році. Наприкінці 1841 року, коли йому було всього 27 років, вийшов окремою книгою найбільший і, можливо найскладніший, найбільш суперечливий його твір – «Гайдамаки». Це – героїчно епічна поема епопея національно-історичного змісту. Головним джерелом її були народні перекази; передусім розповіді діда Івана Шевченка-Грушівського. Деякі історичні подробиці Шевченко запозичив у польського історика М. Чайковського у романі «Вернигора».

В основу поеми покладено події повстання Коліївщини – народно визвольного повстання на Правобережній Україні 1768 року проти польсько-шляхетського гніту. Повстання відбулося під проводом І. Гонти і М. Залізняка. Головний герой поеми – повсталий український народ, гайдамаки. Шевченко наголошує на загальнонаціональному характері повстання : «убогий, багатий поєднались». Найбільше уваги автор приділяє образу Яреми Галайди, який піднявся помститися за народні кривди. В образі Гонти поет показує трагедію вибору між кар'єрою, особистим щастям і вірністю вітчизні. Кульмінаційною і найтрагічнішою сценою вбивства і поховання Гонтою своїх синів – поет зачіпає тему спокути.

І за глибиною і за широтою осмислення історичних подій, і за розміром «Гайдамаки» становлять цілком нове явище у творчості Шевченка і в українській літературі загалом. Це був перший великий твір на історичну тему і перша в нашому письменстві спроба створення народної героїчної епопеї. «Гайдамаками» Шевченко фактично започаткував нову національну концепцію. Якщо його попередники , захоплено змальовуючи наше минуле, з сумом визначали історичну приреченість української нації сьогодні, то Шевченко героїзм рідної історії осмислив, як запоруку майбутнього відродження України.

Ідея свободи людського вибору прослідковується і в драматичних творах поета. До нас дійшли драма «Назар Стодоля» (1843) та уривок із п'єси «Никита Гайдай» (1841).

«Назар Стодоля» – це побутова мелодрама, дія якої відбувається у XVII ст. в козацькій слободі поблизу Чигирини. В центрі конфлікту – гостре зіткнення різнополюсних характерів, моральних принципів. Сотник Кичатий мріє про високі чини, багатство і для досягнення цієї мети не гребує жодними засобами. Дочку Галю, проти її волі, він хоче видати за старого полковника, від якого залежить кар'єра Кичатого. Здійсненню цих намірів стали на заваді мужні козаки Назар Стодоля і Гнат Карий. Як бачимо, поступово у Шевченка романтичне захоплення давниною змінюється тверезим підходом до оцінки минулого. П'єса створена на межі першого і другого періоду творчості Тараса Шевченка, відбиває деякі особливості перехідного етапу ідейно-художнього зростання письменника.

Прикметно, що талант драматурга Шевченко проявив у поетичній творчості. Такі його твори як «Гайдамаки» (1841), «Слепая» (1842), «Відьма» (1847), містерія «Великий льох» (1845), «Сотник» (1849) та ін. мають композиційну побудову або елементи драми.

Після відвідання України в 1843 р. світосприйняття Шевченка кардинально змінюється і це відбивається на його творчості. Про своє розчарування від побаченого Шевченко згадуватиме на засланні у повісті «Княгиня» на засланні: «Мандруючи далеко од моєї милої батьківщини, я уявляв її собі такою, якою бачив у дитинстві: прекрасною, грандіозною, і про звичаї її мовчазних жителів я вже склав свою думку, що звичайно, була в гармонії з пейзажем; та мені й у голову не впадало, щоб воно могло бути інакше, а виходить, що інакше» [206, с.343]. Тут особистісна трагедія романтичного героя переростає у вселенську трагедію рідного краю: *«Світе тихий, краю милий, / Моя Україно! / За що тебе сплюндровано, / За що, мамо гинеш?»* - запитує поет у «Розритій могилі» (1843) [206, с. 82]. «Розритою могилою» починається цикл поезій періоду «Трьох літ». Наступним твором Тараса Шевченка буде комедія «Сон» («У всякого своя доля...»), у якій автор прагне розкрити перед своїми байдужими сучасниками істинну картину навколишнього життя в його найжахливіших проявах. Ніхто ще не

відважувався на таке сильне слово, повне болю, гніву, обурення і їдкої сатири: *«А він руку простягає, / Мов світ увесь хоче / Загарбати. Хто ж це такий? / От собі й читаю, / Що на скелі наковано: / Первому – вторая / Таке диво наставила. / Тепер же я знаю: / Це той первий, що розпинав / Нашу Україну, / А вторая доконала / Вдову сиротину»* [206, с. 86].

«Сон» – це перший в новій українській літературі твір політичної сатири. В поемі вперше самодержавство викривалось і осміювалось з позиції селянства, яке усвідомило себе (в особі Шевченка) політично. Саме народ заговорив голосом поета. В поемі Шевченко розкрив всі злочини царя Петра I, цариці Катерини II і Миколи I. В поемі створено три «картини», які показують Україну, Сибір і Петербург. Головна нитка, яка їх тісно сплітає – це форма сну та візій. Всі картини поетові наче сняться. Прийом сну, подорожі та замовлена ними мозаїчна побудова дозволяють авторові в невеликому творі показати панораму життя всієї Російської імперії.

Поема «Сон» була вражаючим поетичним підсумком перебування Шевченка на Україні. Тут минуле, яке Шевченко знав, і сучасно, яке він переживав. Дало небачений до того поетичний синтез; тут вперше виявлений могутній дар не тільки оспівувати минуле, але і блискучий дар анатомувати сучасне. З незрівнянною точністю означити виразки «єдиної і неділимої».

Тут повною мірою виявився геніальний поетичний таланти: і в конструкції поеми – легкій і не вимушеній, і в системі образів – точних і зримих, і в майстерності введення прямої мови в текст поеми, і в тонко інтуїтивному передчутті краху велетенського імперського монстра.

«Сон» є однією з найбільших вершин творчості Шевченка. Твір свідчить, що суспільно-політичні погляди поета вже цілком сформувались, а художній метод визначився як метод критичного реалізму.

Ця гостро-сатирична політична поема Т. Шевченка ввійшла у його рукописну збірку «Три літа». Це альбом, у який Шевченко власноручно переписав у довільній послідовності твори 1843-45рр., що в умовах цензури царської Росії не могли бути надрукованими. Введені в збірку твори, а їх 33,

становлять єдиний ідейно-тематичний цикл. Це вибухова поезія, що відрізнялась від попередніх творів гостротою сатири і відкритими закликами до боротьби. Тут Шевченко виріс у пророка. Визначальними у збірці є уже згадувана «Розрита могила», «Чигрине, Чигрине», комедія «Сон», а також поема «Єретик», містерія «Великий льох», поема «Кавказ», послання «І мертвим, і живим...», «Холодний яр», Давидові псалми та «Заповіт», в якому поет відкрито закликає до повалення існуючого ладу: *«Поховайте та вставайте, /Кайдани порвіте, /І вражою злою кров'ю/Волю окропіте...»*[206, с. 129].

У 1843-1845 роках Шевченко звертається до різних жанрових форм поеми: комедії, містерії, послання й переспівів псалмів. Тематично збірка набуває поліфонічного звучання: історичні, поетичні, релігійні, особистісні та романтично-побутові мотиви тісно переплітаються між собою, утворюючи єдине ціле, - макрокосмос Шевченкового бачення України.

В поезіях 1843-1845 років відбився повний період напруженого духовного життя Шевченка, це своєрідний ліричний щоденник думок і почувань поета.

Назву збірка отримала від однойменного вірша в якому поет осмислює своє життя протягом трьох літ з 1843 по 1845. Ніде ще до цього твору поет так відверто не сповідався собі й світу, який нелегкий драматичний шлях пізнання пройшов він за ціі «тяжкіі три літа» став потроху прозрівати.

Страшні були його «прозріння». Поет побачив ясно, що Україну катують її власні сини, що нема кому помагати, одностайно стати, що ціла верхівка нації зрадила матір-батьківщину; переконався, що мало не всі українські пани – «недолюди, діти юродиві», разбойники неситі, голодні ворони, бачив, як вони торгують кайданами. Національною традицією ці «перевертні» нехтували, - колишня «добра слава» України була для них чужа, вони не хотіли її знати: «московською блекотою в німецьких теплицих заглушені», отруєні чужою культурою й чужою наукою, не розуміли того, що «В своїй хаті – своя правда, /І сила і воля» [206, с. 121].

Поема «Єретик» розповідає про національного героя чеського народу XVII ст. Яна Гуса. Присвятив Шевченко поему вченому-слов'янознавцю Павелу Шафарикові, який вперше розглядав українську мову як рівноправну серед інших слов'янських мов: *«Слава тобі, Шафаріку, / Вовіки і віки! / Що звів єси в одно море / Слав'янські ріки!»* [206, с. 95]. Тут же звучить ідея слов'янської єдності: *«Щоб усі слав'яне стали / Добрими братами. / І синами сонця правди, / І єретиками..»*. [206, с. 95].

У містерії «Великий льох», аналізуючи три періоди української історії – за Б. Хмельницького, І. Мазепи та царювання Катерини II – попри всі лиха і нещастя, які ті принесли в Україну, Шевченко висловлює свою віру у відродження нації: *«Церков-домовина / Розвалиться...і з-під неї / Встане Україна. / І розвіє тьму неволі / Світ правди засвітить, / І помоляться на волі / Невольничі діти!»* [206, с. 106].

Поему «Кавказ» Тарас Григорович присвятив своєму доброму другу Якові Петровичу де Бальмену, вбитому на Кавказі в липні 1845р. Розповідає в поемі про боротьбу кавказців за свободу і незалежність. У «Кавказі», як і у «Сні», поет, як ніхто перед ним і після нього, розкриває механізм імперії і дає аналіз психології російського імперіалізму: *«До нас в науку! ми навчим, / Почому хліб і сіль почім! / Ми християне; храми, школи, / Усе добро, сам Бог у нас! / Нам тільки сакля очі коле: / Чого вона стоїть у вас, / Не нами дана; чом ми вам / Чурек же ваи та вам не кинем, / Як тій собаці! Чом ви нам / Платить за сонце не повинні!»*[206, с. 119].

Задум поеми «Кавказ» виник десь у кінці серпня – початку вересня 1845 року, коли Шевченку стало відомо про загибель свого друга Якова де Бельмена у Даргинському поході в липні 1845 року. Зустрівшись з О.С. Афанасьєвим – Чужбинським у Лубнах у кінці жовтня 1845 року Шевченко розпитував його про події на Кавказі.

Проте смерть Якова де Бельмена не була єдиним поштовхом до створення «Кавказу». Цей твір також є поетичним відгуком Шевченка на останні події кавказької війни, а саме Даргинський похід графа Воронцова. Офіційно цей

похід був визнаний перемогою, але фактично це була поразка, яка коштувала війську Воронцова величезних втрат. Цей факт поразки царських військ не міг не викликати у Шевченка того душевного піднесення, яке так помітно відбилося у рядках «Кавказу». Поема «Кавказ» стала для Шевченка не тільки жалобною симфонією в пам'ять загиблого друга, але й інвективою проти імперської політики Росії на Кавказі.

«І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» – це широкі філософсько-політичні роздуми над минулим, сучасним і майбутнім рідного краю. А наприкінці автор робить висновки: просвіта, наука і братерство – це ліки на нашу національну недугу: *«Подивіться на рай тихий, / На свою країну, / Полюбіте щирим серцем / Велику руїну, / Розкуйтеся, братайтеся, / У чужому краю / Не шукайте, не питайте / Того, що немає / І на небі, а не тільки / На чужому полі. / В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля [206, с.121].*

Посланіє «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» – це один з головних творів Шевченка, де він цілковито втілює в життя місію національного пророка. Уже заголовок виводить твір у понад станову, понад часову систему координат. «І мертві, і живі, і ненароджені земляки в Україні, і не в Україні» - це ті минулі, нинішні й майбутні покоління, які духовно зріднені із своєю землею, мають спільну національну душу. Отже, Шевченко адресує своє слово всій українській нації, всім її поколінням, малює картину можливої майбутньої катастрофи і застерігає від неї. У своєму часі поет звертається до провідної верстви нації (українського поміщицтва та інтелігенції). Річ у тім, що в період «Трьох літ», Шевченко чітко усвідомив визначальну роль провідної верстви (еліти) у духовному і державному відродженні нації. Шевченкова критика спрямована проти тих «патріотів», які на словах називали себе щирими українцями, але зневажали не тільки рідну мову, а й рідний народ. Полемічний запал, автор спрямовує проти української верхівки, адже якраз у їхніх руках доля України. Так вперше гнівно й беззастережно Шевченко охарактеризував поведінку тієї верхівки української

козацької старшини, яка поперемінно вислужувалась то перед російським царизмом, то перед польською шляхтою, цілковито нехтуючи інтересами власного народу. Повне особисте духовне відродження, національна свідомість, з'явиться при вивченні рідної історії, мови і культури, вважав поет і радив шукати відповіді на всі питання на рідній землі. Ці рядки відповідають певним чином епіграфу на початку твору : « Аще кто речет, яко люблю бога, а брата своего ненавидит, ложь есть», що відображає головну ідею «Посланія». Справжня й найвища любов до Бога виявляється у любові до ближнього, до своєї країни, до «найменшого брата», до свого народу. Фактично в якихось фрагментах «Посланія» Шевченко звертається і до самого себе, переглядаючи і свою колишню романтичну ідеалізацію минувшини. Втім, треба пам'ятати, він і раніше не героїзував загальновизнаний гетьманський іконостас, а легендарні постаті з народних переказів: головне ж – ще в «Гайдамаках» у нього на перший план виходить народ, як головна сила в боротьбі за Україну, і далі ця Шевченкова віра дужчає.

Отже, є такі сторінки національної історії, яких Шевченко не тільки згоден переглядати, а навпаки обороняє від ідеологічних, наукових «людоморів». Це сторінки народних рухів, народних повстань. Доказом може бути вірш «Холодний Яр», написаний у ті ж дні, що й «Посланіє», немов би продовження одного з його мотивів. Безпосереднім імпульсом до написання твору було відвідування поетом урочища Холодний Яр 1843 р. або восени 1845р., а також знайомство з працею історика А. О. Скальковського «Наїзди гайдамак на Західну Україну в XVIII ст. 1733-1768».

До написання містерії «Великий льох» (21 жовтня 1845 р.) поета спонукали конкретні болісні спостереження. Під час першої і другої подорожей на Україну Шевченко відвідав Суботів – село поблизу Чигирини, що було свого часу літньою резиденцією гетьмана Богдана Хмельницького; знайомився з народними піснями, легендами, переказами про добу Хмельниччини, ретельно вивчав місцевість, архітектурні пам'ятки, виконав тут малюнки «Богданова церква в Суботові», «Богданові руїни в Суботові» та ін. В поемі «Великий

льох» поет втілює свої роздуми про долю України в образах алегоричного плану. Щоб об'єднати в одному творі події часів Хмельницького, Петра I, Катерини II і сучасності, і навіть майбутнього, Шевченко звернувся до жанру поеми-містерії, в якій фантастичний план поєднується із реальним. «Великий льох» – це поема алегорія, що складається з 3-х частин і має свою інакомовну функцію. Алегоричний зміст першої частини – «Три душі» – розкривається у розповідях трьох душ про гріхи, за які вони караються. А це: присяга Хмельницького цареві, що призвело до ліквідації самоврядування; Петро I покінчив з державною автономією України; Катерина II ліквідувала Запорізьку Січ. Друга частина – «Три ворони» - уособлення зла в історичній долі України. Вони вихваляються тим лиходійством, яке заподіяли народам. І нарешті третя частина – «Три лірники», в яких виступає живе українське духовне каліцтво. Закінчує поет містерію епілогом «Стоїть в селі Суботові», який оснований на переказі про Богданові льохи, що є в Суботові, в них заховані надзвичайні скарби, що москаль розкопує. Ці скарби – це скарби духовні : національний патріотизм, моральна і фізична невмирущість української нації, віра в перемогу. Це ті сили, під впливом яких Україна би відродилась.

Загальновідомо, що Біблія, ідеї християнства стали основою всієї європейської культури. І для Шевченка вона стала не лише духовним хлібом. Її теми, образи, сюжети вплинули на його поетичну творчість. А шість творів 1843 – 1845 рр. і збірку «Три літа» Т. Шевченко попередив висловами із Біблії, чого раніше не робив : «Тризна», «Сон», «Єретик», «Великий льох», «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє». І хоча формально ці твори пов'язані з Біблією лише епіграфами, саме в них відбилися погляди на добро і зло, любов і ненависть, правду і справедливість, які поет віднайшов у Біблії.

Наприкінці 1845 р. Шевченко звертається до біблійних текстів – пише цикл переспівів «Псалмів Давидових». У канонічному тексті Біблії вміщено 150 псалмі. Як гадають, 73 із них належать Давидові, решта – іншим авторам. Із 150 псалмів поет відібрав 10-ть. Зосередив увагу на тих текстах, у яких

розкриваються найважливіші істини, звучать найзлюбоденніші для його епохи мотиви, які зрештою, відображають його переживання і сумніви. Шевченкові переспіви Псалмів Давидових – це одна зі спроб поета просвітити свій народ, пояснити йому самого себе й вивести на шлях істинний. І не випадково три з Шевченкових переспівів (12, 53, 132) вперше надрукував у 1857 році Куліш у своїй «Грамотці», а 132- й псалом сам поет вмістив у «Буквар южнорусский».

Реалістичні твори «періоду трьох літ» Т. Шевченка наскрізь пронизані аналітичними роздумами про минуле, сьогодення та майбутнє України. Трагедія українського народу для поета є власною трагедією. Він пропускає її через себе, ототожнює себе з Україною, його особиста доля є віддзеркаленням долі України [31 с. 164]. На єдності та унікально-неповторній цілісності авторового «життя» з творчістю наголошує О. Забужко [60, с. 14]. А близький друг поета, М. Костомаров, згадував: «Шевченко як поет – це був сам народ, що продовжував свою поетичну творчість» [91, с. 134]. Особисті враження від Тарасових віршів Микола Іванович порівнював із враженнями від Шіллерових балад. Він згадував: «Тарас Григорович прочитав мені свої недруковані вірші. Мене охопив страх...Я побачив, що муза Шевченка роздирала завісу народного життя... [91, с. 134].

Однак для Шевченка трагічне сьогодення, спричинене трагічним минулим, не є фатальним. У посланні «І мертвим, і живим...», «Розритій могилі», «Чигрине, Чигрине...», «Стоїть в селі Суботові...» та ін. висловлюється віра у відродження рідної землі: *«Начетверо розкопана, / Розрита могила. / Чого вони там шукали? / Що там схоронили / Старі батьки? – Ех, якби-то, / Якби-то найшли те, що там схоронили, - / Не плакали б діти, мати не журилась»*, - пише поет у «Розритій могилі» (1843). А у поезії «Стоїть в селі Суботові...», український поет прогнозує: *«Церков-домовина / Розвалиться... і з-під неї / Встане Україна. / І розвіє тьму неволі, / Світ правди засвітить / І помоляться на волі / Невольничі діти!..»* [209, с. 113].

Поезія «Чигрине, Чигрине» (лютий 1844 р.) відтворює стихійний процес нищення слави Чигирини – славної столиці гетьмана Богдана Хмельницького,

розбуджує національну пам'ять. За вдалою характеристикою Є. Кирилюка вірш «Чигрине, Чигрине» є ніби продовженням вірша «Розрита могила». Тут теж згадується про те, що Дніпро висихає. Згадуються могили, як свідки минулої слави. Шевченко хоче зрозуміти за що боролись його предки з польською шляхтою, з татаро турецькими ордами, з царизмом. Народ ніби нічого не домігся. Сучасне становище поневоленої царизмом України дуже важке. Серце поета болить від того, що «заснула Вкраїна», йому хочеться збудити її, підняти народ на нову боротьбу з гнобителями, боротьбу за право на землю, правду «на сім світі». І зброєю поета є слово.

Передостанньою у збірці є поезія «Заповіт», написана у грудні 1845р. У цьому політичному зверненні поет, в разі його смерті, просить, аби його поховали на рідній землі, біля Дніпра. Чому Тарас прощається із життям, коли йому лише 31 рік? – Бо ця поезія написана під час тяжкої хвороби (можливо, висипного тифу), що супроводжувалась високою гарячкою, тому він написав це звернення до земляків, у якому виголосив два принципових для себе питання: що поховали його в Україні, і щоб українці піднімалися до боротьби за волю.

Мабуть, це найвідоміший твір Шевченка. «Як умру, то поховайте». Шевченків «Заповіт» – яскравий приклад, того, що поетове «Я» було невіддільне від суспільної справи, якій він служив : навіть відчуваючи себе на порозі небуття, він думає про долю батьківщини, закликає земляків повстати, скинути кайдани, здобути свободу.

«Заповіт» був неначе епілогом до поезій 1843 - 1845 рр. у збірці «Три літа». Але в ній ще є твори присвячені долі української жінки. Поряд з високою політичною поезією, Шевченко створив поеми «Сова», «Наймичка» в яких поглиблює тему долі жінки та матері.

Поема «Наймичка» - оповідає про особисту трагедію жінки-покритки, яка підкинула свого сина заможнім селянам, а потім пішла до них у найми. Ганна відмовилась від власного життя і присвятила себе сину. От цю велику жертвність матері – селянки і змальовано в поемі. Твори «Трьох літ» єдині за ідейно-тематичним змістом засвідчили зростання Шевченка як одного з

найбільших тогочасних поетів, що засобом художнього слова гостро виступив проти соціальних, політичних та ідеологічних основ тодішнього суспільного ладу.

«Пізнайте істину і істина визволить Вас» – ці біблійні слова є ключем до розуміння рукописної збірки «Три літа». У період «трьох літ» - найважливіший період духовного зростання й осмислення – Шевченко не тільки знайде причину національної катастрофи, а й внутрішнім зором поет побачить шлях України до визволення. Могутній інтелект Шевченка зумів не тільки розпізнати причину хвороби, поставити діагноз, а дати надійні ліки для лікування хвороби, яку Євген Маланюк назвав коротко і страшно – малоросійство. Силою свого духу Шевченко створив очисний вогонь, який уберіг націю від духовної смерті.

Звичайно про друк творів зі збірки «Три літа» не могло бути й мови. Ця збірка має трагічну історію. Під час арешту жандарми відібрали її у Шевченка. Цілком таємно, зовсім неприступно для людського ока, ця збірка десятиліттями перебувала у сховищах III-го відділу «власної його величності канцелярії», а далі понад півстоліття – в архіві департаменту поліції. Сторінки «бунтівної книги» були старанно прошиті, пронумеровані, опечатані сургучною печаткою. 1907 року Шевченкові автографи було передано до Чернігівського музею української старовини, але широкого доступу до них не було. Зараз збірка зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка.

Як бачимо, саме усвідомлення помилок минулого, вважав Шевченко, і є отим духовним очищенням, катарсисом, що дасть можливість відродитися Україні, як відроджувався через власну загибель Діонісій у давньогрецькій міфології.

Твори зі збірки «Три літа» Тарас Шевченко читав на засіданнях таємного братства кирило-мефодіївців.

Досі точно невідомо, як виникло братство. Його основою став інтелектуальний гурток, що виник навколо Михайла Максимовича, який тоді вважався найбільшим інтелектуалом. Гурток займався збором та дослідженням українського фольклору. До цього гуртка належали Пантелеймон Куліш,

Василь Білозерський, Дмитро Пильчиков, Опанас Маркович, Олександр Навроцький та інші студенти. Спочатку цей гурток не виходив за рамки своєрідного вечірнього наукового товариства, де розмови не виходили за межі обговорення дослідницьких проблем та наукових дискусій.

Однак будь-яка дослідницька діяльність одразу набирала політичного змісту. Це було не випадково. Можна стверджувати, що етнографія та фольклористика стали своєрідними політичними науками, оскільки через дослідження традицій та фольклору можна було довести окремішність українського народу. Куліш називав цей гурток «Київська молода» за аналогією з «Молодою Італією».

Паралельно формується гурток студентів навколо Миколи Костомарова, який з 1845 року розпочав читати лекції зі слов'янської міфології у Київському університеті. Поступово ці дві групи злилися в одну. Так, на межі 1845–1846 років і сформувалася єдина група, що згодом отримала назву Кирило-Мефодіївське братство. Самі братчики, скоріш за все, навіть не розглядали свою групку як окреме товариство.

Звідки ж з'явилася така назва? За Статутом, братство мало назву «Слов'янське товариство св. Кирила і Мефодія», у слідчій справі проходило як «Україно-Слов'янське товариство». Назву «Кирило-Мефодіївське товариство» вперше запропонував В. Семенівський. Термін «братство» кирило-мефодіївці сприймали за аналогією з церковними братствами XVI ст. Лише 1867 р. П. Куліш уперше визнав, що кияни називали «свою громаду Кирило-Мефодіївським братством». «Братство св. Кирила і Мефодія» згадував І. Франко в одній зі своїх газетних заміток 1891 року. Надзвичайно сильним був християнський елемент. Такими були тренди того часу. Після зменшення популярності раціоналізму, який, як вважалося, призвів до терору та крові Французької революції, вважалося, що саме за допомогою християнства можна здобути суспільну гармонію. Навіть необхідність Конституції мотивували потребою у «Законі Божому», який може, опираючись на християнське віровчення, регулювати суспільство. Тому невідповідно патронами братства

обрали святих Кирила та Мефодія, які створили слов'янський алфавіт та цим приєднали слов'ян до цивілізованих народів. До речі, саме Костомаров запропонував узяти за покровителів цих святих. Він же розробив спеціальний знак братства – перстень із іменами Кирила та Мефодія. Але у кожного члена він був різним. Так, у самого Костомарова був перстень із написом: «ЮАННА. ГЛ. VIII, СТ. 32, Н. К.»; у тексті Євангелія на вказаному місці записано: «І пізнаєте правду і правда визволить вас».

Найчастіше згадують 12 учасників Кирило-Мефодіївського братства. Це: Микола Костомаров, Микола Гулак, Василь Білозерський, Олександр Навроцький, Опанас Маркович, Григорій Андрузький, Іван Посяда, Дмитро Пильчиков, Олександр Тулуб, Микола Савич, а також Пантелеймон Куліш і Тарас Шевченко. Тут простежується своєрідна аналогія з 12 апостолами. Імовірно, що така кількість – 12 – виникла вже у пізніших спогадах, коли було необхідно створити образ «мучеників-апостолів».

Про структуру товариства нічого невідомо, як і про те, чи взагалі вони мали якісь «органи». Єдине джерело, звідки можемо дізнатися про це, – протоколи допитів учасників братства. Однак слідство якраз і не змогло довести, що товариство мало якусь свою організаційну структуру.

Кожен член Кирило-Мефодіївського братства присягав, що свої талант, працю, статки і громадські зв'язки присвятить служінню Братству (тексту присяги не виявлено); міг на власний розсуд приймати нових членів, не повідомляючи їхніх імен, та мусив допомагати тим, хто «потрапив до рук ворога».

Серед лідерів варто відзначити Миколу Костомарова, Миколу Гулака та Василя Білозерського. Однак сучасники визнавали, що, беззаперечно, головна роль належала тут Миколі Костомарову.

Основні програмові документи братства – «Книга буття українського народу» М. Костомарова, «Статут слов'янського товариства» та ін. Оскільки товариство не мало визначеної організаційної структури, то нам важко говорити і про сформовану програму. Найчастіше за такі видаються твори

братчиків: «Книга буття українського народу», або «Закон Божий», та Статут Слов'янського товариства св. Кирила і Мефодія.

Головним документом є «Книги буття українського народу». Твір було знайдено під час обшуку в Миколи Гулака та Миколи Костомарова. Найменування «Книги буття» з'явилося уже в спогадах Куліша. Основним автором тексту є Микола Костомаров.

«Книги буття» – не політична програма й не ідеологічний документ у прямому сенсі, хоча тут підняті соціальні та політичні питання. Вони мають передусім світоглядне значення, бо є першим політичним українським проектом і водночас претендують на звання літературного твору завдяки своїй біблійній формі. Недаремно інша назва «Книг буття», можливо, конспіративна, – «Закон Божий». Вперше книга була видана лише у 1921 році у Львові.

Братчики проголошували рівність усіх конфесій, зобов'язувалися поборювати будь-яку «писемну і релігійну ворожість» і досягати примирення між слов'янами (п. 5, 6, 7 статуту). Окремим пунктом виділено: «Насамперед товариство буде дбати про викорінення рабства і всякого приниження нижчих класів, так само і про повсюдне поширення грамотності» (п. 8).

Якщо виокремити ключові положення, то вони концентруються у таких ідеях: 1) Рівність усіх людей за походженням, статками та християнською вірою. 2) Знищення станових привілеїв. 3) Кожна людина вільна.

Підкреслювалися необхідність дотримання принципу толерантності та поваги до християнських віросповідань. Для цього у Статуті пропонувалось поширювати ідею примирення та об'єднання християнських церков. Надзвичайно важливою складовою було забезпечення права на освіту.

Організатори братства стояли на ідеї тяглості історії України ще з часів слов'янських просвітителів Кирила та Мефодія. Фактично вони писали про існування своєрідного духу народу (повторюючи Гердера) та вели його аж з часів братів-просвітителів.

Як у Книзі буття, так і в інших творах братчиків, Україна трактується як територія, що знаходиться на стику європейської та азійської цивілізацій: між Польщею та Росією, між Австрією та Росією.

Важливим складником історичної візії братчиків була необхідність довести, що слов'янські народи є творцями історії. Тому походження слов'ян, і в тому числі українців, братчики виводять від Яфета, молодшого сина Ноя, подібно до того, як це робить Повість минулих літ щодо Нестора-літописця. Український народ завжди сам намагався творити історію, навіть у складних обставинах.

Ледве не ідеальним народом для братчиків були слов'яни у дохристиянський період, за винятком того, що не були християнами. Однак згодом через те, що перейняли «панів та королів», Господь (який фактично постає головним вершителем історії) покарав їх. Далі Україна об'єдналась із Польщею (заради свободи та християнського милосердя), однак «пани» своїм прагненням до панування зруйнували цей союз. З таких же міркувань Україна приєдналась до Москви, але і там вийшла невдача, особливо за правління Катерини II. Тому найкращий варіант для українців – це мати своє державне утворення, однак при цьому бути в союзі з іншими слов'янами, після того, як вони стануть вільними.

Щодо політичної складової, то вона виражена досить розмито. Найважливішим є той факт, що Кирило-Мефодіївське братство стало першою політичною організацією на українських землях, що висловила ідею створення Української держави. Причому, саме за сучасною назвою. Не Русь, не Малоросія, не козацьке князівство, а саме Україна. Програмні документи товариства – це одні з перших документів, де термін «Україна» вживається в означенні «держави», а не території.

Україна буде неподлеглою Річчю Посполитою в союзі слов'янським. Тоді скажуть всі язики, показуючи рукою на те місто, де на карті буде намальована Україна: «От камень, его же не брегоша зиждуции, той бисть во главу».

Насправді, до кінця важко зрозуміти модель загального слов'янського союзу, який пропонували братчики, оскільки вони, напевно, і самі до кінця не розуміли, яким має бути цей «союз слов'янський». В чомусь він нагадує сучасний Європейський союз, оскільки тут, скоріше за все, мався на увазі саме принцип «союзу держав». За зразок ідеального державного утворення для братчиків були античні грецькі поліси та США.

Чіткіше проект державного устрою сформульований у текстах Георгія Андрузького. Так, під час арешту в 1847 році у нього був конфіскований рукопис із «замітками до Конституційного проекту». Таких заміток було 2.

«Начерки Конституції Республіки», які були конфісковані жандармами під час арешту в березні 1850 року, – модель федеративної слов'янської республіки, яка мала поєднати в собі досвід Північноамериканських штатів і традиції Російської імперії. Вона передбачала створення семи автономних штатів, включаючи Україну з Галичиною, Кримом і Чорномор'ям, Сербію, Болгарію, Бессарабію, Польщу. На чолі Республіки мав бути Президент, однак його влада обмежувалася законодавчими зборами. Великими повноваженнями наділялися місцеві управи (своєрідна децентралізація).

Однак, чи відповідав цей варіант обговорюваним ідеям серед братчиків, чи Андрузький сформулював ці ідеї після розгрому Кирило-Мефодіївського братства – сказати складно.

У діяльності братчики, перш за все, намагалися робити ставку на поширення та популяризацію своїх ідей, пояснення для простих людей переваг їхньої програми. У Статуті прямо прописано, що братчики відкидають принцип «Мета виправдовує засоби», а виходять із євангельських принципів любові та поваги.

Отже, метою братства було: ліквідація самодержавства, знищення кріпацтва, утворення вільної федерації слов'янських народів з парламентським автономним ладом та ін. В результаті доносу О. Петрова братство було розкрито, а всіх учасників заарештовано.

Головним приводом для початку розслідування став донос студента Київського університету Олексія Петрова, який він подав до попечителя Київського учбового округу генерал-майора Олександра Траскіна.

Петров жив на квартирі протоієрея Андріївської церкви Завадського, де його сусідом був Микола Гулак. Батько Петрова, жандармський офіцер Михайло Петров, помер рано, втім устиг виростити сина. Напівсироті постійно не вистачало грошей, він мав доволі жалюгідний вигляд, часом голодував. Вірогідно, це стало однією з причин, що колезький секретар Микола Гулак, який мешкав у цьому ж таки будинку, вирішив посвятити Петрова у таємниці товариства. Одного разу Петров почув, як у Гулака зібралися гості. Це були Савич, Навроцький та Костомаров. Вони обговорювали можливість встановлення республіки в Росії. Петров зацікавився розмовою та вступив у дискусію з гостями. Цікаво, що Костомаров та компанія не занепокоїлися інтересом незнайомця, а з радістю розповіли йому про товариство. Гулак прочитав «Закон Божий» та показав печатку «Кирила та Мефодія».

Петров переписав текст «Закону» та почав збирати інформацію про учасників. Згодом він підготував донос, в якому зазначив, що на приватних квартирах у Києві збирається таємне товариство, яке має за мету змінити «порядок правління в Росії» аж до «введення республіканського ладу». Лідерами групи Петров назвав Гулака та Савича, а причетними до групи – Шевченка та Навроцького.

5 квітня 1847р. було арештовано й Тараса Шевченка. Відібрані в поета папери – збірка «Три літа», листи, записки – стали предметом особливої уваги. Все це було старанно вивчено і складено довідку, в якій зазначалось, що особливо важливою є рукописна книга віршів самого Шевченка, особливо два, перший (мається на увазі поезія «Чигрине, Чигрине») і назване «Сон», переповнені протизаконних і обурливих думок.

Заарештовані не визнавали своєї вини взагалі та намагалися усіляко допомогти одне одному. Вони заявляли, що плани створення слов'янської федерації – це проект об'єднання під скіпетром Романових, щоб Росія могла

утвердити свою домінуючу роль у слов'янському світі, і при цьому вони ніяк не хотіли змінювати існуючий порядок правління в імперії.

Слідчі розуміли, що у них доволі мало доказів для проведення масштабного судового процесу. Тому намагалися довести хоча б якісь проступки перед законом. Так і не було доведено, що товариство існувало як структурована організація. Начальник III відділення граф Олексій Орлов у своїй доповіді імператору Миколі I зазначав, що товариство «не більше чим учений бред трьох молодих людей». Однак, для того, щоб імперією та Європою не пішли чутки про існування групи, слідство потрібно було вести таємно, а самих учасників – ізолювати.

Лідером групи було оголошено Гулака, а його помічниками – Костомарова та Білозерського. Причетність же всіх інших до товариства слідство так і не змогло довести, тому їх судили за інші провинності. Так, головна вина Шевченка полягала у «сочинении стихов самого возмутительного содержания».

Арештом були перекреслені всі мрії й плани Тараса Шевченка. Наприклад, підготовку до видання 2-го «Кобзаря», розпочату на поч.1847 р. Воно мало складатися з нових, ще не друкованих творів: поеми «Осика», балад «Русалка» і «Лілея», ряду поезій з альбому «Три літа», ті що могли пройти цензуру.

Також було перервано роботу Тараса Шевченка в Київській Археографічній комісії.

Завдяки сприянню М. Максимовича, співробітником Археографічної комісії як художник, дослідник архівних документів і збирач фольклорно-етнографічних матеріалів впродовж 1845 – 47 рр. був Тарас Шевченко (з липня 1845 р. - неофіційно, а з 10 грудня 1845 р. - як штатний співробітник).

У липні 1845 р. поет подорожував по Київщині та Полтавщині, а в листопаді – Полтавщиною та Чернігівщиною, де змальовував архітектурні та археологічні пам'ятки, збирав зразки усної народної творчості. Малюнки цього періоду засвідчують розвиток жанру краєвиду в творчості художника

(“Будинок І. Котляревського в Полтаві”, “В Решетилівці”, “Воздвиженський монастир у Полтаві” та ін.).

Навесні 1846 р. Шевченко повернувся до Києва й оселився в будинку І.І.Житницького на Козиному болоті. Разом із художником М.Сажиним, який теж квартирував у цій оселі, змальовував київські краєвиди та історичні пам'ятки древнього міста («Аскольдова могила», «Васильківський форт у Києві» та ін.). У червні-липні із художником О.Сенчилою-Стефановським брав участь у розкопках скіфської могили Переп'ят, поблизу Фастова, якими керував М.Іванишев, а в грудні комісія відрядила Шевченка на Київщину, Волинь і Поділля. Він мав зробити ескізи могил, які оглядав, скласти описи монументальних пам'яток і давніх споруд, збирати старожитності, грамоти та інші папери, а також виїхати в Почаїв для змалювання Почаївської лаври та її околиць. Почаївські акварелі займають особливе місце серед доробку художника цього періоду. У них посилюється інтенсивність кольору, урізноманітнюється палітра, стають складнішими планові переходи («Почаївська лавра зі сходу», «Почаївська лавра з півдня», «Вид на околиці з тераси Почаївської лаври»).

Виконуючи доручення Археографічної комісії, поет не обмежувався виконанням її завдань, вивчав все, що стосувалось історії та культури українського народу: записував різножанровий епос, досліджував пам'ятки архітектури, земляні споруди та фортеці, внутрішнє планування будов та обстановку жител. Його спостереження щодо матеріальних пам'яток записані в «Археологічних нотатках» та використані в багатьох повістях («Прогулка с удовольствием и не без морали», «Близнецы», “Княгиня” та ін.).

Після арешту поета 5 квітня 1847 р. у справі Кирило-Мефодіївського братства, комісія заднім числом (1-го березня 1847 р.) ухвалила виключити його з числа співробітників, мотивуючись тим, що він без її погодження виїхав із Києва на початку 1847 р. [180, 91].

У Київській археографічній комісії Тарас Шевченко формально пропрацював рік і чотири місяці (фактично – рік і десять місяців). За цей час він здійснив три

подорожі по українським губерніям: Київщині, Полтавщині, Чернігівщині, Поділля й Волині та зробив чимало археографічних записів, рисунків і малюнків пам'яток історії та пейзажів, зібрав багато народно-поетичних творів, що збагатили суспільну науку в Україні, сприяли посиленню інтересу громадськості до історико-культурних пам'яток.

Поки розслідувалась справа, Т. Шевченка, як і інших кирило-мефодіївців, ув'язнили у Петербурзі в казематі III відділу. На допиті йому було поставлено 22 запитання, на які поет з твердістю відповідав, що не знає, про яку організацію йде мова. Братчики, зокрема М. Костомаров, згадували, що Тарас Григорович під час слідства був спокійним і навіть веселим. Всі свої переживання поет вклав у поезії, написані в казематі, які посвятив «своїм союзникам». Ці твори, а їх 13, серед них поезії «Мені однаково...», «Косар», «Садок вишневий коло хати» та ін., переповнені тривогою за долю України та передчуттям невідомого: *«Холоне серце, як згадаю, / Що не в Україні поховують, / Що не в Україні буду жить, / Людей і Господа любить»* [209, с. 141].

Цикл віршів «В Казематі» являє собою ніби увертюру до всієї творчості Шевченка років заслання. Цікаво, що вже у цьому циклі виразно виявилися провідні ліричні мотиви, жанри і стильові тенденції, наявні у його невільницькій ліриці: мотиви неволі, духовного опору царизму, вірності ідеалам. Любові до батьківщини – у віршах «В неволі тяжко, хоча й волі», «Н. Костомарову», «Чи ми ще зійдемося знову», «Мені однаково»; соціально-побутові мотиви – в поезіях «Ой одна я одна», «Не кидай матері», «Чого ти ходиш на могилу», «Садок вишневий коло хати»; історичні мотиви з баладними інтонаціями – «За байраком байрак».

Провідна тема цього періоду – трагізм людської долі у «темному царстві» імперії, жорстокого світу і водночас здатність людини протистояти суспільному злу. Лише тепер осмислення проблеми не суспільно-політичне, а морально-етичне. В. Смілянська зазначила, що в цьому циклі процес становлення

реалізму, який розгорнувся в ліриці періоду «трьох літ», дійшов вершини. Психологічний реалізм – визначальна художня риса казематних поезій.

Цю збірку творів Шевченко присвятив своїм товаришам по долі « Моїм соузникам посвящаю» і до неї такий вірш посвяту «Згадайте, братія моя». На зміну вибуховій поезії «Трьох літ» приходять гнітюче відчуття уповільненого плину часу. Написаний у Петербурзі цикл «В казематі» знаменує собою психологічний злам, спричинений арештом і ув'язненням. Передчуття немилосердної долі вже відчувається у вірші «Мені однаково»: «Мені однаково, чи буду / Я жить в Україні, чи ні. / Чи хто згадає, чи забуде / Мене в снігу на чужині – / Однаковісінько мені... / Та не однаково мені. / Як Україну злії люде / Присплять, лукаві, і в огні / Її, окраденую, збудять... / Ох, не однаково мені» [209, с. 137]. Домінує в цьому циклі мінор і панує безмежна любов до України і народу. Поет тамує спрагу за волею, за батьківщиною, спогадами про найрізноманітніші, але переважно сумні картини з народного життя. Може здатися, що «Садок вишневий коло хати» становить виняток. У ньому справді зображена світла, можна сказати, ідилічна картина. Проте й тут відчутно позначився мінор, що йде від поетового суму, від його прагнення хоч у мріях перенестися до свого народу.

28 травня начальник «Третього відділу» жандармерії граф О. Орлов подав Миколі І доповідь про «Україно-Славянское общество». У ній Шевченка виділено окремо і рекомендовано відправити рядовим до Окремого оренбурзького полку з правом вислуги, із заборороною писати і малювати.

Справа братства була секретною (як і більшість політичних справ у Російській імперії). Влада не хотіла плодити нових мучеників свободи, блокуваввся всякий витік інформації. Найчастіше не було навіть коротких повідомлень про розкриття групи. Отож, чи знали щось у імперії та Європі про справу Кирило-Мефодіївців? Окремі чутки, звісно, доходили. Переважно про це говорили у Петербурзі, в колах ліберальної інтелігенції, які очікували, що наступними можуть стати вони. Окрема інформація потрапляла і до Європи. Так, уже в серпні 1847 року замітки про товариство були опубліковані в

паризьких газетах. Через товаришів братчиків, які мали можливість виїздити до Європи, інформація потрапила і туди. Особливо актуальними такі відомості стали через рік, у 1848 році, коли розпочалася серія революцій, що увійшла в історію під назвою «Весна народів». У львівській газеті «Дневник Руський» Шевченка назвали «мучеником справи руської вольності».

«Коли б з мене був душолюб, кровопивець, – писав поет у Щоденнику, – то й тоді не можна було б видумати для мене більш тяжчої кари, як завдати мене солдатом до Оренбурзького окремого корпусу. Ось у чому причина моїх невимовних страждань. А до всього того мені заборонили ще й малювати, відняли найблагороднішу частину життя мого» [209, с. 649]. Найважче було у казармах – п'яні й брутальні солдати, нестерпне повітря, брудне ліжко, що стояло серед інших п'ятдесяти, постійний галас. І в таких умовах Шевченко здебільшого читав – Біблію, або книжки, отримані від друзів. Та це ще була не вся трагедія, поет починає хворіти. У листі до А. Лизогуба від 1 лютого поет скаржився: «Лихо діється зі мною, та не одно, а всі лиха упали на мою голову, одно те, що нудьга і безнадія давить серце, а друге, нездужаю з того дня, як привезли мене в цей край, ревматизм, цингу перетерпів, слава Богу, а тепер зуби і очі так болять, що не знаю, де дітись». Життя в казармі та хвороби викликали в ньому стан важкого психічного пригноблення: «Спершу я сміливо заглянув лихові в очі – з повною щирістю писав М. Лазаревському, — і думав, що то була сила волі над собою, аж ні – то була гордість сліпая. Я не розгледів дна тієї бездни, в котру впав, а тепер, як розгледів, то душа моя убогая розсипалась, як пилина перед лицем вітра».

Попри все духом Шевченко не занепадав, постійно думаючи над тим, як вийти з казарм і отримати дозвіл на малювання. Він написав листи до ряду впливових осіб – Дубельта, Жуковського, Брюлова. Ці листи передав О.Чернишовим, який їхав до Петербурга. Друзі на місці також клопотались про це. Вони мали переконати Орлова поговорити з царем і зняти заборону малювати. Орлов навіть робив запит у командира Оренбурзького корпусу Обручова про поведінку Шевченка на засланні. Але незважаючи на прекрасні

характеристики, відповіддю було «Почекати». Тим часом справу дозволу Шевченкові рисувати розв'язало саме життя.

На початку березня 1848 року до Орської фортеці прибула наукова експедиція по вивченню Аральського моря, яку очолив військовий мореплавець капітан-лейтенант О. Бутаков. Дуже вимогливо добираючи фахівців експедиції – топографів, метеорологів, геологів, медиків – він хотів також мати кваліфікованого художника, тому бере у похід Шевченка. Його акварельні малюнки вражають своєю природністю, новим уявленням про кольори, оригінальним освітленням. Малюючи чужі для себе пейзажі, Шевченко визначився як художник, виробив власну неповторну творчу манеру. Малярські твори цього періоду (а це понад 400 акварелей, сепій та рисунків, виконаних, здебільшого у двох наукових експедиціях) відзначаються досконалою композицією, легкістю і прозорістю фарб, гармонійним колоритом, майстерною передачею світлотіні, тонким відчуттям природи, умінням передати перспективу зі всією її багатоплановістю і глибиною. На чужині, в далеких казахських степах остаточно виробився неповторний, своєрідний стиль Тараса-художника

А також поет у цьому поході пише понад сім десятків поезій, які дрібненько записує в «Захалявну книжку» – складені увосьмеро аркуші поштового паперу, що їх ховає Тарас Григорович за халявою чобота, які потім об'єднає в «Малу книжку», до якої увійшло 120 поезій, написаних до та під час заслання – «Сонце заходить, гори чорніють», «Мені тринадцятий минало...», «Не гріє сонце на чужині», поеми «Княжна», «Іржавець» та ін. . Всі вони переповнені думок про Україну.

Поет писав на поштовому аркуші паперу. Пізніше Лазаревський опрацює їх у чорну шкіру і створить суцільну книжечку, яка отримала назву «Мала книжка». Вона складалась з 27 опрацьованих разом саморобних зшиточків мініатюрного формату (6,3 × 9,8 см). Кожна сторінка любовно оформлена поетом, акуратно обведена рамкою. Кожен рядок виведений нервовим, дрібним

стислим почерком – несе в собі ритм серця поета, його нестримний гнів і безмежну любов.

Цей простий і геніальний винахід Шевченка – переконливе свідчення того, що неможливо посадити за ґрати людський дух. Велетенський, багатющий світ живе під упертим чолом III-го лінійного батальйону, живе за своїми законами, живе, не питаючи дозволу, живе, не зважаючи на заборону, бо що йому заборона царя, коли він говорить з Богом, коли він говорить з Україною. Поет розумів, що вижити в цих безмежних пустельних просторах можна витворивши свій український світ на папері.

Шевченко усвідомлює, що писанням віршів кує собі нові кайдани, але не писати не може. Одна за одною лягають на папір щирі сповіді душі, яка рветься на волю. В поезії він перебуває з Україною і в думках, і в почуттях. Вірш «Думи мої, думи...» є своєрідним заспівом до всієї «невольницької поезії». Якщо «Кобзар» 1840р. відкривається думами, які посилаються на Україну, то «Мала книжка» починається «Думами», яких поет просить завітати до нього з рідних берегів Дніпра.

В думках поета постає майже найбільша і найголовніша тема: туга за рідним краєм, убоління за долю України. Любов до України така велика, що він готовий за неї життя покласти: « Я так її, я так люблю / Мою Україну убогу,/Що проклену святого Бога,/За неї душу погублю!» [209, с. 148]. Так писав Шевченко у вірші «Сон» («Гори мої високі...»), в якому відбилися спогади поета про Переяслав і його околиці. Крадькома порушуючи монаршу волю поет писав про своє життя-буття в Орську, яке відтворив у поезії «А.О. Козачковському». Це – типове віршоване послання, в якому автор, звертаючись до конкретного адресата, звіряє йому сокровенні болі і сподівання. Слово було єдино можливим способом духовного спілкування з Україною, роздумом про свою долю і долю свого народу. Автобіографізм настроїв, сповідь душі митця – цей мотив проходить червоною ниткою через усю «Малу книжку». Поета мучить неволя, самота, відірваність від України. У вірші «Хіба самому написати...» поет висловлює жаль, що минає 10 років з виходу «Кобзаря», а

ніхто з українських критиків, мислителів досі не написав про нього. І не похвали хоче поет – «А ради, жду собі поради». У душу закрадаються давні сумніви: чи потрібна комусь його поезія, чи приймають її людські серця. Але одразу ж той сумнів трансформується у глибоку переконаність: «І все-таки її люблю, / Мою Україну широку, / Хоч я по їй і одинокий / (Бо, бачте, пари не найшов) / Аж до погибелі дійшов» [209, с. 148]. Природу Казахстану Шевченко підніс до поетичного образу. Так, будучи членом Аральської описової експедиції, він напише ряд поетичних творів, серед яких вірш «У Бога за дверми лежала сокира» (1848 р.). Сюжет вірша нав'язаний враженнями Раїмського переходу і, передусім, враженням побаченого в пустелі «святого дерева» казахів – Джангисагач. Одні з найкращих творів цієї доби – «За сонцем хмаронька пливе», «Заросли шляхи тернами», «В неволі в самоті немає», «І небо не вмите». До останнього вірша підходить за настроєм акварель Шевченка «Низький берег о. Ніколая». Цей вірш є ніби психологічним автопортретом поета на тлі пейзажу. В ньому образно розкривається мотив туги в неволі на чужині. Спогади про Україну, туга за рідним краєм – наскрізний мотив поезії заслання, хоча тематика творів широка і різноманітна.

Згадки про Батьківщину спонукали до зображення минулого України. І поет змальовує картини козаччини: поеми «Іржавець», «Чернець», «Хустина», «Сон» («Гори мої високії»), «Варнак», «Буває в неволі іноді згадаю». Тарас Шевченко осмислює складні долі патріотів України, де, говорячи про минуле, закликав сучасників брати «уроки» й робити відповідні висновки: «Дивися, дитино, оце козаки / (Ніби мені каже), на всій Україні / Високі могили. Дивися, дитино, / Усі ті могили, усі отакії / Начинені нашим благородним трутом, / Начинені туго. Оце воля спить!» [209, с. 208].

Цикл віршів «Царі» задумано і виконано як сатиру на «святих» царів Давида і Володимира, а разом і на тих, хто високим «штилем» оспівував чесноти монархів. Це був сміливий крок. Він засвідчив, що на засланні поет не збирався обмежуватися суто побутовою сферою, творами історичного та автобіографічного змісту, в яких мотиви нескореності переплітаються з

мотивами нудьги. Незабаром з'являться сатиричні вірші «П.С.», «Сичі», гостро викривальний характер мають поезії, присвячені кріпацькому селу: «Марина», «І виріс я на чужині», «і золотої дорогої», «Якби тобі довелося» та ін. Повідавши в поезії «І виріс я на чужині» про те, що в його рідному селі від злиднів і горя «чорніше чорної землі блукають люди», автор тут же малює картину значно ширшу й місткішу за думкою: «І не в однім отім селі, / А скрізь на славній Україні / Людей у ярма запрягли / Пани лукаві...» [206, с. 209].

У поезіях років заслання Шевченко порушив й інтелектуальну проблематику, яка наявна у віршах «Косар», «Сичі», «Пророк» (як приклад соціально-філософської лірики). Так у творі «Пророк» розробляється, поширена в світовій літературі ХІХ ст., біблійна тема пророка, ототожнена у творчості Шевченка з образом поета. Ця трактовка ґрунтується на біблійних мотивах «кроткого» пророка – возвістителя любові і правди, побиття його камінням невдячними людьми і покарання їх за переслідування пророка. Тема пророка у Шевченка збагачується потужним автобіографічним підтекстом, усвідомленням власної поетичної місії, як пророчої. Переживаючи на засланні стан уярмленого народу, поет всю силу своєї поезії скерував на розкриття багатства народної душі, духовної краси народу, його дум і надій. У цій панівній групі чільне місце посідає «жіноча лірика». Це «Якби мені черевики», «Ой, пішла я у яр за водою», «Новгороді коло броду», «І багата я». Усі вони написані в дусі народно-поетичних традицій, але змістом, ритмомелодикою багатші й різноманітніші від народних пісень. Характеризуючи таку «жіночу лірику» М. Рильський писав: «Це були погожі, сонячні острови серед розбурханого моря гнівної і скорботної поезії». На засланні Шевченко створить такі поезії, як «Г.З.» і «Якби зустрілися ми знов», що є справжніми шедеврами світової інтимної лірики. Присвятить їх поет Ганні Закревській, якою він був щиро захоплений. Ці вірші є спогадами про те, що було, але не згасло в поетовій душі. Івакін Ю. О. називає їх лірикою «пам'яті серця». Жіноча доля стала однією з провідних тем в «невольницькій поезії». Жінка, жінка-мати для Шевченка була уособленням духовної краси, символом України. Так озивалася

у поетовому серці жіноча українська душа, а ще трепетна пам'ять про найдорожчу в світі людину – матір, про любих сестер, оту рідну з дитинства «чорнобриву Оксаночку», а ще зачарування жінками, яких він у різний час кохав. У багатьох творах Шевченко молиться перед Богом за жінку, але - більше того – молиться навіть перед жінкою: / Дивлюся іноді, дивлюся, / І чудно, мов перед святою, / Перед тобою помолюся. / І жаль мені, старому, стане / Твоєї божої краси» [209, С. 248].

Заслання було важким випробуванням, який доля піднесла поету. Шевченко збагнув це. Необхідно було вижити і вистояти в цих умовах, не втративши людської гідності. 120 блискучих поетичних творів – ось якою була відповідь Шевченку на заборону писати вірші. Написані у найтяжчі для поета роки, вони є коштовними перлинами і становлять новий етап мистецького розвитку.

У декількох строфах він відтворює людську долю або неповторну людську індивідуальність. Це лірика дивовижної душевної відкритості, коли в полум'ї життєвого емоційного спалаху на очах у читача проходить процес народження поетичних істин – від першого поштовху до довершеного шедедру.

Його думка у віршах періоду заслання рухається до такої пластичної, реалістичної конкретності, до такого поєднання соціального пафосу з психологічною повнотою і безпосередністю ліричного переживання, які були новим словом у європейській поезії XIX ст., бо випереджали традиційну поетику свого часу.

По закінченні експедиції на поч. листопада 1849 р. поет прибуває до Оренбурга – Олексій Бутаков забрав його з собою для доопрацювання малюнків, начерків, ескізів і навіть для перенесення позначок на карту, укладену за матеріалами подорожі.

У жовтні 1850 р. Шевченка за порушення монаршої волі було відправлено в Новопетрівське укріплення на півострів Мангишлак. в якому Т. Шевченко провів сім довгих і неймовірно тяжких років. У травні 1851р. до укріплення прибула геологічна експедиція під керівництвом гірничого

інженера Олександра Антипова – для дослідження покладів кам'яного вугілля в горах Каратау. Шевченка було зараховано в експедицію і він знову може малювати. Акварельні малюнки цього періоду вражають своєю природністю, новим уявленням про кольори, оригінальним освітленням. Малюючи чужі для себе пейзажі, Шевченко визначився як художник, виробив власну неповторну творчу манеру.

У передостаннє літо перебування на Мангишлаку були створені сепії на літературні, міфологічні, та біблійні сюжети. Це зразки монохромного живопису, пронумеровані автором, їх 10, і об'єднані дослідником Галайчуком під загальною назвою «Сюїта самотності» – «Робінзон Крузо», «Телемак на острові Каліпсо», «Діоген», обличчю якого Шевченко надає автопортретної схожості, «Нарцис та німфа Ехо» (1856). В них можна знайти риси життєвої та духовної ситуації самого художника: відірваність від широкого світу та самотність.

Біблійні сюжети відобразилися у роботах „Благовіщення дітей”, „Самарянка” (1856). Т. Шевченко – перший художник, який відтворив життя і побут казахів, вони вважають його своїм національним художником. „...такі мальовничі, що самі просяться під олівець” – писав у листі до В. Рєпніної. «Молитва за небіжчиків», «Трію», та дуже промовисті «Байгуші», «Байгуші під вікном», де зображено дітей-жебраків.

У Новопетрівському укріпленні поет не напише жодного поетичного рядка, проте в цей час він звертається до прози. Впродовж 1852-57 рр. написано біля 20 повістей російською мовою, з яких нам відомо 9: «Наймичка», «Варнак», «Княгиня», «Музикант», «Нещасний», «Капітанша», «Близнець», «Художник», «Прогулянка із задоволенням і не без моралі». 12 червня 1857 р. він розпочав свій щоденник, відомий під назвою «Журнал». Повісті та щоденник розкривають багато біографічних сторінок життя Т. Шевченка. Автобіографізм, мемуарність – характерні їх риси (лише з них ми можемо дізнатися про деякі епізоди з життя письменника). Цінні вони передусім тим, що розкривають багато сторінок з життя самого Шевченка – дитинства,

перебування в Петербурзі, в Україні у 1840-х рр., на засланні. Майже всуціль автобіографічна повість „Художник”. Також автор розкриває теми сумної долі обдарованих людей з народу („Художник”, „Музикант”), життєвої трагедії матері-покритки („Капітанша”); гідного виховання молодого людини, становлення нової інтелігенції („Близнята”). Кілька повістей написані на основі сюжетів ранніх поем („Наймичка”, „Княгиня”, «Варнак»).

Найбільш вагомий з російськомовної прози Шевченка щоденник – «Журнал», як його називав митець. Ці нотатки дають багатий матеріал для пізнання внутрішнього світу автора. Щоденник він почав вести, щойно дізнався про можливість звільнення від осоружної солдатчини. З цього твору дізнаємося про життя й оточення Тараса Шевченка на засланні й одразу після того, про творчі плани й житейські надії. У багатьох записах Шевченко виклав роздуми про суспільно-політичні й філософські проблеми, висловив погляди на мистецтво, релігію. Десятирічна каторга забрала надзвичайно багато здоров'я, енергії, душевних сил, але не зламала поета.

Наприкінці заслання Шевченком виконана серія «Притча про блудного сина». 26 червня 1857 р. поет напише у «Щоденнику»: «Мені здається, що ... для нашого середнього напівграмотного класу необхідна сатира, тільки сатира розумна, благородна. Така як, наприклад, «Жених» Федотова або „Свої люди – розберемося” Островського і «Ревізор» Гоголя...» Т. Шевченко взяв з біблійної притчі лише назву, а сюжет повністю побудував на реальній основі, наповнив її новим змістом, розкривши тему страждань і трагедії самотньої людини в Миколаївській Росії. Таких блудних купецьких та поміщицьких синів, «несвідомих негідників», йому не раз доводилось бачити у казармі. За задумом повинно було бути 12 малюнків, перших 4 – про життя «блудного сина» художник мав виконати в Петербурзі, бо не було типажу купця. Мріяв також виконати її в гравюрі. Але до цієї роботи так і не повернувся. Роботи не пронумеровані, логічно їх можна розташувати так: «У шинку», «Програвся в карти», «У хліві», «На кладовищі», «У в'язниці», «Покарання колодкою», «Покарання шпіцрутенами», «Повернення до отця» (1856-57рр.). Серія стала

видатним явищем у тогочасному мистецтві. До такої гостроти критики сучасного ладу ніхто окрім Шевченка не піднімався.

У 1857 році завдяки клопотанню віце-президента Академії мистецтв Ф. Толстого, братів Лазаревських та інших друзів, Шевченко зміг залишити свою «незамкнену тюрму». Пройшло 10 невимовно тяжких років заслання, які не змогли зламати дух поета і примусити відмовитись від своїх переконань. Він записав у своєму «Щоденнику»: «Мені здається, що й нині я точнісінько такий же , яким був і десять років назад. У моєму внутрішньому образі не перемінилася жодна риса. Чи добре се? Добре» [209, с. 694].

Та роки заслання відбилися на його здоров'ї і зовнішньому вигляді.

Пізніше, Віктор Ковальов, товариш Шевченка по Академії, згадував: «У 59 році я був у Петербурзі й відвідав його [Тараса]... При зустрічі я був вражений різкою зміною в його зовнішності: це вже не той широкоплечий, кремезний, русявий чоловік у сірому сюртуці, яким я знав його колись; переді мною був зовсім схудлий, лисий чоловік, без кровинки на обличчі; руки його просвічувалися так, що видно було наскрізь кістки і жили... я мало не заплакав» [169, с. 325].

Тарасу Шевченку не відразу дозволили повернутися до Академії, півроку він прожив у Нижньому Новгороді.

Поет у Нижньому Новгороді багато працює. Цікавиться історією та архітектурою міста, свідчення цього його малюнки, портрети, перепросіювання поезій із Малої книжки у Більшу. А ще , після 7-річної паузи, Шевченко пише поетичні твори, що відзначаються філософським осмисленням пережитого. Першим був «Неофіти», у якому, прибравши у шати римської історії, розкриває конфлікт між собою та Миколою I., написаний після семирічної перерви.

Писав поему Шевченко у Нижньому Новгороді, місці, яке виявилось свого роду осередком декабристської традиції. Тут жили люди, які самі брали участь у декабристському русі, як І. Аненков, О.Ілибищев. Атмосфера декабризму була одним із тих чинників, завдяки яким і виник цей твір поета. В поемі «Неофіти» автор розповідає про життя перших християн і про

переслідування їх імператором Нероном. В однієї римлянки був син Алкід, а коли він став християнином то за імператорським наказом його заарештували і стратили. Тоді мати стала боротися за ту справу за яку загинув її син.

Про умовність історичної поеми „Неофіти” досить виразно сказав сам Шевченко у листі до Кухаренка від 16 лютого 1858 р. „Скомпонував це я тут з нудьги одну штуку, поеми Неофіти, нібито з римської історії.” Як бачимо, в поемі римська історія не справжня, а тільки „нібито” історія. Виникає питання: про що справді писав Шевченко в „Неофітах” і навіщо йому треба було одягати героїв цього твору в шати „нібито римської історії?”. Те, що в „Неофітах” йдеться справді не про Рим, а про російську дійсність, зрозуміли вже сучасники Шевченка. В Римі часів Нерона Шевченко відобразив Миколаївську Росію, а в Нероні – царя Миколу. Алегоричні образи поеми не є елементарними алегоричними псевдонімами певних історичних осіб, а складними художніми узагальненнями. Так, Нерон „Неофітів” – це передусім Микола, але він якоюсь мірою і новий цар Олександр, і навіть історичний Нерон (оскільки Шевченко у цьому образі втілює реальні риси Нерона) і взагалі образ всякого деспота – самодержавця. Так само християни поеми – це передусім декабристи, але не тільки декабристи, але й сучасні поетові борці проти царизму: «А ти возстав од гроба, слово встало / І слово правди понесли / По всій невольничій землі / Твої апостоли святії» [209, с.215].

За 10 років у царській Росії нічого не змінилося, і у «Юродивому», Шевченко запитує і стверджує: «..коли / Ми діждемося Вашингтона / З новим і праведним законом? / А діждемось-таки колись» [209, с. 221]. Шевченко пише поему „Юродивий” у грудні 1857 р, яка виникла з епопеї „Сатрап і Дервіш”. Поема залишилась незакінченою, але і в такому вигляді – це один з кращих памфлетів на самодержавство взагалі, і на царювання Миколи I зокрема. Дикий розгул кріпосництва на передодні реформ 1861 року, посилення зросійщини батьківщини сповнювали поетові тексти палкою, нищівною ненавистю до російської деспотичної держави.

9 лютого 1858 р. поет записав у щоденнику: „Після безцільно проведеної ночі відчув нестерпне бажання до віршування і без найменшого зусилля написав цю річ”. Та пише ліричний триптих «Доля», «Муза», «Слава». У «Долі» розповідає: «Ми не лукавили з тобою, / Ми просто йшли; у нас нема / Зерна неправди за собою» [209, с. 222]. В „Долі” поет оглянувся на перейдену життєву путь, обняв її всю єдиним підсумовуючим зором і оцінив її по-новому – не так як він часто сприймав свою долю, переживаючи неволю заслання. Там почуття самотності, відірваності від України, від народу, від близьких і товаришів викликає досить часто в його невольничій ліриці скарги, нарікання, обурення на долю, гіркі жалі. Тепер, по звільненні, оглядаючись назад і охоплюючи своє минуле життя в цілому, він сприйняв свою долю інакше, оцінюючи її позитивно з етичного погляду. Він усвідомлює тепер важкі випробування, всіяке лихо, яке довелося знати, як сувору, але благодійну школу, що загартувала його дух і морально виховала його. Ота свідомість, що суворий життєвий шлях його був шляхом правди, сповнює поета почуттям глибокого задоволення і спокійною певністю свого майбутнього. У „Музі”, у центральному з усіх поглядів, віршеві триптиха, поет розкриває, чим було і є в його житті поезія, які творчі радості вона йому дарувала.

„Муза” – творча сила, що пливе в душу поета від Бога ще з дитинства, не покидала його і на засланні, і надалі поет у вірші „Муза” просить, щоб не покидала. Слава” стилістично й настроєво дуже відмінна від попередніх частин триптиха, але водночас й внутрішньо пов’язана з ними. Мотивом прагнення посмертної слави завершується „Муза” і цим мотивом завершується й „Доля”: „дальше слава, а слава – заповідь моя”.

Як бачимо, в останні роки Шевченко писав значно менше, ніж в період „Трьох літ” чи в Орській фортеці на Кос-Аралі – давалися ознаки вимушене семирічне мовчання, підірване здоров’я, недремний поліцейський нагляд, особисті негаразди... Але це був час найвищого піднесення його генія, час основоположних узагальнень попередніх духовних пошуків. Ключовими мотивами цього періоду можна назвати два: громадсько-політичний і

медитативно-філософський. Ці два ліричні струмені гармонійно співіснують й переплітаються між собою.

Через деякий час Шевченко повертається до Петербурга, до Академії мистецтв. Цікавою сторінкою життя цього періоду є його дружба із Айрою Олріджем. Катерина Юнге згадувала: «...найвидатнішою подією цього часу був приїзд у столицю африканського трагіка Айри Олріджа. Шевченко не міг не зійтися з ним, у них було надто багато спільного: обидва чисті, чесні душі, обидва – справжні художники, обидва змалку зазнали тяжкого гніту... Вони не могли розмовляти інакше, як з перекладачем, але вони співали один одному пісні своєї батьківщини і розуміли один одного» [169, с. 279].

На ознаку високої пошани й любові до негритянського актора Тарас виконав його портрет. К. Юнге писала, що на сеанси приходили вони втрьох: Олрідж, Катерина і її десятирічна сестра. Трагік серйозно сідав на приготовлене місце і чекав деякий час урочисто і тихо, але жвава вдача його не витримувала, він починав робити гримаси, жартувати з нами, набирав комічно-переляканого вигляду, коли Шевченко дивився на нього. Вони весь час сміялися. Олрідж діставав дозвіл співати і заводив меланхолійні, оригінальні негритянські мелодії чи поетичні старовинні англійські романси, зовсім у нас невідомі. Тарас слухав і заслухувався, а олівець без діла опускався на коліна. Нарешті Олрідж схоплювався й починав танцювати яку-небудь «gig». Потім всі йшли пити чай. Незважаючи на оригінальність таких сеансів, портрет був скоро закінчений. Також Шевченко робив портрет Олріджа методом травлення, який схожий був швидше на чорта, ніж на Олріджа,- згадував Микешин.

Спогади М. Микешина доповнюють розповідь про цю дружбу: «...коли Тарас чекав, що до його убогої кімнатки завітає трагік, то я заставав його дуже заклопотаним: він старанно прибирав у себе на столі... [і]... навіть дозволяв відставному академічному солдатові, який прислужував у нього, підмітати підлогу і прибирати постіль. Пучечки барвінку, засохлої рути та інших степових квітів і трав з України, що, напевне, підносили поетове натхнення, солдат при цьому злорадно викидав...» [169, с. 339].

З кожною новою роллю трагіка в шекспірівських драмах зростала його слава в Петербурзі. Королем Ліром весь театр був вражений, мовчав. Микешин пробрався за лаштунки, прочинив двері до вбиральні трагіка і був здивований побаченим: в широкому кріслі напівлежав зморений «король Лір», а на ньому – буквально на ньому – був Тарас; сльози градом котилися з його очей, здавленим голосом він шепотів уривчасті палкі слова обурення і захоплення, покриваючи поцілунками розмальоване олійною фарбою обличчя, руки й плечі великого актора... «Зрозумівши, що я тут зайвий, я квапливо причинив двері і, ставши за темні лаштунки, сам добре виплакався...», – згадував Михайло Йосипович [169, с. 339].

«Одна хмара була на небосхилі Кобзаря, – писала К. Юнге, – його тягло на дорогу йому Україну! Як часто говорив він мені про свою милу батьківщину, говорив так багато, так хороше! «От би де нам пожити з вами, от де померти б!» [169, с. 280].

У 1859 р. отримує Тарас Григорович довгоочікуваний дозвіл на подорож в Україну, яка проте виявилася нетривалою. Їдучи через усю країну, Тарас Шевченко відвідував давніх друзів. Зокрема, у Переяславі гостював у лікаря Андрія Козачковського, далі побував у Прохорівні, у маєтку Михайла Максимовича - українського природознавця, історика, першого ректора Університету імені св. Володимира в Києві (Шевченко виконав портрет Максимовича та його дружини Марії). Звідти переїхав човном на правий берег Дніпра, відвідав с. Пекарі й Канів. Мальовнича місцевість йому дуже сподобалась. Він намалював краєвид „Коло Канева” і вирішив придбати тут, над Дніпром, ділянку землі, щоб оселитися назавжди, побудувати хату, одружитися і дожити віка у спокої та творчій праці. Ф Черненко – грандіозний інженер-архітектор допомагав йому скласти проект цієї хати, очевидно з даною подією і пов’язана передусім присвята йому ліричного твору – „Ой по горі роман цвіте” (22 вересня 1859 р.) в якому бринить зворушливий мотив шукання долі. Відвідав Шевченко також рідні місця – Моринці і Кирилівку. Побачився з

братами, пожив у сестри Ярини кілька днів. На півтора місяці зупинився в Корсуні у троюрідного брата Варфоломія (управителя маєтку князя Лопухіна).

10 липня Шевченко із управителем В.Вольським та землеміром І.Хілінським виїхали на обмір цієї землі. З ними були селянин Тимофій Садовий і його син Роман. Під час обміру до них приєднався шляхтич А.Козловський, який був у фраку і рукавичках. Побачивши цього франта, поет жартував з «комічної фігури», але коли помітив, що той не розуміє жартів, вибачився і постарався перемінити розмову. На цей час Хілінський і Садові закінчили обмір ділянки і всі зібрались під крилатою липою, щоб поснідати. І тут почалася горезвісна «богословська суперечка», що стала приводом до арешту Шевченка 13 липня 1859р. як звинуваченого в богохульстві.

«Під час сніданку, - писав Шевченко в поясненні колезькому секретареві Андрієвському від 6 серпня 1859р., - п. Козловський повів зі мною якусь богословську розмову на польській мові; щоб припинити цю розмову, я йому сказав по-російському, що теологія без живого бога неспроможна створити навіть цього липового листка, і при цьому вирвав листок з липи і показав йому». А на запитання, що «я думаю про матір Ісуса Христа. ... я з нетерпінням сказав: перед матір'ю, яка народила нам спасителя, котрий постраждав і помер за нас на хресті, ми всі повинні, як справжні християни, благоговіти, бо, якби вона не народила його, вона була б звичайною жінкою».

Пояснення Тараса дуже відрізняються від рапорту черкаського земського ісправника В.О.Табачникова та донесення штаб-офіцера корпусу жандармів Л. В. Грибовського, де йдеться про «страшне богохульство» Шевченка: ніби то він стверджував, що Бога немає, а Божу Матір називав покриткою, признаючи віру лише в Ісуса Христа як в людину, що своїм розумом заслужила вічну повагу до себе.

Зрозуміла річ, що Шевченкова версія – це версія самозахисту, він дуже добре знав із ким має справу, тому зважував кожне своє слово. Так само як версія, викладена у рапорті Табачникова, - це версія «попереднього

звинувачення». Під час всієї подорожі за Тарасом велося пильне спостереження, та й Козловський з'явився на горі, можливо, не випадково.

Тут постає дуже складне питання релігійності Шевченка.

П.Зайцев, Б.Лепкий, І.Дзюба та інші дослідники зазначають, що віра Тараса справді не була догматичною. Але поет народився і був вихований у православній родині, де шанувались релігійні традиції.

«Знущатися з тих морально-релігійних переконань, які освячені віками і мільйонами людей, нерозумно і злочинно», - говорив якимось Шевченко у присутності А. Козачковського. Потрапивши на заслання, Тарас не зневірився, навпаки, його віра окріпла, стала більш усвідомленою, про що свідчать листи до В.Рєпніної, А.Козачковського, записи у «Щоденнику».

У своїй творчості Шевченко також неодноразово звертається до релігійної теми, і навіть через поезію – до Бога («Заповіт», «М.Костомарову», «Та не дай, Господи, нікому», «Неофіти» та багато ін.. - всіх не перелічити). Можливо, саме творчість Тараса стала причиною того «богохульства», оскільки в цьому випадку йшлося про Матір Божу. Ще М. Драгоманов радив пов'язати цю пригоду Шевченка з роботою над поемою «Марія», яку він написав дещо пізніше в Петербурзі, але задум виношував давно, ще з Орська писав про це В.Рєпніній. Поема написана з глибоким пієтетом до Ісусової Матері, до материнської місії, лиш розходиться вона з церковними догмами. Певно, що Шевченко не раз тоді говорив те, що він думав і писав. Але в підпільній компанії все це могло прозвучати так, що дало підставу для звинувачення в богохульстві.

30 липня 1859р. поета під вартою привезли до Києва. Тут він не був з квітня 1847р., коли його в супроводі квартального і жандарма відправили до Петербурга, в каземат III відділу. Тепер поет прибув знову як «злочинець».

На щастя для Шевченка, його «справу» губернатор доручив вести доброзичливо настроєному до нього чиновнику М. Андрієвському, який у своєму рапорті І.І. Васильчикову доповів, «що академік Шевченко, наскільки можна зробити висновок із спостережень за ним та із суджень його на різні

теми, вірний вірі своїх предків, від якої в тому роді, до якого він належить, не було ще прикладів віровідступництва...»(8 серпня 1859).

А ще під час свого вимушеного перебування в Черкасах пише вірш „Сестрі”, з якою він бачився у 3-ю подорож на Україну. На початку вірша ми бачимо «убогі села», «понаддніпрянські невеселі», які він минав шукаючи спокійного кутка, де б він міг осісти: «І думав, де ж прихилюсь? / І де подінуся на світі?»[209, с. 239].

Десь усередині 20-х чисел червня Тарас вирушив на батьківщину.

По дорозі заїхав у Мліїв, зупинився у П. Симиренка, який разом з К. Яхненком тримав найбільший в Україні цукровий завод. Тарас неодноразово буватиме тут, захоплюючись цукровим та механічним заводами, шестикласною школою, лікарнею на 100 ліжок, добротними будиночками для службовців, бібліотекою. Вільнонаймані працівники отримували достойну платню. «Батьку, що ти тут наробив!», - зі сльозами на очах говорив поет Яхненку. На той час це було щось неймовірне. Управитель заводу О. Хропаль згадував: «Якось розмова зайшла про те, що в продажі давно немає творів «Кобзаря», на що поет відповів, що видавці скупляться, а сам він для цього не має коштів. Тоді йому була запропонована матеріальна підтримка». У 1860р. в Петербурзі вийде другий прижиттєвий «Кобзар» Т. Шевченка, на титулі якого вдячний поет назве свого мецената - «Коштом Платона Симиренка».

Останнє прижиттєве видання творів великого поета, надруковане під тією ж назвою «Кобзар» у 1860 році. Нова збірка вийшла коштом цукрозаводчика Платона Симиренка, в друкарні П. Куліша. історія «Кобзаря» 1860 року – один з найяскравіших прикладів важкого цензурного гніту в добу т. зв. ліберального царювання Олександра II. У листі до О. Хропаля від 26 листопада 1859 р. Шевченко писав: «Сьогодні цензура випустила із своїх пазурів мої безталанні думи та так, проклята, їх одчистила, що я ледве впізнав свої діточки». Поетові довелось витримати складну боротьбу з III відділом та цензурою. З понад 170 поезій, балад та поем написаних Шевченком, він зміг подати у новому вигляді лише 17. З них тільки «Давидові псалми» та «Наймичка» могли дати читачеві

повне уявлення про характер поезії періоду «трьох літ». Решта творів належала до раннього, переважно романтичного періоду творчості поета. Проте, навіть препарована цензурою, книга сколихнула громадськість, утвердила славу Шевченка як геніального поета, привернула увагу критики до проблем усього українського письменства.

Повернувшись у Петербург, Шевченко, не чекаючи офіційного звільнення селян від кріпацтва, робитиме все можливе для того, щоб визволити своїх рідних. Діятиме він через Літературний фонд («Общество нуждающимся литераторам и ученим»), комітет якого напише листа до власника Кирилівки В. Фліорковського, а також відправить довірену особу – М. Новицького для переговорів. Щоб привернути увагу громадськості до цієї справи, Шевченко напише свою автобіографію у «Листі до редактора «Народного чтения».

Повернувшись з України поет з новою силою розгортає поетичну діяльність. Його слово наскрізь актуальне, гострополітичне, спрямоване на розвінчування царату і кріпосництва. Особливою гостротою відзначаються його твори „Осія.Гл.14”, „Подражаніє Іезекїїлу. Гл.19”, „О люди, люди небораки”, „Світе ясний, світе тихий...” та ін.

Шевченківська лірика останніх років – це лірика надзвичайно загостреного внутрішнього зору, лірика активної енергійної думки, що зривала буденні покрови з життєвих явищ, проникла і в глибоку соціальну анатомістику сучасності, і в далі майбутнього. Петербурзькі вірші написані з надзвичайно точним предметним реалізмом, вони відрізняються миттєвою вибуховою реакцією, яка звичайні життєві явища здатна була віднести до визначальних конфліктів часу: «О люди! люди небораки! / Нащо здалися вам царі? / Нащо здалися вам псарі ? / Ви ж таки люди, не собаки!» [209, с. 255].

Особливість цього періоду у духовному житті Шевченка, в тому, що він зміг через гори часу побачити майбутнє - майбутнє свого народу і всього людства. Бо провидіння неба мають глобальний характер: «І на оновленій землі / Врага не буде, супостата, / А буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі» [209, С. 256]. Однією з форм поетичного осмислення майбутнього для

Шевченка є його «подражанія» біблійним пророкам – Ісаїї, Іезикіїлю, Осії, де тема помсти і кари жорстоким земним владикам поєднується з вірою в духовне відродження: «Воскресну нині! Ради їх / Людей закованих моїх, / Убогих, нищих... Возвеличу / Малих отих рабів німих! / Я на сторожі коло їх / Поставлю слово» [209, с.247]. Лірика 1857-1861 рр. великою мірою виростає «із зерен Святого Письма». У пізній період творчості Шевченко пройшовши свою хресну дорогу, провокує відродження добра на землі, побудову нового суспільства на засадах християнської любові, правди і щирості. Триптих «Молитва» написаний наприкінці травня 1860 року. У цьому творі у трьох його варіаціях, сконцентровано віддзеркалюються три імперативи шляху до правди. Назвою, жанром, змістом поезії підкреслено визначальність першого імперативу – молитися. Це воістину молитва за ціле людство: за зло творців – щоб Господь зупинив їх і таким чином порятував їх від гріхопадіння; за добро творців – щоб дав їм святую силу, навчив як чинити добро, не завдаючи одночасно зла; за чистих серцем – щоб захистили їхні душі од кривди. У перших двох молитвах автор просить і для себе любові, сердешного раю; третій варіант завершується молінням для всіх, яке одночасно є найпершою заповіддю для людства: «А всім нам вкупі на землі / Єдиномишліє подай / І братолюбіє пошли». Людина може бути щасливою лише серед щасливих людей. Про яке «єдиномишліє» йдеться? Бо ж люди народжені різними і мають бути різними. Єдиномишліє ж повинне бути лише в одному – у братолюбії. Ця заповідь про всіх. Поема «Марія» - вершина Шевченкових роздумів про материнство. Твір належить до останнього періоду творчості, позначеного великим впливом Біблії. У «Марії» йдеться про Богоматір. Але автор не дотримується всіх нюансів біблійної розповіді про неї – натомість звертається до трактування цього образу в усній народній традиції, сам переосмислює його. Відтак Богородиця в його творі стає більш земною, точніше в жінці-матері Шевченко вбачає божественне.

Після заслання Тарас Григорович, мабуть, ні про що так не мріє, як про власну хатину в милій серцю Україні. З допомогою військового інженера-архітектора й земляка Федора Черненка він розробляє кілька варіантів проекту

хати, один з яких висилає в Україну брату Варфоломію та узгоджує з ним місце забудови. *«Поставлю хату і кімнату, / Садок-райочок насаджую. / Посиджу я і походжу / В своїй маленькій благодаті. / Та в однині-самотині / В садочку буду спочивати...»* [209, с. 252].

В Петербурзі нагледів Шевченко дівчину Ликеру Полусмак – наймичку Карташевських. За спогадами Н.Забіли: „Ликері тоді було років з двадцять, але красивою у строгому смислі її не можна було назвати – так собі приємна, українського типу дівчина: середнього зросту, кругловида, трохи веснянкувата, кароока, рот маленький, уста пишне вишневі, коси густі...”

Шевченко ж полюбив дівчину усім серцем, зі щирістю й наївністю генія. На застереження друзів не зважав. 27 липня 1860 р. Шевченко освідчився Ликері. Від того числа і до половини вересня вона вважалась нареченою поета. А десь між 6 і 12 вересня між ними трапився розрив. „Цілого світу не було шкода для Ликери, а тепер і нитки шкода” – писав Шевченко. Ця подія тяжко травмувала поета. Остання Шевченкова надія щодо одруження була зруйнована.

Хоч наверх ці відносини закінчились, але для поета вони ще довго руйнували спокій в його душі, його гризли і образа і розчарування, зневіра і безнадія, що відбилися на ряді його поезій: „Поставлю хату і кімнату”, „Не нарікаю я на Бога”, „Минули літа молодії”, „Як би з ким сісти, хліба з’їсти”. Всі ті поезії пройняті глибоким смутком і розкривають оту особисту рану серця, що повстали в наслідок розбитих надій й ображеного особистого почуття.

У столиці був невеликий гурток діячів української культури, так звана Петербурзька громада членами якої були: Пантелеймон Куліш, Василь Білозерський, Микола Костомаров та ін.). Одразу ж по приїзді в це коло увійшов і Шевченко. Колишні Кирило-мефодіївці почали видавати перший український літературно-науковий журнал „Основа”. В першому номері якої були надруковані поезії Шевченка, а в другому – уже некролог про його смерть.

Громада займалась також організацією народних шкіл в Україні, створенням підручників рідною мовою. І справді незабаром у Києві з'явилися перші недільні україномовні школи для народу.

Активну участь у всіх цих справах брав і Шевченко. Зокрема, він уклав „Букварь Южнорусскій”, що призначався для недільних шкіл. «Буквар Южнорусскій» – перший україномовний підручник, у який вводять українські думи, поезії, свої переспіви псалмів та ін. Прагнув, аби шкільна наука була доступною і зрозумілою дітям. «Гну, мну знаю, а оксію не втну таки й досі», - говорив він, згадуючи свою науку у дяка. Мріяв видати лічбу, етнографію, географію, історію – та вже не встиг.

2 вересня 1860р. Т. Шевченку було присвоєно звання академіка гравірування. Це мало велике значення для Шевченка навіть у психологічному плані. Завдяки диплому він повертає собі професійне звання – тепер він не «рядовий у відставці Шевченко», як записували в офіційних документах, а «академік».

Диплом підписано 31 жовтня, а отримав його вже після смерті художника М.Лазаревський для передачі родичам.

Варто зауважити, що мистецтво техніки офорта в Академії під час навчання Тараса не викладалось. Шевченко всього досяг самотужки, шляхом спроб, невдач і перемог. Почав займатись гравюрою ще будучи учнем Академії. Спочатку був «Король Лір», а потім «Живописная Україна». Після заслання зацікавився акватинтою. Брав консультації у досвідчених граверів – Ф.Йордана, Служинського, Уткіна.

Восени 1860р. у Т. Шевченка почалася хвороба, що виявилася смертельною для нього. Від початку 1861 р. Шевченко погано себе почуває, майже не виходив із своєї майстерні – келії, до останнього дня не втрачає надії на одужання. І пов'язував її неодмінно з Україною: «От якби до весни дотягти, - казав він. – Та на Україну...Там, може б, і полегло, там, може б, ще трохи подихав...помру я тут неодмінно, якщо залишусь».

14-15 лютого 1861р. пише останню поезію «Чи не покинуть нам, небого...», в якій, передчуваючи свій близький відхід, останніми рядками згадує Україну. Це – прощання поета з життям.

25 лютого (9 березня н.ст.) 1861р. тяжко хворий поет приймає вітання з днем народження, а наступного ранку його серце зупинилося.

Сучасна медицина (П.Коваленко) ставить такий діагноз: стенокардія, спричинена ревматичними захворюваннями.

Аналізуючи, наскільки це можливо, здоров'я найближчих родичів, пам'ятаючи напівголодне і холодне дитинство Тараса, перелічуючи всі відомі випадки захворювань Шевченка, враховуючи побутові умови впродовж всього життя, звички та ін., дослідники дійшли висновку, що «найбільш згубним і фатально небезпечним для здоров'я Тараса Григоровича слід вважати період заслання та набутий там ревматизм, який потім, в умовах вогкого та холодного клімату Петербурга, призвів до [так званої водянки і] повного руйнування серця». «Ревматизм лиже кістки, а кусає серце», - згадував народне прислів'я у своїй праці Петро Коваленко.

Павло Зайцев радив звернути увагу ще на один момент: організм поета-мистця був уже перепрацьований! Мало можна знайти таких працелюбців яким був Шевченко. Коли переглянути його [творчу спадщину] і взяти до уваги той порівняно короткий відтинок часу, за який він творив, то не можна не дивувати, як і коли він міг усе зробити. Від 22 квітня 1838р. до кінця його життя минуло лише неповних 23 роки, в яких вільною людиною він був 12 з половиною. Крім великої літературної спадщини – поезій, прози, епістолярію, Шевченко залишив по собі сотні ...праць олійними фарбами, сепією, акварелей, офортів, силу рисунків (всього прибіл. 1300 примірників, і це ще не все збереглося). Поезії Шевченко творив легко, як він казав, вони самі навівалися, але ж потім він їх «пересівав» - опрацьовував, піддавав свідомо власній критиці, а це досить важка праця. А з прикладів мистецької діяльності можна згадати роботу на Аральському морі, де Шевченку ніхто «норми» не давав, висадившись на берег, він міг зробити один-два краєвиди, а він їх робив сотнями. А що вже говорити

про граверську працю 1858-60рр.! Шевченко жив повним життям, скрізь бував, усім цікавився – музикою, театром, безупинно читав... І в ньому жила вічна потреба відтворювати передумане, пережите, відчуте. Він був «одержимий» своєю працею і не шкодував своїх сил і здоров'я.

Поховання відбулось 28 лютого на Смоленському кладовищі в Петербурзі. Пам'ятали друзі цей заповіт Тараса Шевченка. Їх зусиллями через 2 місяці було одержано офіційний дозвіл на перепоховання поета.

Домовину покрили червоною китайкою, заслугою козацькою. Залізницею труну доставили до Москви, а звідти до Києва – кіньми на дрогах. У кожному населеному пункті жалобну процесію зустрічав натовп людей, що хотіли попрощатися з поетом. 6 травня у Києві через Ланцюговий міст студенти впряглися в дроги і повезли труну до Церкви Різдва на Подолі.

Символ тернистого шляху – терновий вінок принесла невідома жінка в чорному. Хотіли поховати поета в Києві, але друзі, зокрема Г. Честахівський, наполягли на тому, щоб поховали Тараса там, де він хотів збудувати хату.

10 (22) травня 1861р. Тараса Шевченка поховали на Чернечій горі, тепер Тарасовій, що стала місцем паломництва українців з усього світу.

Сучасники та послідовники Шевченка відчували, що він є більше, ніж поет. Борис Грінченко переконував, «що в українській літературі з'явиться ще багато діячів, рівних Шевченкові талантом, але не буде вже ні одного, рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде вже пророків» [38]

Сучасна дослідниця Оксана Забужко справедливо наголошує на універсальності Тарасових творів: «...Шевченко не писав філософських трактатів ...писання Шевченка не є ані «чисто» художніми, ані «чисто» філософськими, ані «чисто» ідеологічними), – і водночас вони є і художніми, і філософськими, і релігійними, і, нікуди не дінешся, таки ж ідеологічними... а на додачу ще ...і історичними...» [60, с. 13-14].

Образ України, поданий Шевченком, зумовив його сучасників та послідовників спрямовувати інтелектуальні та творчі зусилля задля «розробки

філософії української ідеї» [30, с.164]. Творчість Тараса Шевченка є гідним внеском в розвиток національної самосвідомості, котрий суттєво визначив напрямки української філософської культури 19 ст. та мав істотний вплив на її зміст у 20 ст. і сьогодні.

Отже, можемо підсумувати. Поет найглибше і художньо найдосконаліше розкрив українську душу, осмислив минуле, сучасне й майбутнє України. Творчість Шевченка стала духовною основою формування сучасної української нації. Для українців усіх наступних поколінь він став могутнім джерелом національної свідомості, символом України. Шевченко першим з українських літераторів піднявся на відкриту боротьбу з російською імперією, з тоталітаризмом, утвердив політичний лад націонал-демократії. Шевченкові, як нікому зі світових письменників до нього, вдалося виразити душу, багатий внутрішній світ простої людини. Він максимально наблизив авторську літературу до народу, який визнав його своїм поетом і речником. Саме Шевченко зробив найбільше для утвердження української літературної мови на народно-національній основі. Збагатив лексику: ввів багато раніше не вживаних слів з фольклору та розмовно-побутової мови; широко використовував церковно – слов'янізми, також чужомовні слова; створював нові лексеми (ревучий, широкополі тощо). Вдосконалив синтаксичний лад літературної мови – спрощував будову речень, наближаючи до розмовної традиції. Надзвичайно розширив художні виражальні можливості нашої мови: (створював оригінальні словосполучення: „моє свято чорнобриве”, „незаходимий світ”, „поборники святої волі”; поєднував слова високого і низького стилю: „свято помазана чуприна” та ін.). Отже, Шевченко підніс українську мову до рівня найрозвинутіших мов світу. Маючи абсолютно оригінальний, ліричний талант, митець збагатив світовий романтизм цілком неповторним його різновидом. Шевченко звернувся до тем, проблем, ідей (національних, соціальних, політичних, філософських, історичних), які до нього ще не порушувалися в українській літературі або зачіпалися не сміливо і звужено. Він став новатором у галузі художньої форми: збагатив жанрову систему української літератури

(дав досконалі зразки уже наявних тоді жанрів – балада, елегія, думка, медитація, щоденник; розширив їх можливості і став творцем героїко – романтичного, ліричного, сатиричного різновидів поем). Митець створив оригінальну, доти не значну форму віршування – шевченківський вірш. Шевченкова поезія давно стала найважливішим і нетлінним складником духовного єства українського народу. Колись Генріх Гайне говорив про Біблію як про „переносну вітчизну” євреїв – з нею вони, гнані, мандрували світом. Такою „переносною вітчизною” для українців, куди б їх не закинула доля, був і „Кобзар” Шевченка. І навіть у себе вдома, „на нашій, не своїй землі” він давав почуття вітчизни. Шевченко – це не тільки те, що вивчають, а й те, чим живуть. У чому черпають сили і надії. У глибини майбутнього слав Шевченко свої непохитні заповіді синам рідної землі. Він говорив до мертвих духом, які ще мали пробудитися, і до живих, і до ще ненароджених, і в Україні, і в світах.

3.3 Сучасні рефлексії Шевченкової візуалізації українського простору

Надзвичайно важким викликом для українського суспільства стала російська збройна агресія. Віроломні плани й сподівання ворога не справилися завдяки протистоянню українців, які змогли мобілізувати свої суспільні ресурси та заручитися міжнародною підтримкою численних союзників. Розпач і тривога, спричинені трагедіями війни, вже з перших місяців переростали в стійкість духу та супроводжувалися твердим усвідомленням «необхідності переосмислення усталених життєвих орієнтирів, пошуку власного місця в новому геополітичному просторі та світоглядних підвалин подальшого соціокультурного розвитку України» [175, с. 112]. Щоб реалізувати ці завдання, українцям необхідно подолати численні суспільні спротиви та перешкоди, такі як, наприклад, колективні спогади про «щасливе радянське минуле» або «єдність культурних традицій», а особливо викоринити сформований впродовж століть т. зв. малоросійський комплекс меншовартості, «який продовжує визначати габітус українства» [175, с.112].

Звичайно, окреслені проблеми являються вагомою перешкодою в європейських амбіціях нашої суспільства, однак вони не залишаться непоправними за умови їх усвідомлення та самоствердження власної ідентичності кожного українця.

У процесі самоідентифікації українського суспільства все вагомішою стає місія української культури, духовний потенціал якої неодноразово виконував месіанську роль і продовжує бути суголосним із потребами сьогодення. Усвідомлюючи своє всесвітньо-історичне значення, «українство має значно ширші можливості для відродження свого творчого потенціалу та виходу на міжнародну арену як самобутня і самоцінна її одиниця, спроможна відродити та на довго зберегти культурний рух та міць Європи» [175, с. 115].

Невпинно в сучасному українському соціумі зростає актуальність постаті Тараса Шевченка як символу боротьби українців проти російської агресії [198, с.120]. Його слово знову на лідерських позиціях, поетові ідеї є смислоутворюючими, інтерпретації Шевченкового образу згуртовують українське суспільство. Щодня з'являються нові меми, агітки, різноманітні плакати, портрети, скульптурні композиції, де поет зображений як український воїн, супермен, герой сучасного життя. Незважаючи на періодичні дискусії щодо етичності та доцільності таких інтерпретацій Тарасового образу, це явище вже досить тривалий період не втрачає своєї популярності.

Цікаво, що таке використання образу Шевченка як символу в боротьбі з різноманітними поневоленнями та агресією не можна вважати новим надбанням сучасного суспільства. Цінність цього феномену для формування української ідентичності усвідомила українська інтелігенція вже за часів Російської та Австро-Угорської імперій, коли творчість Шевченка сприймали, в першу чергу, як засіб боротьби проти манкурства та комплексу малоросійства. Ювілейні Шевченкові роки 1911 та 1914-го якнайширше презентували українське національне питання. З іменем Шевченка як «апостола боротьби за українську незалежність» тривали визвольні змагання 1917-1921 рр. Тарасові поезії морально гартували та підтримували бійців ОУН-УПА (до прикладу,

керівник боївки служби безпеки ОУН у Львові, Дмитро Куп'як, розповідав, як, він у 1938 році, будучи ув'язненим, читав вголос напам'ять твори поета, щоб скріпити власний бойовий дух). Шевченковий «Кобзар» був при вбитому на Румунському фронті 1916 р. юнкері Олександрові, учаснику Першої світової. Цей примірник (зі слідами крові на обкладинці та сторінках) є в колекції Національного музею Тараса Шевченка. Тут також зберігається портрет поета, вщент порізаний денікінцями у с. Добра на Уманщині. Цей експонат є прикладом прояву ненависті до всього українського [29].

Та найбільше ім'я поета експлуатовалося радянською владою, яка згодом навіть створила т. зв. канонізований образ Тараса Шевченка за портретами художників І. Крамського, І. Рєпіна і з автопортретів та світлин Шевченка в період останніх років його життя.

З новими акцентами зазвучала поетична творчість Тараса Шевченка в часи Другої світової війни. Варто зазначити, що до поетового імені апелювала як німецька пропаганда, яка підкреслювала його антимосковські погляди та засуджувала колективізацію, так і радянська агітація [29]. Зокрема художник Василь Касіян створив серію плакатів під назвою «Гнів Шевченка – зброя перемоги». Графік створив героя-поета як безпосереднього учасника подій, поставивши його в центр боротьби з фашистськими загарбниками. (Тоді ж створено й подібні Сквородинівські плакати) [198, 120]. У 1942 році українські письменники Натан Рибак, Максим Рильський та Павло Тичина, які були евакуйовані до Уфи, надрукували «Кобзар» Тараса Шевченка із закликами «Нехай ворог гине!» та «Смерть фашистським окупантам!». Ці слова стали під час війни бойовими девізами.

Важливо застерегти, що до таких ініціатив не варто ставитися як до кон'юнктурних. Адже серед пересічних громадян потреба на подібні мистецькі твори була поширеною, як свідчать листи, спогади та архівні документи. Наприклад, шкільний вчитель із Хмельниччини Григорій Скиба, котрий передав у дар музею свій примірник «Кобзаря», який був із ним упродовж всієї війни, згадував: *«Мужній Тарас був нашим гвардійцем і допомагав гнівним*

словом нищити фашистських звірів». То ж недаремно у передмові до видання П. Тичина писав, що збірка друкується на прохання воїнів надіслати Шевченкові твори на фронт [208, с. 3].

Після Революції Гідності 2014 року Шевченкове слово зазвучало з новою силою. Надзвичайно символічно прозвучали цитати рядків із Шевченкового «Кавказу» у виконанні Сергія Нігояна: «Борітеся – поборете! Вам Бог помагає». «З цього часу починає формуватися нове сприйняття суспільством образу Тараса Шевченка, відбувається поступовий відхід від традиційного культу поета, і створюється нове трактування українського символу». Даний процес найвлучніше можна охарактеризувати словами українського художника Андрія Єрмоленка, який створює «нові» образи Тараса одним із перших: *«Сьогодні він має бути ультрамодним, ультрановим. Донедавна про нього звикли думати як про пам'ятник, як про мертву людину, на могилу якої потрібно покласти квіти. А зараз... людей більше цікавить живий Шевченко» [198, с. 122].*

На виставці «Війна: Шевченків вимір», що репрезентувалася в Національному музеї Тараса Шевченка в Києві 2016 року, експонувалися роботи художників Ю. Шаповала та А. Ярмоленка, а на виставці «4.5.0» влітку 2022 року, були роботи, що створені в перші тижні після повномасштабного російського вторгнення 24 лютого 2022 р. Сучасні українські митці М. Боровікова, М. Гончаров, О. Грищенко, О. Грехов, А. Делмар, М. Дяченко, А. Єрмоленко, І. Ільїнська, В. Казаневський, К. Лісова, О. Павлова, Н. Тітов та інші малюють «Шевченка – воїна і символа, який разом із усіма обороняє українську землю» [198, с. 122]. Блискавично реагуючи на події (в першу чергу вони публікували свої авторські рефлексії в соцмережах) художники підтримували українців у надзвичайно складний час і демонстрували «спільність проживання емоцій та досвіду, принесених війною» [198, с. 122]. Незважаючи на практичну відсутність у творчості Тараса Шевченка мілітарних симпатій, націєтворчі смисли, сформульовані поетом у ХІХ ст., органічно влітаються в сучасну реальність і стають частиною українського культурного коду. *«Його книга «Кобзар» стала основою для відродження самосвідомості*

українського народу в 19 столітті. Зараз це «культурна» стіна, що захищає нас у боротьбі за свободу», – підкреслив О. Грищенко, один із учасників мистецького проєкту.

Важко не погодитись з цими словами, дізнаючись про різноманітні «невипадкові випадковості», які стали відомими з початку російської агресії, наприклад, знайдений українськими воїнами під руїнами зруйнованого будинку на Донбасі «Кобзар» Т. Шевченка 1917 року (за ред. М. Доманицького), чи відкритий з-під російського пропагандистського банера автопортрет поета з крилатим «Борітеся – поборете!» у містечку Балаклія на Харківщині. *«Шевченко – символ всього українського, всього, чим пишається нація, обстріляний, кривавий, як сама Україна, проте стоїть непорушно»*, – щиро переконана молода художниця Марина Боровікова [198, с. 122].

Серед українських військових та пересічних громадян разом із зображеннями Тараса-воїна як символу боротьби за незалежність України все більше стають популярними й поетичні твори Шевченка (які перепрочитуються й аналізуються під іншим кутом, з погляду сьогодення). В останні роки друкуються примірники фронтових та «камуфляжних» «Кобзарів» Тараса Шевченка кишенькового або ж подарункового формату, які мають багато ілюстрацій та світлин Революції Гідності та фронтових подій. (На жаль, упорядник подібного видання, художник Сергій Пущенко, загинув під час звільнення Київщини від російських окупантів) [198, с. 123].

Як показує досвід, мистецький і поетичний спадок Тараса Шевченка підтримує українське суспільство не лише в протиборстві із зовнішнім ворогом, але й допомагає долати внутрішні перешкоди та особисті трагедії. Російська агресія принесла українцям (як військовим так і цивільним) величезний комплекс соціальних та психологічних негараздів: вимушені переселення й безробіття, реабілітації після поранення, адаптаційний період після полону, різноманітні страхи, фобії, пригніченість, депресії, емоційне вигорання, виснаженість тощо. Як Допомогти самому собі у важких обставинах можна на прикладі біографії Тараса Шевченка, який відбув 10 років заслання за кілька

тисяч кілометрів від рідної землі, переконували відвідувачів куратори виставкового проєкту «Піднятися до себе», що експонувався в Національному музеї Тараса Шевченка в 2023 р. Автори виставки А. Дудченко, А. Логов та Т. Чуйко, використовуючи сучасні картини й інсталяції та Шевченкові образотворчі й поетичні твори запропонували простежити «шлях подолання непередбачуваних тяжких життєвих обставин через рух від темного до світлого, через тяжкі випробування до катарсису та перемоги, в першу чергу, над самим собою» [198, с. 123].

Кризові, трагічні моменти людського життя завжди потребують знакових суспільних авторитетів. Під час російсько-української війни образ українського поета став не просто актуальним, а надзвичайно необхідним в українському соціумі. Таємницю його популярності, очевидно, можна розкрити рядками Б. Грінченка, який на початку 20 ст. писав: *«Ми певні, що в українській літературі з'явиться ще багато діячів, рівних Шевченкові талантом, але не буде вже ні одного, рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде вже пророків»* [38, с. 72].

Висновки до третього розділу

Поняття трагедії та трагічного в українській культурі є важливим для формування національної ідентичності та художнього самовираження. Історія України сповнена багатьох трагічних втрат, боротьби та випробувань і призвела до розвитку унікального підходу до сприйняття трагічних подій як екзистенційної категорії, що відображається у творах мистецтва, створених українським народом.

У вищезазначених межах художня творчість Тараса Шевченка постає як найповніше розвинене та глибоке осмислення трагічного, яке будь-коли існувало. Шевченко створює не лише зображення людського досвіду страждань, а й надає йому філософського контексту, поєднуючи індивідуальний біль і страждання з наративом нації. Творчість Шевченка

слугує взірцем трагічного, де біль і втрата поєднуються з поняттями гідності, свободи та впевненості в надії на відродження.

Те, як Шевченко розуміє трагедію, стає особливо важливим, якщо розглядати її в контексті сучасних подій в Україні, зокрема російської агресії щодо України. Інтерпретації образу Кобзаря, чи то у формі філософських рефлексій, чи то художніх виразів та уявлень, демонструють його присутність у сучасній культурі. Шевченко трансформується, додаючи до цього образу нові значення, але водночас зберігає свою фундаментальну роль символу морального та духовного наставника. Концепція трагедії українського модерного простору, розроблена Шевченком, а також сучасні осмислення трагічних подій забезпечують безперервний ланцюжок наслідків від минулого до сьогодення та розповідають історію не лише національної втрати, але й здатності оговтатися від неї та залишатися сильним і повністю відкритим до майбутніх можливостей чи усвідомлень.

ВИСНОВКИ

У першому підрозділі першого розділу здійснено комплексний теоретико-методологічний аналіз та глибокий бібліографічний огляд пропонуваної до розгляду теми, це дає підстави стверджувати, що феномен модерного українського простору постає надзвичайно динамічна, поліструктурна та багаторівнева онтологічна реальність. Ця реальність виокремлювалася в горнилі безпрецедентних цивілізаційних зламів, знаменуючи собою *епохальний перехід вітчизняного соціуму від традиційно-аграрного укладу до індустріального модерного стану*. Концептуалізація даного явища вимагає категоричної відмови від лінійних, спрощених фактографічних наративів на користь залучення фундаментальних філософсько-історичних та соціокультурних інструментів. Тож, на підставі методологічного та теоретичного підмурків нами було доведено, що *формування української модерності органічно вписується в загальноєвропейський макроконтекст так званого «довгого ХІХ століття»*. Проте тут прослідковується і специфіка даного процесу, яка детермінована передусім бездержавним статусом нації та її перебуванням у лещатах антагоністичних імперських систем.

Аналізуючи теоретичний загал, нам вдалося *виявити, що процеси модернізації на українських теренах розгорталися за сценарієм асиметричної, периферійної та просторово розірваної моделі*. Внаслідок руйнації традиційних мілітарно-політичних структур, зокрема ліквідації козацької державності, та інкорпорації етнічних земель до складу Російської та Австро-Угорської імперій, *український простір перетворився на арену реалізації специфічного концепту «множинних модерностей»*. Відбувалося перманентне й жорстке зіткнення об'єктивного європейського вектору розвитку з імперськими шовіністичними ідеологіями, що перетворювало кожен акт економічної, соціальної та освітньої модернізації на прямий виклик асиміляційним і колонізаційним практикам метрополій. У таких драматичних умовах кристалізація модерної української нації та конструювання її простору

були передусім, актом екзистенційного, політичного та духовного виживання, що вимагало граничної мобілізації всіх внутрішніх ресурсів етносу та формування нових еліт.

Також, нами було *встановлено*, що в умовах тривалої відсутності легітимних національно-державних інституцій фундаментальним базисом конструювання та захисту модерного українського простору виступив гуманітарний дискурс, який представила художня література, фольклористика, мовознавство та філософсько-історична думка. Саме *словесність та інтелектуальні рефлексії перебрали на себе невластиву їм у вільних суспільствах державотворчу та політико-репрезентативну функції*. Еволюція естетичних і світоглядних парадигм від ренесансно-просвітницьких візій та пасіонарного романтизму до аналітичного соціального реалізму й зрілого модернізму засвідчує безупинний пошук адекватних форм самовираження та самоідентифікації нації. Діяльність Кирило-Мефодіївського братства, розгортання громадівського руху, титанічна культурна праця Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки та плеяди вітчизняних модерністів сформували потужний *концепт політичної української нації*. Мовна емансипація, відродження й сакралізація історичної пам'яті, а також творення власного міфопоетичного всесвіту стали тими асиметричними відповідями на імперський тиск, які дозволили трансформувати розпорошену етнографічну масу на свідому політичну спільноту, невіддільну від європейського культурного ландшафту.

З огляду на онтологічні виміри філософії також було *доведено*, що *просторово-часовий континуум української модерності є глибоко символічним феноменом*. Якщо класична європейська цивілізація, за концепцією фаустівської душі, була орієнтована на зовнішню просторову експансію та підпорядкування простору вимірам раціонального соціального часу, то *специфіка українського хронотопу полягала у відвоюванні, збереженні та семантичному перекодуванні власного внутрішнього обшину*. Простір для української людини доби модерну поставав як екзистенційний вимір свободи,

місце розгортання національного духу. Долаючи історичну дискретність, українська гуманітарна та філософська думка виробила механізми сакралізації національного часу в якому минуле імперативом для творення майбутнього, виконуючи прагматичну функцію забезпечення безперервності соціального буття навіть в умовах найжорсткіших тоталітарних утисків та лінгвоциду.

Таким чином, дібраний та практично-вивіреним в роботі теоретико-концептуальний каркас дозволив здійснити ретроспективну реконструкцію об'єктивної картини становлення української модерної нації. Адже, глибоке розуміння генези, структури та механізмів функціонування феномену модерного українського простору є фундаментальною передумовою для успішного та незворотного завершення процесів тотальної деколонізації суспільної свідомості.

У другому підрозділі першого розділу, ми вдаємося до аналізу дефінітивних складових трагічного та феномену трагедії. На основі опрацьованого теоретичного матеріалу ми приходимо висновку, що ці поняття утворюють нерозривну онтологічну, філософську та естетичну єдність в якій *категорія трагічного виступає іманентним смисловим ядром, а жанр трагедії є його найвищою художньо-дискурсивною репрезентацією*. В руслі діяхронний вияву еволюції трагічного, ми вдаємося до розгляду античного космоцентричного фаталізму з його ідеєю невідворотності долі й катарсису; раціоналістичних парадигм німецької класичної естетики, що локалізували конфлікт у площині боротьби вільної волі та об'єктивної необхідності, а також до ірраціоналістично-екзистенціальних візій XIX–XX століть, які абсолютизували абсурдність і хаотичність буття, засвідчуючи перманентне поглиблення антропологічного й гносеологічного вимірів даного феномену. Відповідно, жанр трагедії, який генетично сягає давньогрецьких демократичних міфо-ритуальних культів Діоніса, історично трансформувався з сакрального дійства в найбільш глибоку, концептуально насичену форму літературного пізнання граничних меж людського існування. *Специфіка трагічного конфлікту, базована на його принциповій нерозв'язності, зумовлює*

екзистенційну приреченість протагоніста, чий свідомий етичний вибір та активна дія стикаються з нездоланною руйнівною силою об'єктивної реальності. Таким чином, ми приходимо до думки, що у сучасному науковому дискурсі трагедія кваліфікується як універсальний інструмент філософського осмислення буттєвих антагонізмів, що вбирає в себе соціальний, політичний та духовний досвід людства, об'єктивуючи в художній формі фатальне зіткнення індивідуальної свободи особистості з невблаганною історичною чи онтологічною необхідністю.

У першому підрозділі другого розділу нами *обґрунтовується* ідея трагедії як жанру й топосу в європейському культурному просторі, що дає підстави стверджувати, що даний феномен являє собою одну з найдавніших і найскладніших форм художньо-філософського осмислення буття. *Доведено*, що зародження трагедії, нерозривно пов'язане з давньогрецькими міфологічними культами Діоніса, від самого початку заклало в її основу ідею екзистенційного зламу, циклічності життя та смерті, а також неминучого зіткнення індивідуального й надприродного. Трансформація обрядового дифірамба у високий драматичний жанр (наприклад, у творчості Есхіла, Софокла, Евріпіда) ознаменувала перехід античної свідомості від міфологічного фаталізму до спроб раціоналізації людської долі, в межах якої протагоніст, хоч і підпорядкований об'єктивному закону фатуму, починає виявляти суб'єктивну волю та моральну відповідальність за власні вчинки.

Фундаментального значення для теоретичного осмислення трагедії та її функцій у соціокультурному просторі, мали праці античних мислителів, передусім Платона та Арістотеля. Тож нами було виявлено, що їхні концепції заклали дві протилежні, але взаємодоповнюючі традиції реценції трагічного мистецтва. Якщо *Платон, виходячи зі своєї ідеалістичної онтології, вбачав у трагедії небезпечний інструмент дестабілізації раціонального начала людської душі через афектизацію низьких пристрастей*, то *Арістотель у «Поетиці» легітимізував трагедію як найвищу форму мімесису*. Арістотелівська концепція катарсису, очищення через співчуття і страх визначила його гносеологічну

перевагу над фактографічною історією, оскільки трагедія здатна моделювати універсальні моделі людської поведінки та осягати загальнофілософські закономірності буття. Ця традиція, адаптована та прагматизована римськими авторами (зокрема Горацієм і Сенекою), забезпечила трансляцію античного трагічного канону в наступні культурні епохи.

Поряд з цим, нами було *обгрунтовано*, що епохи Відродження та класицизму стали етапом радикальної реконцептуалізації трагедії, зумовленої антропоцентричним поворотом європейської думки. Подолавши середньовічну маргіналізацію театрального мистецтва, ренесансна драма (найвиразніше виражена в генії В. Шекспіра) здійснила перехід від «об'єктивної трагедії фатуму» до «суб'єктивної трагедії характеру». Джерелом трагічного конфлікту відтепер є внутрішній світ особистості, що проявляється у зіткненні її титанічних пристрастей, амбіцій та гуманістичних ідеалів з жорстокою реальністю перехідної соціальної епохи. Цей процес поглиблення психологізму та індивідуалізації трагічного героя знайшов свій подальший розвиток у французькому класицизмі (П. Корнель, Ж. Расін), що підпорядкував трагічний конфлікт дихотомії обов'язку та почуття, а згодом у просвітницькій (Вольтер) та німецькій класичній літературі (Й. В. Гете, Ф. Шиллер). У цих парадигмах трагедія остаточно ствердилася як потужний інструмент морального виховання, філософської рефлексії, а також вираження свободи людського духу, здатного до «ідеального злету» навіть попри неминучу загибель.

Тож, досліджуючи еволюцію трагедії нам вдалося виявити її здатність гнучко адаптуватися до змінних історичних контекстів та світоглядних систем, зберігаючи при цьому свою субстанційну основу, що увиразнена в збереженні нерозв'язного конфлікту. Поступова емансипація трагічного світовідчуття від жорстких рамок драматичного жанру призвела до його дифузії в епічні та ліричні форми, *перетворивши трагізм на універсальний естетичний топос європейської культури*. Це розширення меж застосування категорії трагічного підготувало необхідне методологічне підґрунтя для її використання як ефективного аналітичного інструменту в сучасних дослідженнях літературних,

історичних та соціокультурних феноменів, зокрема в осягненні складної та драматичної природи модерного українського простору.

У другому підрозділі другого розділу завдяки концептуалізації трагічного, ми розкриваємо його іманентну діалектичну природу, що визначається в результаті свідомого, вільного волевиявлення особистості та яка вступає у безкомпромісний і принципово нерозв'язний конфлікт з об'єктивною світобудовою, історичною необхідністю чи онтологічними межами власного існування. Саме ця *невіддільність трагічного від ідеї людської гідності, свободи вибору та героїчного стоїцизму перед лицем неминучої поразки виводить його за межі банального песимізму, споріднюючи з категорією піднесеного.*

Також ми доводимо, що радикальний парадигмальний зсув у розумінні універсальності трагічного топосу відбувся на зламі XIX–XX століть завдяки європейській ірраціональній філософії, мислеформи якої можна накласти на український контекст. Реконцептуалізація трагедії у працях Ф. Ніцше як нерозривного синтезу аполонівської ілюзорної формотворчості та діонісійської хаотичної, руйнівної першооснови буття позбавила трагічне моралізаторського та суто раціонального забарвлення. Трагізм почав осмислюватися як єдино можлива форма «виправдання» абсурдності світу через естетичний феномен, в якому руйнація індивідуальності є іманентною умовою повноти життя, що породжує специфічний «песимізм сили» та трагічну радість. Ця інтуїція набула свого граничного філософського вираження в екзистенціалізмі XX століття (зокрема у вченні К. Ясперса про «межові ситуації»), а універсальний крах, війна та страждання концептуалізуються як фундаментальні характеристики людської екзистенції. У цьому контексті трагічне стає тим екзистенційним зламом, у якому відбувається справжнє самовідкриття особистості, перехід від ілюзорного існування до автентичного буття. Відтак, трагедія як культурний топос є потужною епістемологічною матрицею, що слугує універсальним ключем для дешифрування глобальних, всесвітньо-історичних катаклізмів. Вона акумулює досвід зіткнення людства з фундаментальними вадами буття,

стверджуючи нездоланність людського духу, що здатний трансформувати абсолютну втрату та біль у простір смислотворення й вищої екзистенційної істини.

У третьому підрозділі другого розділу ми доводимо, що в умовах глобальних історичних зламів, спровокованих збройною агресією та необхідністю подолання багатовікового імперського спадку, трагічне стає ключовою епістемологічною матрицею для осмислення безпрецедентного досвіду колективної травми, збереження історичної пам'яті та кристалізації нової ідентичності. Аналіз постколоніальної парадигми засвідчує, що тривале перебування українського соціуму в статусі колонії глибоко інфікувало суспільну свідомість деструктивними наративами та психологічними комплексами меншовартості (так званою «колективною тінню»), а їх подолання вимагає жорсткої та безкомпромісної деконструкції нав'язаних імперією міфологем. Яскравим прецедентом такої деколонізаційної практики, на нашу думку, є переосмислення ключових фігур національного пантеону, зокрема постаті Тараса Шевченка, чий образ сьогодні звільняється від радянських утилітарних та примітивних народницьких нашарувань. Зміна дослідницької оптики дозволяє повернути спадщині Кобзаря її справжнє значення в світлі якого він постає як *потужний суб'єкт політичного опору та репрезентант глибокої екзистенційної травми*, чий текст слугує терапевтичним інструментом для проживання сучасних колективних катастроф.

Попри це *встановлено*, що в умовах сучасної екзистенційної війни український літературно-мистецький простір бере на себе потужну терапевтичну, смислотворчу та націєзберігаючу функції. Сучасна проза та поезія перетворюються на дієвий інструмент опрацювання драматичного досвіду насильства, втрати дому та вимушеної міграції, в межах яких трагізм діє як каталізатор моральної, емоційної та світоглядної стійкості. Особливої, безпрецедентної ваги в цьому процесі набуває *феномен радикальної онтологізації трагічного*, репрезентований творчістю та долями українських письменників-воїнів, чиє життя було фізично обірване ворогом.

Аргументовано, що в художній та документальній спадщині цих авторів відбувається остаточне стирання межі між художнім вимислом і емпіричною реальністю. Автор стає безпосередньою жертвою і невіддільною частиною самої трагедії. Його текст трансформуються з рівня літературного артефакту до незаперечного документального акту спротиву перед екзистенційним забуття. Відтак, аналіз українського постколоніального дискурсу демонструє унікальну синергію естетичного, етичного та історичного вимірів, в світлі яких трагедія перетворюється на визначальний механізм духовного очищення, національної консолідації та безапеляційного утвердження української суб'єктності перед лицем найтяжчих історичних випробувань.

У першому підрозділі третього розділу ми встановлюємо, що відлік української трагічної традиції, що бере свій початок із міфо-ритуальних синкретичних дійств та алегорично-дидактичної шкільної драми епохи Бароко, демонструє унікальну здатність вітчизняної культури до адаптації та глибинної семантичної «українізації» загальноєвропейського сюжетного базису. Уже на ранніх етапах розвитку (від творів Я. Гаватовича до М. Козачинського) українська драма виявила тенденцію до наповнення універсальних фабул питомо національним світоглядним змістом, що заклало фундамент для подальшої емансипації жанру.

В межах ХІХ століття категорія трагічного в українському культурному просторі набуває безпрецедентного соціополітичного та екзистенційного смислового навантаження. В умовах імперського тиску, бездержавності та системної асиміляційної політики театральні сцени перебрали на себе невластиву їм у вільних суспільствах функцію інституції національної оборони та збереження історичної пам'яті. На протигагу західноєвропейським тенденціям до певної стагнації драматичних жанрів цього періоду, українська трагедія переживає потужний концептуальний ренесанс, зумовлений глибоким кордоцентризмом та народним гуманізмом, артикульованим ще П. Кулішем. Завдяки цьому відбувається радикальне зміщення естетичної системи координат на якій роль трагічного суб'єкта, здатного на високий катарсис, стає

представник простого народу, чії моральні імперативи, екзистенційні конфлікти та боротьба за власну гідність підносяться до рівня класичного трагічного пафосу. Завдяки титанічній праці корифеїв українського театру (М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого) трагедія демократизувалася та пододала суворі нормативні межі, що призвело до дифузії трагічного світовідчуття у широкі епічні та ліричні форми вітчизняного письменства, тим самим, перетворивши трагізм на наскрізну константу українського мистецтва.

Епохальний зсув у рецепції та сценічному втіленні трагічного відбувся в добу національного авангарду початку ХХ століття, коли мистецтво зіткнулося з новими історичними катастрофами. Новаторські режисерські практики Леся Курбаса та візуальна естетика А. Петрицького кардинально трансформували методологію прочитання національної класики. Інтерпретація шевченківських текстів («Гайдамаки») крізь призму революційних катаклізмів та стилістики експресіонізму засвідчила перехід від побутово-етнографічного мімесису до глобального філософсько-символічного узагальнення. Синтез поетичного слова, пластики, хореографії та ритму дозволив вивести українську історичну проблематику на рівень універсальної трагедії, де споконвічна боротьба нації за незалежність концептуалізується в категоріях абсолютного буттєвого конфлікту між свободою та небуттям.

Таким чином, в українському культурному просторі трагедія еволюціонувала до рівня складного, поліфонічного метадискурсу, який історично виконує функцію потужного механізму національної саморефлексії, етичного орієнтування та духовного очищення соціуму перед лицем перманентних і найсуворіших цивілізаційних викликів.

У другому підрозділі третього розділу було доведено, що формування трагічного світовідчуття Тараса Шевченка відбувалося шляхом органічного синтезу двох потужних традицій, а саме *автохтонної народнопоетичної парадигми* (зокрема жанру історичної балади та думи з їхнім акцентом на екзистенційній безвиході та фатальності) *та європейського романтизму*, який

абсолютизував ідею індивідуальної свободи, титанічного бунту особистості проти деструктивних обставин та невідворотності долі. Рання творчість поета демонструє процес індивідуалізації трагічного конфлікту, де в центрі уваги перебуває романтичний герой-бунтар, чії пасіонарні прагнення неминуче стикаються з ворожою соціальною чи онтологічною дійсністю. Однак ключовий епістемологічний та світоглядний злам, що визначає унікальність Шевченкового генія, відбувається під час переходу від індивідуального, суб'єктивного трагізму до трагізму вселенського, наднаціонального масштабу. Поетична творчість періоду «Трьох літ» репрезентує докорінну зміну масштабу трагічної колізії. Особистісна драма ліричного суб'єкта повністю зливається з історіософською драмою сплюндрованої Батьківщини, стираючи межі між біографічним фактом і текстом.

Проведене дослідження засвідчує, що концепт трагічного у Т. Шевченка позбавлений античного фаталізму та екзистенційного песимізму. Трагедія національної історії (втрата державності, соціальний та національний гніт, розмивання ідентичності тощо) осмислюється поетом як результат цілком конкретного, хоч і хибного, історичного вибору та морального падіння самих українців (сліпа покірність, національне зрадництво, братовбивство тощо). Відповідно, подолання цієї трагедії неможливе шляхом пасивного очікування зовнішнього порятунку, воно вимагає активної інтелектуальної та духовної роботи, жорсткого аналітичного самоусвідомлення, покаяння та переоцінки минулого. Саме цей процес глибокої екзистенційної рефлексії над власними помилками та історичними поразками виконує у творчості поета функцію своєрідного національного катарсису. Через очищення болем і правдою прокладається шлях до неминучого духовного та політичного відродження нації, що метафорично перегукується з архетипним міфологічним мотивом воскресіння після жертвовної загибелі.

Також нами *аргументовано*, що синкретизм Шевченкової спадщини, яка органічно поєднує в собі ознаки художнього тексту, філософського трактату, історіософського есе та пророчого маніфесту, дозволив йому вивести категорію

трагічного на рівень універсального метадискурсу. Поет створив настільки потужну й цілісну філософію української ідеї, що вона стала фундаментальним ціннісним орієнтиром для формування національної самосвідомості як у ХІХ–ХХ століттях, так і в умовах сучасних екзистенційних викликів. Твори Т. Шевченка функціонують у сучасному культурному просторі як живий, дієвий інструмент деколонізації, моральної мобілізації та протистояння імперському абсурду, доводячи, що усвідомлена і проговорена національна трагедія є необхідною умовою для здобуття остаточної свободи та утвердження суверенної української ідентичності в глобальному цивілізаційному контексті.

У третьому підрозділі третього розділу ми вдаємося до концептуального перекодування класичної національної спадщини. В даному ключі нами доведено, що в ситуації екзистенційної загрози та глобальних історичних зламів, які вимагають від соціуму глибинної світоглядної деколонізації та подолання комплексу малоросійства, постать Т. Г. Шевченка втрачає статус статичного історико-літературного монументу, перетворюючись на найдинамічніший і найдієвіший маркер національної ідентичності. Цей процес засвідчує колосальну життєздатну та адаптивну здатність українського культурного коду, у якому Шевченків метадискурс функціонує як універсальна епістемологічна матриця, здатна генерувати актуальні смисли для різних історичних епох як для визвольних змагань початку ХХ століття та Другої світової війни, так і сучасного етапу боротьби за збереження державності.

Аналіз сучасного візуального простору (діяльність художників-постмодерністів, поява тематичних виставок, феномен «камуфляжних Кобзарів», масове цитування текстів поета в екстремальних умовах бойових дій тощо) демонструє формування образу «живого» Шевченка як мілітарного символу, духовного побратима, пророка та безпосереднього учасника сучасного історичного процесу. Парадоксальним чином, попри відсутність у прямих текстах поета відвертої мілітарної агітації, закладені ним націєтворчі імперативи боротьби, незламності духу та віри у вищу справедливість органічно накладаються на сучасний травматичний досвід нації, слугуючи

потужним інструментом психологічної та ідеологічної стійкості. Більше того, біографічний досвід самого поета, досвід заслання, репресій, ізоляції та духовного опору стає сьогодні унікальним терапевтичним прецедентом. Сучасна рефлексія Шевченкового простору підтверджує його статус як найвищого прояву національного духу, який безперервно генерує енергію опору. Здатність суспільства інтегрувати класичний спадок у сучасний мілітарний та травматичний дискурс, перетворюючи поетичне слово на зброю і духовний щит, свідчить про успішне проходження процесу остаточної національної самоідентифікації. Таким чином, спадщина Т. Шевченка остаточно утверджується як фундаментальна, неперехідна аксіологічна вісь українського соціокультурного простору, що гарантує збереження історичної пам'яті, забезпечує моральну легітимацію національно-визвольної боротьби та виступає запорукою незворотної інтеграції України у вільний європейський цивілізаційний контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2001. 408 с.
2. Агеєва В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ: Віхола, 2021. 360 с.
3. Агеєва Віра. Таємниця великого льоху. *Український тиждень*. 9 травня 2021. URL: <https://tyzhden.ua/taiemnytsia-velykoho-lokhu/> (дата звернення: 12.04.2025).
4. Алексеєва К. Традиція і модерн: філософський аналіз передумов сучасного світобачення. *Вісник Львівського університету*. Серія філософ.-політолог. студії. 2018. Випуск 16. С. 9 – 15. URL: https://fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/16_2018/3.pdf (дата звернення: 28. 03. 2025 р.).
5. Андрущенко Т. Малярство Тараса Шевченка / Тарас Шевченко. Вибрана поезія. Живопис. Графіка. Київ: Мистецтво, 2007. С. 482 – 489.
6. Андрущенко Т. Святеє сонечко загляне. Київ-Львів: «Афіша», журнал «Образотворче мистецтво», 2003. 95 с.
7. Артюх В. Історіософія Миколи Костомарова. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/40678/01-Artyukh.pdf?sequence=1>. (дата звернення: 21.10. 2020 р.).
8. Артюх В. Тяглисть історії й історія тяглості: українська філософсько-історична думка першої половини ХХ століття. Суми: СумДУ, 2010. 266 с.
9. Бабич В. М. Переклад поетичних творів Т. Г. Шевченка у світлі філософської проблеми розуміння // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: Зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 77 – 82.
10. Бичко І. Свобода / Філософський енциклопедичний словник / гол. ред.

- Шинкарук В.І. Київ: Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України, 2002. 742 с.
11. Бондаренко А. Образ народного співця в поемах Шевченка «Сліпий» та «Великий льох» // Збірник праць вісімнадцятої наукової шевченківської конференції / відпов. за вип. Є. П. Кирилюк. Київ: АН УРСР, ІЛ ім. Т. Г. Шевченка, 1971. С. 37 – 49.
 12. Брижицька С. А. Національне самоствердження Тараса Шевченка та його вплив на становлення національної ідентичності українців (друга чверть XIX ст. – середина 20-х рр. XX ст.) / автореф. дис... канд. істор. наук: 09.00.12 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2004. 15 с.
 13. Бучинський Д. Християнсько-філософська думка Тараса Г. Шевченка. Лондон: З др. Української Видавничої Спілки в Лондоні, 1962. 256 с.
 14. Вівсяна І. Формування культу Т. Г. Шевченка в українській суспільно-політичній думці другої пол. URL:
https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=0CAIQw7AJahcKEwiI_IuD9YuBAxUAAAAAHQAAAAAQAg&url=http%3A%2F%2Ffirbis-nbu.gov.ua%2Fcgi-bin%2Ffirbis_nbu%2Fcgiirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF%2FNz_i_2012_17_12.pdf&psig=AOvVaw1pgQgSZafI-z13BSuN3Prd&ust=1693740210310970&opi=89978449
 (дата звернення 2.09.2023 р.).
 15. Вільшанська О. Образ Т. Шевченка у суспільній свідомості наприкінці XIX – на початку XX ст. / Тарас Шевченко крізь два століття: людина, творець символ // Матеріали круглого столу (Київ, 11 березня, 2014 року). НАНУ Ін-т історії України. Київ, 2014. С. 134 – 143.
 16. Войтків Л. Філософсько-гуманістичні ідеї у творчості Тараса Шевченка / Л. В. Войтків // Людинознавчі студії: збірник наукових

- праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. / Ред. кол. Н. Скотна (головний редактор), О. Ткаченко (редактор розділу) та ін. Дрогобич : Видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2014. Випуск тридцятий. Філософія. – С. 154–162.
17. Галушко К. Нація; Нація українська // Енциклопедія історії України: У 10 т. / редкол. В. А. Смолій (гол.) та ін. Київ: Наукова думка, 2010. Т. 7. С. 348 – 349.
18. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва. Київ: Наукова думка, 2008. 544 с.
19. Герисам'як І. Ідейно-творча еволюція Т. Шевченка як поета й мислителя в оцінці І. Франка // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 95 – 103.
20. Герявенко Е. П'ять віршів Максима Кривцова, які повинен знати кожен. *MERKURY*. URL: <https://mercury.com.ua/5-virshiv-maksyma-kryvczova-yaki-povynen-znaty-kozhen/>. (дата звернення: 15. 01. 2025 р.).
21. Гнатюк Я. Українська філософська традиція: еволюція від кордоцентризму до конкордизму. *Огонь Прометей*. 2013. URL: <https://web.archive.org/web/20161221034331/http://www.mesoeurasia.org/archives/13217> (дата звернення: 18.12.2022).
22. Головка В. Модернізації теорії // Енциклопедія історії України: У 10 т. / редкол. В. А. Смолій (гол.) та ін. Київ: Наукова думка, 2010. Т. 7. С. 18 – 20.
23. Гончаренко К. Видовищність, іронія та ностальгія в структурі постмодерного мистецького коду. *Культурологічний альманах*, (4), 2023. С. 120 – 123. DOI <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.4.15>
24. Гончаренко К. Обґрунтування специфіки тяглості філософського процесу в межах опозиції модерн-постмодерн / *Вісник НАУ*. Серія: Філософія. Культурологія. 2022, № 2 (36). С. 41 – 45.

25. Гончаренко К. Трансформація «шевченківського коду» в українській постмодерній літературі / Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і соціофілософський аспекти (До 205-річчя від дня народження) // Збірник матеріалів міжнародної наук.-практ. конф. Київ, 12-13 березня 2019. С. 21 – 23. URL: https://nubip.edu.ua/sites/default/files/u187/2019.materiali_konferenciya_sh evchenka.pdf (дата звернення: 28. 10. 2023 р.).
26. Гончаренко К. С., Холоша Т. О. Деколонізований образ Кобзаря в оптиці сучасної української літератури: філософський аспект. *Культурологічний альманах*, 2025. Вип. 3. С. 242 – 249. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/690>
27. Гончаренко К. С., Холоша Т. О. Філософсько-аксіологічний вимір феномену трагедії та його рецесія у творчості Тараса Шевченка. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*, 2025. Випуск 62, с. 65–74. URL: http://fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/62_2025/9.pdf
28. Горбачов Д., Соломарська Д. Тарас Шевченко – інтелектуал, естет, авангардист. Київ: Українські пропілеї, 2017. 223 с.
29. Гордійчук М. Культ Тараса Шевченка і війна. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2022/03/9/161040/>. (дата звернення: 28.05.2023).
30. Горський В. С. Історія української філософії: Курс лекцій. 3-тє вид. Київ: Наукова думка, 1997. 286 с.
31. Горський В. Спадщина Т. Г. Шевченка як предмет Історико-філософського дослідження // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: Зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 4 – 11.
32. Грабович О. Колоніальна спадщина в сьогodнішній Україні. *Арка, №1*. 1991. С. 14 – 15.
33. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. Київ: Критика, 2000. 317 с.

34. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ: Часопис «Критика», 1998. 206 с.
35. Грабовська І. Постколоніалізм як конфліктогенний фактор у культурно-історичному просторі сучасної України. *Молодий вчений*. 2019. № 2 (66). С. 588 – 561.
36. Гриб Т. В творчій лабораторії Шевченка (робота над поемою «Марія») // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 89 – 98.
37. Грицак Я. Навігатор з історії України. Довге ХІХ століття / Грицак Я. Подолати минуле: Глобальна історія України. URL: https://portalhistoryua.com/cpt_timeline/dovge-19-stolitia/. (дата звернення: 15.06. 2025 р.).
38. Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської // Грінченко Б. – Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу / НАН України. Ін-т укр. Археографії. Київ, 1994. 288 с.
39. Гусєв В. І. Історія західноєвропейської філософії ХV – ХVІІ ст. Курс лекцій. Київ: Либідь, 1994. 253 с.
40. Давньогрецька трагедія. Збірник / перекл. із старогрецьк. Б. Тен. Київ: Дніпро, 1981. 232 с.
41. Дзеверін І. Естетичне кредо Шевченка // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 22 –24.
42. Дзюба І. Воля. *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка.* / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба [та ін.]. ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. Київ, наук. думка, 2008. 376 с.
43. Дзюба І. Тарас Шевченко / Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. Т. 3. Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. С. 9 – 131.
44. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. 718 с.

45. Дзюба І., Жулинський М. На вічному шляху до Шевченка. *Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у 12 т.* / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: Наук. думка, 2001. Т. 1: Поезія 1837 – 1847. 784 с.
46. Діоніс / Стабрила С. Міфологія для дорослих: Боги, герої, люди / Пер. з польськ. Д. Андрухів. Київ: Юніверс, 2000. С. 165 – 191.
47. Добржанська Л., Мельниченко О. Словник крилатих виразів Шевченка // Збірник праць вісімнадцятої наукової шевченківської конференції / відпов. за вип. Є. П. Кирилюк. Київ: АН УРСР, ІЛ ім. Т. Г. Шевченка, 1971. С. 227 – 235.
48. Донцов Д. Незримі скрижалі Кобзаря (Містика лицарства запорозького). Київ: УВС ім. Ю. Липи, 2009. 265 с.
49. Драгоманов М. Українська література, проscribeвана російським урядом. *Дивослово*. 2001. № 10. С. 56 – 62.
50. Драгоманов М. Шевченко, українофіли й соціалізм. Київ. 1914. 183 с.
51. Есхіл. Прометей закутий / Давньогрецька трагедія. Збірник / перекл. із старогрецьк. Б. Тен. Київ: Дніпро, 1981. С. 25 – 62.
52. Єрмоленко В. Плинні ідеології. Ідеї та політика в Європі XIX – XX століть. Київ: Дух і літера, 2020. 480 с.
53. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Феміна, 1995. 608 с.
54. Єрмакова Л. Проблема митця і мистецтва у творчості Т. Шевченка й О. Гончара // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 156 – 162.
55. Єфремов С. Шевченкознавчі студії. Київ: Україна, 2008. 368 с.
56. Жуковський А., Субтельний О. Нарис історії України. Львів: Наукове т-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1992. 230 с.
57. Жур П. Дума про огонь. З хроніки життя й творчості Тараса Шевченка. Київ: Дніпро, 1985. 432 с.
58. Жур П. Літо перше. З хроніки життя й творчості Тараса Шевченка. Київ: Дніпро, 1979. 277 с.

59. Забужко О. В Європі тоді ніхто ще так не писав. *Локальна історія*. № 2, 2021. С. 39 – 43.
60. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ: Факт, 2007. 148 с.
61. Завадка Б. Серце чистее подай. Проблеми релігії у творчості Тараса Шевченка. Львів: Фенікс ЛТД., 1993, 160 с.
62. Задорожна О. Постмодернізм як культурне та літературне явище кінця XX – початку XXI століть. Теоретичні засади постмодернізму. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=VKNU_LMF_2012_23_5 (дата звернення 31.09. 2023 р.).
63. Захарова І. Т. Г. Шевченко й антична духовна культура на Україні // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: Зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 110 – 117.
64. Зубрицька М. Феноменологічний аспект категорії читача в поетичній творчості Тараса Шевченка / Краківські українознавчі зошити. Том III-IV. Краків: Швайпольт Фіоль, 1995. С. 297 – 303.
65. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. Київ: Радянський письменник, 1989. 311 с.
66. Івакін Ю. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії до заслання. Київ: Наукова думка, 1964. 370 с.
67. Івакін Ю. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847 – 1861 рр. Київ: Наукова думка, 1968. 406 с.
68. Івакін Ю. Поезія Шевченка періоду заслання. Київ: Наукова думка, 1984. 238 с.
69. Івакін Ю. Сатира Шевченка. Київ: Вид. АН України, 1959. 335 с.

70. Івакін Ю., Смілянська В. Тарас Шевченко // Історія української літератури ХІХ ст. У 2-х книгах. Книга перша / за ред. Акад. Жулинського. Київ: Либідь, 2005. С. 474 – 525.
71. Іванишин П. В. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко. Київ: Академвидав, 2008. 392 с.
72. Івашків В. Драматичні твори Шевченка, що дійшли до нас / Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т. 2. Г – З. / ред. кол.: Жулинський (гол.) [та ін.]. НАНУ; ІЛ ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2012. С. 421 – 422.
73. Йосипенко С. До витоків української модерності: українська ранньомодерна духовна культура в європейському контексті. Київ: Український Центр духовної культури, 2008. 391.
74. Йосипенко С. Трагічне // Філософський енциклопедичний словник. Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ / за ред. О. А. Дітель [та ін.]. Київ: Абрис, 2002. – С. 645 – 646.
75. Калитенко Т. Семенко мертвопетлює: історія вічних пошуків. URL: <https://archive.chytomo.com/fetysh/semenko-mertvopetlyuye-istoriya-vichnix-poshukiv> (дата звернення 26.09.2023 р.).
76. Камеристий-Брайтенбюхер Р. Як пережити війну й не збожеволіти. Актуальні поради німецького філософа й психіатра Карла Ясперса, який пережив Першу і Другу світові війни. URL: <https://nv.ua/ukr/world/countries/filosofiya-karla-yaspersa-yak-perezhiti-viynu-ta-ne-zbozhevoliti-istoriya-z-nv-50534284.html> (дата звернення: 6.08.2025).
77. Карівець І. Типи філософувань, або як і для чого мислять? URL: <https://ena.lpnu.ua/bitstreams/4f806da3-ba1b-4a35-8391-387ce97fe5d8/download>. (дата звернення: 28.10.2025 р.).
78. Качак Т. Подолання тематичних табу у сучасній українській прозі для дітей та юнацтва: постколоніальна практика / Т. Б. Качак // *Наукові праці: науково-методичний журнал*. – Вип. 228. Т. 240. Філологія.

- Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2014. 104 с. С. 51 – 58.
79. Кашуба М. Розвиток Т. Г. Шевченком гуманістичної традиції трактування образу жінки у вітчизняній культурі // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: Зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С.131 – 143.
80. Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т. Т. 1 / АН УРСР. Археограф. комісія та ін.: упоряд. М. І. Бутич, І. І. Глизь, О.О. Франко; редкол. П. С. Сохань (гол.) та ін. Київ: Наукова думка, 1990. 544 с.
81. Кирило-Мефодіївське товариство: У 3 т. Т. 2 / АН УРСР. Археограф. комісія та ін.: упоряд. М. І. Бутич, І. І. Глизь, О. О. Франко; редкол. П. С. Сохань (гол.) та ін. Київ: Наукова думка, 1990. 696 с.
82. Коваленко П. Серце моє трудне, що в тебе болить..? (Захворювання і смерть Т. Г. Шевченка з погляду сучасної медицини). Чернівці: Молодий буковинець, 2000. 60 с.
83. Кодацька Л. Автобіографічний елемент повістях Шевченка // Збірник праць вісімнадцятої наукової шевченківської конференції / відпов. за вип. Є. П. Кирилук. Київ: АН УРСР, ІЛ ім. Т. Г. Шевченка, 1971. С. 136 – 419.
84. Козакова О. Філософія серця як альтернативний шлях розвитку національної самосвідомості. URL: http://onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/science/totalitarizm/materials/1_kozakova.doc (дата звернення: 14.12.2022).
85. Козловський В. Поетика трагічного в українській народній баладі // *Народознавчі зошити*. № 3 (123), 2015. С. 623 – 631.
86. Колесса О. Шевченко і Міцкевич. Про значінне впливу Міцкевича в розвою поетичної творчости та в генезі поодиноких поем Шевченка. Львів: З др. Наукового Товариства ім. Шевченка, 1894. 116 с.

87. Колодний А. М. Релігія у світобаченні Т. Г. Шевченка // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: Зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 54 – 63.
88. Кониський О. Тарас Шевченко-Грушівський: Хроніка його життя. Київ: Дніпро, 1991. 702 с.
89. Король Д. О. Світогляд // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua> / Світогляд (дата звернення: 18.05.2023).
90. Костомаров М. Книга буття українського народу. Київ, 2015. 24 с.
91. Костомаров М. Спогад про двох малярів / Спогади про Тараса Шевченка. Київ: Дніпро, 1998. 547 с.
92. Кравець В. М., Бандура О. О., Сімон Ю. С. та ін. Філософія. Мультимедійний навчальний посібник. URL: <https://arm.naiu.kiev.ua/books/filosofia-30012017/lection/lec2.3.html>. (дата звернення 11. 02. 2021 р.).
93. Кравченко О. І. Культурні трансформації міста у постіндустріальну добу / автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04 / Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2019. 19 с.
94. Кралюк П. Філософська культура Шевченка. Чому Кобзар не сприймав філософію Сковороди. *Інтернет-спільнота «Національний Університет «Острозька Академія»*. URL: <https://www.oa.edu.ua/ua/info/news/2019/09-03-01>. (дата звернення: 24.11.2022 р.).
95. Криза ідентичності: історико-філософський контекст / [В. В. Лях, А. В. Ільїна, О. М. Йосипенко, Я. В. Любивий, К. Ю. Райда, Р. В. Самчук, Л. А. Ситніченко, А. В. Усик, С. Л. Шевченко]; відп. ред. В. В. Лях. Київ, 2021. 401 с.
96. Кримський С. Б. Архетипи української культури. *Феномен української культури*. Київ: Фенікс, 1996. 447 с.

97. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ: ПАРАПАН, 2003. 240 с.
98. Кримський С. Дмитро Чижевський про національне визначення історико-філософського процесу в Україні / С. Б. Кримський // Філософська думка. – 1998. – № 3. С. 103–110.
99. Кримський С. Б., Павленко Ю. В. Цивілізаційний розвиток людства. Київ: Фенікс, 2007. 316 с.
100. Крисаченко В. С., Степико М. Т., Власюк О. С. Українська політична нація: генеза, стан, перспективи. Київ: НІСД, 2004. 656 с.
101. Крисюк Ю. Світоглядний смисл соціального порядку // Право України. Київ: Юрінком Інтер, 2004. № 1. С. 17.
102. Кубов Й. «Поетика» Арістотеля – нев’януuca пам’ятка естетичної думки. Вступна стаття / Арістотель. Поетика. Київ, Мистецтво, 1967. 130 с., С. 4 – 39.
103. Кутуєв П., Якубін О. Модернізація // Енциклопедія сучасної України. Т. 21 (Мікро – Моя). Київ: ТОВ «ТВОРИ», 307 – 308.
104. Лазаревський О. М. Матеріали для біографії Т. Г. Шевченка. *Спогади про Тараса Шевченка.* / упор. В.С. Бородін. Київ: Дніпро, 1982. 547 с.
105. Лепкий Б. Про життя і твори Тараса Шевченка. Київ: Україна, 1994. 173 с.
106. Лисий І. Я. Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми. Київ: ВД КМА, 2013. 180 с.
107. Лісовий В. Ідентичність // Філософський енциклопедичний словник / гол. редкол. В. І. Шинкарук [та ін.]. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАН України; Абрис, 2002. С. 235 – 236.
108. Лук М. І. Етичні ідеї в філософії України другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / М. І. Лук. Київ: Наук. думка, 1993. – 150 с.
109. Лук М. Т. Г. Шевченко і М. П. Драгоманов // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: Зб. наук. праць / АН

- України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 83 – 94.
110. Луценко І., Братусь І. Тараса Шевченко та Осетія (штрихи українсько-осетинських літературних взаємозв'язків). Київ: Либідь, 2002. 192 с.
111. Лук'янець В. Простір і час; Простір і час соціальний // Філософський енциклопедичний словник / за ред. Шинкарук В. І. та ін. Київ Абрис, 2002. С. 529 – 530.
112. Любецька В. В. Про феномен трагедії та сутність трагічного. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Том 34 (73), №1, Ч. 2. С. 326 – 330. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2023/1_2023/part_2/51.pdf. (дата звернення: 04.01.2026).
113. Лютий Т. В. «Народження трагедії» Ніцше: контексти, ідеї, впливи. *Наукові записки. Том 141. Філософія та релігієзнавство*, 2013. С.51-60.
114. Лях Р. Шевченко про Богдана Хмельницького // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 129 – 133.
115. Ляхова Ж. Євангельські ідеї в епістолярній спадщині Т. Шевченка // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 122 – 126.
116. Маланюк Є. До Шевченкових роковин. // Маланюк Є. Невичерпальність: поезії, статті. Київ: Веселка, 2001. С. 247 – 258.
117. Маланюк Є. Книга спостережень. Київ: Атіка, 1995. 236 с.
118. Масенко Л. Мова і суспільство: Постколоніальний вимір. Київ: Вид. дім «КМ Академія»; Всеук. т-во «Просвіта» ім. Тараса Шевченка, 2004. 163 с.

119. Мейзерська Т. Т. Шевченко: між міфом і історією // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 13–16.
120. Микешин М. Спогади про Шевченка / Спогади про Тараса Шевченка. Київ: Дніпро, 1998. 547 с.
121. Мишанич С. Міфологія в творчості Т. Шевченка // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 6 – 12.
122. Мінаков М. А. Вчення Канта про віру розуму / М. А. Мінаков. Київ: Центр практичної філософії, 2001. 140 с.
123. Мірошніченко П. Я. Еволюція гуманізму Т. Г. Шевченка // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 37 – 53.
124. Мовчан В. С. Духовність: моральнісні виміри / В. С. Мовчан // Соціогуманітарні проблеми людини. – No 2. – Львів : [б.в.], 2007. – С. 57–64.
125. Мовчан В. С. Естетика. – К.: Знання, 2011. – 527 с. [Електронний ресурс]. *Інтернет-спільнота «Навчальні матеріали онлайн»*. URL: <https://westudents.com.ua/glavy/25367-114-kategorya-quottragchnequot-storya-stanovlennya-dalektika-tragchnogo-gerochnogo.html>. (дата звернення: 19. 05. 2020).
126. Мовчан В. С. Етична парадигма української філософії / В. С. Мовчан // Етнос. Культура. Нація: Збірник наукових праць. Дрогобич: Вимір, 2006. С.23–32.
127. Мовчанюк В. Задум і художня модель містерії «Великий льох» // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 49 – 58.
128. Мозгова Н. Г. П. Авсенев: романтичні засади психології / Н. Мозгова // Вісник Національного авіаційного університету. Сер.

- Філософія. Культурологія : зб. наук. праць. Київ: Вид-во НАУ, 2006. – Вип. 2 (4). С. 192–197.
129. Мозгова Н. З історії професійної філософії в Україні XIX ст.: Київська духовна академія / Н. Г. Мозгова // Pro et contra: соціально-гуманітарний журнал, 2003. – No 1. С. 72–79.
130. Мозгова Н. Г. Про деякі аспекти впливу німецької класичної філософії на патрологічну думку в Україні XIX століття / Н. Г. Мозгова // Philosophia Prima: метафізичні питання: Щорічник / Наук. ред. Я. М. Стратій. – Вип.2. Київ: ВІПОЛ, 1999. С. 100 –106.
131. Мозгова Н. Г. «Серце» в традиції київської духовно-академічної філософії XIX століття / Н. Г. Мозгова // Матеріали ІХ Харківських між-народних Сковородинівських читань (до 280-річчя Г. С. Сковороди). Харків, 2002. С. 31–34.
132. Мозгова Н. Г. Шелінгянські мотиви в Київській релігійно-філософській школі XIX століття / Н. Г. Мозгова // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. праць / Гол. ред. В. В. Лях. – Вип. 10. Київ: Укр. центр духов. культури, 2000. С. 153 – 161.
133. Мойсеїв І. «Незбагненна божественна таємниця...». Філософія в мистецтві Т. Шевченка. Вид. друге, доповнене. Київ: УкрСіч, 2019. 420 с.
134. Мороз Л. Драматургія // Історія української літератури XIX ст. У 2-х книгах. Книга перша / за ред. Акад. Жулинського. Київ: Либідь, 2005. С. 595 – 617.
135. Моклиця М. Модернізм // Енциклопедія сучасної України. Т. 21 (Мікро – Моя). Київ: ТОВ «ТВОРИ», 308 – 309.
136. Мостова І. Загальна характеристика української літератури кін. XIX – поч. XX ст. *Всеосвіта*. URL: <https://vseosvita.ua/lesson/zahalna-kharakterystyka-ukrainskoi-literatury-kintsia-19-pochatku-20-stolittia-301434.html>. (дата звернення: 29.11.2026 р.).

137. Моціяка П. П. Вшанування пам'яті Тараса Шевченка і «українське питання» на II сесії IV Державної думи (лютий 1914 р.). URL: http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/802/1/ПОЛИССЯ_92_ИСТ-334-349.pdf (дата звернення 31.09.2023 р.).
138. Наливайко Д. Драгоманов – популяризатор Шевченка в Західній Європі // Збірник праць вісімнадцятої наукової шевченківської конференції / відпов. за вип. Є. П. Кирилюк. Київ: АН УРСР, ІЛ ім. Т. Г. Шевченка, 1971. С. 149 – 169.
139. Нарішкіна Н. А. Світоглядні орієнтації Т. Г. Шевченка як художника // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 72 – 76.
140. Нахлік Є. Міфомислення Шевченка // Шевченківська енциклопедія в: 6-ти т. / Редкол. М. Г. Жулинський (гол.) та ін. Ін-т літ-и ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ, 2013. Т. 4. С. 249 – 261.
141. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування I – IV. Львів: Астролябія, 2022. 624 с.
142. Нічик В. Відображення ідей реформації у творі Т. Шевченка «Єретик» // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 118 – 130.
143. Огієнко І. (Митрополит Іларіон) Тарас Шевченко / Упоряд., авт. передмови і коментарів М.С. Тимошик. Київ: Наша культура і наука, 2003. 432 с.
144. Онацький Є. Українська емоційність / Є. Онацький // Українська душа. Київ: Фенікс, 1992. С. 36 – 47.
145. Павлюк М. Поетика циклу Т. Шевченка «Давидові псалми» // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 67– 70.

146. Парафійник Н. І. Етико-гуманістичний напрям української філософії / Н. І. Парафійник // Історія філософії у вітчизняній духовній культурі [Текст] / відп. ред. Аляєв Г., Суходуб Т. / Тов-во рос. філ. при Укр. філ. фонді; Полтавський нац. тех. ун-т ім. Ю. Кондратюка; Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України; Центр гум. освіти НАН України. Полтава: ООО «АСМІ», 2014. С. 398 – 400.
147. Пащенко В. Еллінський театр і його уславлені трагічні поети / Давньогрецька трагедія. Збірник / перекл. із старогрецьк. Б. Тен. Київ: Дніпро, 1981. С. 5 – 24.
148. Петров В. Естетична доктрина Шевченка / В. Петров // Хроніка – 2000. Україна: філософський спадок століть. Частина 2. Київ: ЗАТ «ВІПОЛ», 2000.
149. Пілаш Д. Доба Еріка Гобсбаума // *Спільне*. 12 жовтня 2012. URL: <https://commons.com.ua/uk/doba-erika-gobsbauma/> (дата звернення 19. 09. 2025 р.).
150. Платон. Держава. Київ: Основи, 2000. 358 с.
151. Повторєва С., Савельєв В. Етичні проблеми в контексті постмодернізму. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/28717/1/ЗБІРКА_Читання%203.pdf. (дата звернення: 30. 10. 2025 р.).
152. Поліщук Н. Модерн // Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-69560>. (дата звернення 15. 09. 2025 р.).
153. Попович М. В. Шевченко – гуманіст // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 22 – 37.
154. Прісовський Є. Проблема внутрішньої свободи в творчості Шевченка // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 102 – 106.

155. Простір // Українська мала енциклопедія: 16 кн.: у 8 т. / проф. Є. Онацький. – Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині. – Буенос-Айрес, 1966. Т. 8, кн. XV: Літери Ст – Уц. С.1523 – 1524.
156. Рижко В. А. Концепція // Енциклопедія сучасної України : у 30 т. / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=3256 (дата звернення 07.01.2026)
157. Ромененчук Б. Шевченкові універсальні ідеї / Б. Ромененчук // Хроніка – 2000. Український культурологічний альманах. – К.: ЗАТ «ВІПОЛ», 2000. Випуск 39-40. Україна: філософський спадок століть. – Ч. 2. С. 79–85.
158. Росовецький С. Шевченко. Сучасна біографія. Київ: Дух і літера, 2020. 471 с.
159. Свєрстюк. Є. Шевченко поза часом. Есеї. Луцьк-Київ: ВМА «Терен», ТОВ «Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 280 с.
160. Сенюра І. Зародження українського театру. *Інтернет-спільнота «Єпархіальна газета «Жива вода»*. URL: <http://sde.org.ua/zmi/zvoda/item/2111-zarodjennya-ukrajinskogo-teatru.html?tmpl=component&print=1>. (дата звернення: 25.05. 2020).
161. Сирцова О. М. Філософсько-світоглядний зміст апокрифічних ремінісценцій у поезії Т. Г. Шевченка // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 64 – 71.
162. Скляренко Г. Інтерпретація творчості Т. Шевченка в українському мистецтві ХХ століття. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/149723/12-Skliarenko.pdf?sequence=1> (дата звернення 31.09.2023 р.).

163. Слідчо-наглядові справи Тараса Шевченка. Корпус документів (1847-1859). Метаграфовані тексти / упоряд. Геннадій Боряк та ін. Київ: Арій, 2018. 880 с.
164. Словник мови Шевченка: в 2 т. / за ред. В.С. Ващенко. Київ: Наукова думка, 1964. Т. 1: А – Н . 484.
165. Словник мови Шевченка: в 2 т. / за ред. В.С. Ващенко. Київ: Наукова думка, 1964. Т. 2: О – Я. 566.
166. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. Київ: Вища школа, 2000. 207 с.
167. Соболь О. Модерн // Філософський енциклопедичний словник / за ред. Шинкарук В. І. та ін. Київ Абрис, 2002. С. 392 – 393.
168. Соловей Є. Філософічність поезії Шевченка: підсумки і проблеми вивчення // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 98 – 102.
169. Спогади про Тараса Шевченка / упоряд. В. С. Бородін. Київ: Дніпро, 1982. 547 с.
170. Стабрила С. Міфологія для дорослих: Боги, герої, люди / Пер. з польськ. Д. Андрухів. Київ: Юніверс, 2000. 544 с.
171. Стебун І., Рудик Н. Шевченкові естетичні критерії в оцінці мистецьких явищ // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 127 – 129.
172. Степаненко І.В. Духовність: філософські конструкти і соціокультурні репрезентації: автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.04 / Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2004. 47 с.
173. Степовик Д. Наслідуючи Христа: Віруючий у Бога Тарас Шевченко. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 2013. 447 с.
174. Стешенко А. С. Традиція та новація в українській філософії кінця XVIII – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

- канд. філос. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії» / А. С. Стешенко. Київ, 2008. 16 с.
175. Сторожук С. В. Нація як об'єкт історико-філософського аналізу: автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.05. Київ: Київ. нац. ун-т імені Тараса Шевченка. 2013. 33 с.
176. Стояцька Г. М. Особливості дослідження тексту: історико-філософські версії та деконструктивістський підхід : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії» / Г. М. Стояцька. Київ, 2002. 16 с.
177. Тарас Шевченко та Університет Св. Володимира. Спогади сучасників [Текст]: анот. бібліогр. покажч. / упоряд. В. Г. Нестеренко, Н. В. Кошлякова, Т. О. Холоша та ін. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2014. 223 с.
178. Тарахан-Береза З. Святиня. Науково-історичний літопис Тарасової Гори. Київ: Родовід, 1998. 543 с.
179. Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка / за ред. Кирилюка Є. П. Київ: Наукова думка, 1980. 503 с.
180. Т. Г. Шевченко: Документи та матеріали до біографії (1814 – 1861) / Відпов. ред. Є. П. Кирилюк. Київ: Вища школа, 1975. 600 с.
181. Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба [та ін.]. НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Наукова думка, 2008. 376 с.
182. Т. Г. Шевченко крізь два століття: людина, творець, символ: матеріали круглого столу (Київ, 11 березня 2014 р.). Київ, 2014. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirnyk_statei/T_H_Shevchenko_kriz_dva_sto_littia_liudyna_tvorets_symvol_materialy_kruhloho_stolu_m_Kyiv_11_bere_znia.pdf (дата звернення 23. 09. 2023 р.).
183. Трагедія // Українська мала енциклопедія: 16 кн.: у 8 т. / проф. Є. Онацький. – Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині. – Буенос-Айрес, 1966. Т. 8, кн. XV: Літери Ст – Уц. С.1921-1922.

184. Трагедія; Трагедія помсти; Трагедія фатуму // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-упор. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М – Я. С. 490 – 492.
185. Трагічне // Філософський енциклопедичний словник / за ред. Шинкарук В. І. та ін. Київ Абрис, 2002. С. 645 – 646.
186. Українсько-польські відносини в умовах гібридних загроз безпеці: Монографія / наук. ред. В. Балюк, М. Дорошко. Київ: Ніка-центр; Люблін: Вид-во УМКС, 2019. 280 с.
187. Ушкалов Л. Тарас Шевченко. Харків: Фоліо, 2009. 122 с.
188. Федів Ю. Романтичне спрямування філософських та суспільно-політичних поглядів українських письменників: М. Гоголь, кирило-мефодіївці, Т. Шевченко // Федів Ю., Мозгова Н. Історія української філософії: Навчальний посібник. Київ: Україна, 2001. С. 211 – 227.
189. Федченко П. М. М. Драгоманов – видавець «Громади». *Штрихи до наукового портрета Михайла Драгоманова*: збірник наукових праць. Київ: Наукова думка, 1991. С. 84 – 99.
190. Франко І. Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар / Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 29. Літературно-критичні праці (1803 – 1895). Київ: Держ. видав худ. літ., 1981. С. 40 – 50.
191. Франко І. «Наймичка» Т. Шевченка / Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 29. Літературно-критичні праці (1803 – 1895). Київ: Держ. видав худ. літ., 1981. С. 447 – 468.
192. Франко І. Історія української літератури / Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. Т. 41. Київ: Держ. видав худ. літ., 1983. С. 492 – 544.
193. Франко І. Слов'янська взаємність в розумінні Яна Коллара і тепер / Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 29. Літературно-критичні праці (1803 – 1895). Київ: Держ. видав худ. літ., 1981. С. 51 – 76.

194. Франко І. Тарас Шевченко / Франко І. Літературно-критичні статті. Київ: Держ. видав худ. літ., 1950. С. 161 – 163.
195. Франко І. Шевченко героєм польської революційної легенди. Львів, У друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, 1901. 80 с.
196. Франко І. Темне царство. Львів, Загальна друкарня, 1914. 47 с.
197. Франко І. Шевченкова «Марія» / Франко І. Літературно-критичні статті. Київ: Держ. видав худ. літ., 1950. С. 409 – 417.
198. Холоша Т. О. Феномен Тараса Шевченка в російсько-українській війні / Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Четверті академічні читання пам'яті Г. І. Волинки: філософія, освіта, наука: в глобальному вимірі соціально турбулентного світу» 24-25 травня 2023 року. Київ, 2023. С. 120 – 123.
199. Холоша Т. До питання членства Тараса Шевченка в Кирило-Мефодіївському братстві. *Наукове пізнання: Methodologiya ta tehnologiya*. Випуск № 2, 2025. С. 69 -76.
200. Хропко П. П. Українська драматургія першої половини ХІХ ст. Київ, 1972. 131 с.
201. Чалий М. Життя і твори Тараса Шевченка. Київ: Веселка, 2011. 263 с.
202. Черниш Г. Український футуризм і довкола нього // Двадцяті роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. Упоряд. В. Г. Дончик. Київ: Дніпро, 1991. С. 90 – 123.
203. Чикаленко Є. Щоденник (1907 – 1917). Київ: Темпора, 2011. 480 с.
204. Чугуй О. П. Драматургічні елементи в ліриці Т. Г. Шевченка. Харків: Вища школа, 1989. 191 с.
205. Чуйко Т. Особливості інтерпретації образу Тараса Шевченка в Живопису та графіці ХХ століття: культуротворчий аспект: / автореф. дис... доктора мистецтвозн.: 26.00.01 / НАМУ Ін-т проблем суч. мис-ва. Київ, 2016. 18 с.

206. Шаповалова А. Концепт свободи як волі у поетичній творчості Тараса Шевченка. *Шевченкознавчі студії*. – 2012. Вип. 15. – С. 44 – 57.
URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Shs_2012_15_9. (дата звернення: 1. 05.2023).
207. Шаповалова А. Творчість Тараса Шевченка та Григорія Сковороди: два виміри свободи. URL: http://univ.kiev.ua/pdfs/shevstud-16/24_Shapovalova_A.pdf. (дата звернення: 1. 05.2023).
208. Шевченко Т. Кобзар (вибрані твори). Ред.-упор. Ж. М. Рильський, Н. Рибак. Уфа, Спілка радян. письмен. України, 1942. 78 с.
209. Шевченко Т. Усі твори в одному томі. Київ, Ірпінь: Перун, 2009. 822 с.
210. Шевченків М. Бог суший у поезії Кобзаря. Тернопіль: Астон, 2008. 168 с.
211. Шупта-В'язовська О. Художній часопростір і філософська концепція поеми Тараса Шевченка «Неофіти» // XXX наукова шевченківська конференція. 27-30 квітня 1993 р. Тези і матеріали. Донецьк: ДонДУ, 1993. С. 184 – 188.
212. Шпак В. Деякі питання дослідження філософського аспекту творчості Т. Г. Шевченка // Творчість Т. Г. Шевченка у філософській культурі України: зб. наук. праць / АН України. Ін-т філософії. Відп. Ред. М. І. Лук. Київ: Наукова думка, 1992. С. 11 – 22.
213. Юрченко Е. Тарас Шевченко: між стихійним традиціоналізмом та теоретичним модернізмом. *Українознавчий альманах*. Випуск 12, 2013. С. 37 – 41.
214. Яремко Н. Л. «Борітеся – поборете!»: тема війни у творчості Тараса Шевченка («Символічність образів» і сьогодення). *Закарпатські філологічні студії*. Випуск 28. Т. 2. 2023. С. 216 – 219.

215. Ясь О.В. Нова історія // Енциклопедія історії України: Т. 7: Мі-О / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – Київ: Наукова думка, 2010. – 728 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Nova_istoriia. (дата перегляду: 07.10.2025 р.).
216. Яценко Т. Філософські й ідейно-естетичні основи художніх напрямів і течій // Історія української літератури ХІХ ст. У 2-х книгах. Книга перша / за ред. Акад. Жулинського. Київ: Либідь, 2005. С. 88 – 126.
217. Яцюк В. Віч-на-віч із Шевченком: Іконографія 1838-1861 років. Київ: Балтія Друк, 2004. 112 с.
218. Agolli D. Një jetë e vështirë e një poeti të madh / Taras Shevçenko. Kobzari. Tiranë: Naim Frashëri, 1959. S. I – VIII.
219. Andruscenko T. Taras Shevchenko's works of art / Taras Shevchenko. Selected Poems. Paintings. Graphic Works. Kyiv: Mystetstvo Publishers, 2007. pp. 490 – 496.
220. Andrusyshen C. N. Introduction. Taras Shevchenko's Life and Work // The Poetical Works of Taras Shevchenko. The Kobzar / Transl. by C. Andrusyshen and W. Kirkconnell. Toronto: Univ. of Toronto press, 1964. 563 p.
221. Banham Martin. The Cambridge Guide to Theatre. – Cambridge, 1998. – 1256 pp.
222. Barker Howard. Arguments for a Theatre. 3rd ed. – London, 1997.
223. Battle on – and win your battle! Commemorative Book of the Taras Shevchenko Monument Unveiling in Syracuse. Syracuse, N. Y., 2010. 225 p.
224. Benjamin W. The origin of German tragic drama. – L., N-Y.: Verso, 1998. 256 p.

225. Bentley P. Taras Shevchenko Ukraine's Poet of Freedom / Taras Shevchenko. Jubilee Journal in Honor of the 150th Anniversary of His Birth. New York, 1964. pp. 5 – 9.
226. Berman M. All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. Paperback reprint New York: Viking Penguin, 1988. Pp. 383
227. Blasius J. H. Reise in Europaishcen Russland in den Jahren 1840 und 1841. Braunschweig: Westermann, 1844. 408 s.
228. Braziūnas V. Ševčenka – ir mūsų kely / Taras Ševčenko. Kobzarius. Vilnius: BALTO print, 2014. S. 185.
229. Brooks V. W. Taras Shevchenko. *Forum. A Ukrainian Review*. No. 77, Spring, 1989. pp. 14 – 15.
230. Caban W. Z Orenburga do Paryża. Bronisław Zaleski 1820 – 1880. Rielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2006. 248 s.
231. Carlson M. Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present. – I., L.: «Cornell University Press», 1993. 552 p.
232. Cozmei Ion. O nouă abordare a lui Șevcenko în Romania / Taras Șevcenko. Tinerele mele gânduri. Traducere din limba ucraineană de Ion Cozmei. Timișoara: Editura «Augusta», 2005. S. 21 – 23.
233. Die Weltanschauung des Dichers und die Verantwortung des Helden in der griechischen Tragödie // Die griechische Traödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion. – Berlin, 1983. – S. 41 – 59.
234. Europe's Freedom Fighter. Taras Shevchenko 1814 – 1861. A Documentary Biography of Ukraine's Poet Laureate and National Hero. Washington: United States Government Printing Office, 1960. 45 p.
235. Ghosh M. The Great Kobzar Taras Shevchenko: Selected Poetry. Jaipur: Jadavpur University, 2025. pp. 326.
236. Gomperz H. das Problem Der Willensfreiheit. GmbH: Salzwasser-Verlag. 2013. 178 p.

237. Grabowicz G. Taras Shevchenko. Poet, Artist, Icon. 1814 – 1861. New York: The Ukrainian Museum, 2014. pp. 238.
238. Grabowicz G. The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko. USA: Harvard Ukrainian Research Institute, 1982. Pp.170.
239. Gregorovich A. Shevchenko Books in English 1911 – 1988. *Forum. A Ukrainian Review*. No. 77, Spring, 1989. pp. 78 – 82.
240. Honcharenko K. Postmodern Performativity of the Global World [Postmodernistyczna performatywność w globalnym świecie]. *Studia Warmińskie*, 62 (62), 2025. Pp. 139 – 148. DOI <https://doi.org/10.31648/sw.11975>
241. Jarytschewskij S. Ein Dichter der Liebe und des Protestes. Czernowitz: Ruta, 2009. 88 s.
242. Jensen A. Taras Schewtschenko ein Ukrainisches Dichterleben. Wien: Druck von A. Holzhausen, 1916. 157 s.
243. Kolodziej J. Wspomnienie o Piotrze Kuprzsiu – filologu, poecie i tłumaczu dzieł wieszczów ukraińskich /12 sierpnia 1933 – 10 stycznia 2002 / Szewczenko T. Kobziarz. Przekład Piotr Kuprzs. Lwów – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014. C. 41 – 53.
244. Korbutiak D. Shevchenko and Aldridge. *Forum. A Ukrainian Review*. No. 77, Spring, 1989. pp. 60 – 63.
245. Koschman W. Taras Ševčenco. Die vergessene Dichter-Icone. München-Berlin-Washington/D.C.: VERLAG OTTO SAGNER^ 2014. 267 s.
246. Kozak S. U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Poznań, 1978. 145 p.
247. Krasowski E., Nowacki F. W pogoni za marzeniem o malarstwie Tarasa Szewczenki / Szewczenko T. Kobziarz. Przekład Piotr Kuprzs. Lwów – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014. C. 59 – 73.
248. Ley Graham. A Short Introduction to the Ancient Greek Theater. University of Chicago Press, 2007.

249. Łesiów M. Poeyja Tarasa Syewcyenki w tłumacyeniu Piotra Kuprzsia / Szewczenko T. Kobziarz. Przekład Piotr Kuprzs. Lwów – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014. C. 9 – 39.
250. Makolkin A. Name, Hero, Icon. Semiotics of nationalism through heroic biography. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1992. 264 p.
251. Manning C. The religion of Shevchenko / Europe`s Freedom Fighter. Taras Shevchenko (1814 – 1861). A documentary biography of Ukraine`s poet laureate and national hero. Washington: United States Coverment Printing Office, 1960. Pp. 37 -39.
252. Matthews W. K. Shevchenko the Man and the Symbol. *Forum. A Ukrainian Review*. No. 77, Spring, 1989. pp. 9 – 13.
253. Osborne P. The Politics of Time: Modernity and Avant-garde, London: Verso Books. 1995. 272p.
254. Paščenko J. Taras Ševčenco / Taras Ševčenco. Izabrane pjesme. Zagreb: Matica Hrvatska, 2014. S. 155 – 187.
255. Podgorodecki L. Zarys dziejów Ukrainy. T. 2. Warshawa: Książka i Wiedza, 1976. 359 s.
256. Pfister M. The Theory and Analysis of Drama. European studies in English literature. – C.: «Cambridge University Press», 1991. 339 p.
257. Raymond W. Modern Tragedy. – L.: «Chatto&Windus», 1966. 228 p.
258. Ross Simonini. The book of Formation. London: Melville House, 2017. 256 p.
259. Roth D. From Worldvision to Worldview: A Review of Personality and Worldview. E.: Grossway, 2023. 208 p.
260. Shevchenko and the world / Compiled by V. Borodin. Kiev: Ukraina Society, 1988. Pp. 78.
261. Shevchenko and Ukrainian Americans / Centennian of the Ukrainian Poet Taras Shevchenko (1814 – 1861). Cleveland-Chicago-Detroit, 1961. 46 p.

262. Taras Shevchenko: Memorial Book.
263. Taras Shewtschenko als maler: ein bildband mit ausgewählten reproduktionen / von professor D. Horniatkewitsch, bearbeitet von Dr. G. Prokoptschuk. Munchen, 1964. 39 s.
264. Taras Şevçenko / O gözəl, yenilməz Ukraina. Ukraina poeziasi antologiyasi. Baki: Mücrü, 2024. 180 s.
265. Toulmin S. Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity. New York: Free Press. 1990. 235 s.
266. Vüqarlı Dneprin sulari axsin. Ukrayna şeirindən seçmələr. Antologiya. Baki: Mütərcim, 2021. 187 s.
267. Weir J. Taras Shevchenko – Bard of Ukraine / National Shevchenko Festival. Toronto, 1961. pp. 20 – 22.
268. Who was Taras Shevchenko? / Shevchenko Museum. Past Present Future. Toronto: Custom Design and Print, 2019. 32 p.
269. Werwes H. Tam, gdzie ikwy stebrne fale płyną. Y dziejów stosunków Literackich w XIX i XX wieku. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972. 323 s.
270. Woldan A. Taras Schewtschenko, der grösste dithter der Ukraine / Taras Schewtschenko nun gut, es waren scheinbar worte nur... Klagenfurt: Wieser Verlag, 2014. 239 s.
271. Zorivchak R. Taras Shevchenko as a symbol of Ukraine / Taras Shevchenko. Kobzar. Kyiv: Mystetstvo Publishers, 2013. pp. 5 – 11.