

ситуациях, его душевного и психологического состояния во время военных событий.

Ключевые слова: экзистенциализм, новела, философская проблема, раздвоенность души.

CONCEPTION OF PERSON IN THE NOVEL OF YURII KOSACH “THE LAST ATTACK”

Sheka Olga Anatoliyivna

Author of the article analyses problematic of novel by Yurii Kosach “The last attack” and pays attention on determination basic genre and stylistic predominates of Yurii Kosach.

In the article exposes conception of character in different untypical situations of the person’s life, his spiritual and psychological state during the war.

Key words: existention, novel, philosophical problem, fork of soul.

УДК 82.09+ 929 Лавріненко

Тетяна Шестопалова

**КОНСТРУКТИ ВІДРОДЖЕННЯ В НАУКОВО-КРИТИЧНІЙ
СПАДЩИНІ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА**

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що поняття неobaroco сьогодні активно застосовується для характеристики мистецтва (зокрема, живопису та літератури), що постало в постмодернізмі. Як показала на основі аналізу зарубіжних та вітчизняних досліджень (О. Калабрезе, Д. Затонський, В. Власов, М. Над’ярних) І. Заярна, термін «неobaroco» утвердився в науковому обігові від середини 70-х рр. минулого століття на позначення мистецтва кінця цього самого століття [1, с. 9].

Тим часом, в українському літературознавстві до нього значно раніше звернувся Ю. Лавріненко. Метою статті є визначити особливості застосування інтелектуалом цього конструкту щодо модерного українського мистецтва (зокрема, літератури) 20-х – 60-х рр. минулого століття. Об’єктом послужили виступи Ю. Лавріненка кінця 50-х – 60-х рр. ХХ ст., а предметом – саме поняття неobaroco.

Уперше Ю. Лавріненко вжив його 1959 р. в есе «Література вітаїзму», показавши неobaroco як духовний архетип українського модерністського мистецтва. Уже тоді було зрозуміло, що дослідник прагнув вказати матричні, сенсотворчі характеристики традиції, яка обіймає кількавікову тяглість українського письменства [2, с. 960 – 962]. Із того часу він обґрунтував концепт неobaroco в якості означення провідного стилю українського модерного мистецтва. Метою цієї статті є з’ясувати семантичні риси поняття неobaroco в критичній спадщині Ю. Лавріненка.

Думка про необароко народилася в дослідника в результаті захопленого вивчення модерністичних творів М. Бажана та П. Тичини. Ю. Лавріненко описав відкритий ним мистецький світ критичною мовою, ізоморфною мові стильового ключа їхньої творчості: «В обох був і підсвідомий, і свідомий потяг та інтерес до епохи бароко 17-го століття. Різниця в тому, що Тичина йде по небесних вершинах, позираючи на потворності бездонного пекла. А Бажан іде по дну, загібаючи разом і грім вулканів, і сягаючи до блакитних арок неба. Цілком відмінні в своїх полюсах – ці два поети сходяться на екваторі світу, який вони старалися разом збагнути й відтворити у своїй творчості» [3, с. 497]. Потужна метафорична характеристика виражає властивий кожному поетові характер та динаміку мистецького світосприйняття, що лягли в основу «архитворів» українського необароко. Сама естетика бароко за такого розмислу стає базовим чинником формування стилю українського письменства 20-х рр.

Добі бароко був притаманний своєрідний «еклектизм» світовідчуття, покликаний до життя і забезпечений довірою до найдавніших підвалин людської свідомості. Культура бароко якнайширше оперувала символом як головним засобом художньо-філософського висловлювання [4]. Тому спорідненість Тичининої модерної поезії й барокового світовідчуття й типологічна (коли мати на увазі визначальні для слов'янського модернізму ідеї символізму та бергсонівського інтуїтивізму), і генетична (коли мати на увазі успадковану поетом традицію Г. Сковороди).

Ю. Лавріненко вважав, що М. Бажан паралельно висунув декларацію стильової самосвідомості необароко (дискусія з М. Семенком та Г. Шкурупієм, видана книжкою «Зустріч на перехресній станції (розмова трьох)») й написав вершинні твори необарокового світовідчуття «Будівлі», «Ніч Гофмана», «Гетто в Гумані», «Розмову сердець». Крім цього, подію необарокового синтезу, безумовно, становить поема «Сліпці», «матеріалом якої було, може, найдивовижніше поруч із козаком явище барокової України – орден сліпих старців, міцно організований цех» [2, с. 500].

Як і у випадку П. Тичини, Ю. Лавріненко вказує на найбільш прикметну ознаку необарокової поетичної мови М. Бажана, котра полягає в злютованості та взаємопереходах протилежностей і пориває вислів «поза межі краси» (Д. Чижевський), від аполонівської гармонії й рівноваги до двигіння слова діонісійською невтримною енергією, що йде від напоєності життям, від почування меж фізичного існування затісними для власного «Я», від усвідомлення глибинної причетності до могутнього потоку міфічних та легендарних начал власної історії. «Велич», «сила», «дотеп», «страхіття поруч із сонцем і блакитним небом, гра різних первнів, сенсація, поліфонія океану явищ і звуків життя» [2, с. 501] – усе це арсенал класичних засобів бароко, який витворив родючий та тривкий ґрунт для модерністського новаторства П. Тичини, М. Бажана, М. Хвильового, Ю. Яновського, М. Куліша, а згодом, в еміграції, Т. Осьмачки, В. Барки, В. Лесича, Ю. Косача, а також

«п'ятдесятників» та «шістдесятників». Водночас без «почуття єдиного закону» усі ці засоби самі по собі могли б призвести «або до романтичного садизму, або псевдомодерністичного хаосу» [2, с. 501], – застеріг дослідник.

Судячи за його працями, Ю. Лавріненко не полишав надії вичіткувати цей «єдиний закон» у рамках наукової логіки та термінології. Нині можна говорити, що йому вдалося виконати це завдання в окремих дослідницьких перспективах.

Перша. Усі традиційні засоби підпорядковуються вимозі стильової єдності, зумовленої трагічним баченням історії української літератури. «Наскрізь трагічна» – так дослівно сприймає шлях розвитку національного письменства Ю. Лавріненко. Спираючись на відому працю В. Мушга «Трагічна історія літератури» (Берн, 1957 р.), український вчений бачить таку концепцію літературного розвитку найбільш відповідною специфіці українського модернізму. Вона втілена в есе «Література межової ситуації» й «Література вітаїзму». Крім того, «формально-естетичний аспект «трагічної лірики» (у творчості Т. Шевченка, раннього П. Тичини, В. Свідзінського, Т. Осьмачки, М. Хвильового та інших) дослідник планував висвітлити в оглядовому розділі «Стиль – Барокко – Необарокко» збірки «Зруб і парости», але з особистих причин не встиг його завершити. В архіві містяться окремі частини огляду: «Розвиток поняття стилю», «Останній великий європейський стиль», «Ігноранція і перебільшування барокко в Росії», «Українське літературне барокко у відкритті й інтерпретації Дмитра Чижевського».

Трагічність виступає однією із засновкових ознак бароко, які формулює академічний вчений. Вона виступає обіруч з непевністю становища людини, яку так гостро сприйняло бароко, «виважує» її собою. Наголос на трагічному XVII ст., загальновідомому як доба Руїни в історії України, згадка про тридцятилітню війну в Європі замикають на собі концептуальне бачення «непевності», «тлінності», «смертності» в естетиці бароко, що зумовлюють та викликають собою цілу низку інших її елементів [5, с. 339]. На нашу думку, Ю. Лавріненко не механічно запозичує від академічних дослідників (В. Мушг, Д. Чижевський) поняття трагічності для власної критичної системи. Його функція не в тому (точніше, не тільки в тому), щоб обійняти факти нищення, руйнації, загибелі, які виповнили собою болісно животрепетний і неперехідний у своїй значущості для інтелектуала відрізок 20-х рр. українського модерного мистецтва минулого століття. Основний бік акцентуації трагічного – це увести читача в стан *інтуїтивної видючості*, коли упізнаваний понятійний маркер передбачає й зумовлює відповідну налаштованість суб'єктивної свідомості на сприйняття феномену відродження в сукупності екзистенційних та інтерпретативних (а відтак, актуальних темою життя, а не смерті) начал.

Тут ми бачимо в Лавріненковій праці теоретичну імплікацію положень естетики Б. Кроче, який констатував, що поза межами естетики Прекрасне, Трагічне, Гумористичне загрожені перетворенням на спекулятивні поняття, шикуючись у «кумедно фантастичний ряд прогресії», котра може

завершуватися будь-яким із цих понять. Натомість «у її [естетики – Т. Ш.] комплексі вони означають ні що інше, як тотальність почуттів (емпірично роз'єднаних та згрупованих); почуття ж, у свою чергу, утворюють вічну матерію для художньої інтуїції» [6, с. 408]. Саме з такою критичною інтенцією створені «внутрішні» письменницькі біографії – силвети «Розстріляного відродження», як ми це показали в попередньому (третьому) розділі.

Конструкт трагічного має безпосереднє відношення до концепту свободи стосовно мистецької творчості. Працюючи над есе «Література межової ситуації», Ю. Лавріненко замислюється над питанням, чи стан тотальної свободи є взагалі чинником досягнення мистецтвом його найвищої якості, та приходить до думки, що справжнє мистецтво народжується з внутрішнього потрясіння людини, котра опиняється в місці перехрещення *актуальності*, котра символічно тяжіє до зникання, втрати, розпаду, переходу в інший стан, і *вічності*, у тому сенсі, як цей перетин розумів іще Ш. Бодлер, для якого естетичний досвід модерності зливався з її історичним досвідом, а твір мистецтва якраз і позначався точкою перетину ліній теперішності й трансцендентності [7, с. 14]. Наведемо промовистий запис із робочих нотаток Ю. Лавріненка: «...література – в обценьках. Її не можна брати прямо. Удавання, фальшув., езоп.мова, натяки – і лише в меншості – прямий вислів, удар, чиста порода. І цим вона цікава – як матеріял для психолога, соціолога – і психіатра – межі придушення, деформації – і межі захисту від них.

А з другого боку, вона виявляє проблему: може, її зовсім не було б – якби була «свобода»: може, людина взагалі нездібна бути «вільна». І утиск може бути стимулом [далі підкреслено червоним і виведено на поля сторінки: «Лише коли утискають щось, що є» – Т. Ш.]. І утиск у комб[інації] з силою відродж[ення] дали – оце саме дивне явище – може, загально, універсально-типове [ідеться про літературу межової ситуації – Т. Ш.]. Охо-хо!» [8].

Лавріненкова думка поєднує тут близькі дослідникові естетичні й філософські контексти, репрезентовані іменами І. Канта, Г.-В.-Ф. Гегеля, А. Шопенгауера. Зокрема, у філософських поглядах Канта й Гегеля закорінене ставлення до трагічного способу сприйняття світу як «підвищеного, ускладненого», такого, що ховає «великі субстанціальні цілі». Трагічне становить той особливий центр сприйняття світу, у якому модерна людина мусить «чи то загинути... чи то омолодитися» [7, с. 99] (у межах Лавріненкової критичної системи – «відродитися»). Ф. Ніцше, думками якого переймалися Лавріненкові побратими за уманських часів, теж латентно присутній у цій системі, оскільки в «Народженні трагедії» вказав, що за умови виправдання світу в якості естетичного феномену «скрайня лють та біль» стають «проекціями творчого духу» [7, с. 103].

Таким чином, обраний Ю. Лавріненком у якості концептуального трагічний підхід до української літератури модерного часу враховує історико-культурні та соціополітичні чинники та контексти її появи та функціонування. Крім того, він вступає в діалог з фундаментальною настановою філософського

модерного мислення, оскільки Ф. Ніцше, а далі його наступники М. Гайдеггер, Ж. Батай, Ж. Дерріда провадили до «суб'єкт-центрованого розуму як принципу модерну», заклали основу та здійснювали його критику, насаджуючи тему виснаження сучасної епохи, якому може запобігти діонісійський міф та кардинальна переоцінка морально-етичних кордонів людської сутності. Натомість український дослідник не є речником такого погляду. Замість зняття кордонів він обстоює неостаточну конфігурацію розширювального простору людської екзистенції як середовища мистецького духу, пропонуючи для наочного представлення своєї ідеї конструкт *необарокової параболи*.

Друга. Необарокова парабола становить репрезентативний конструкт критичної свідомості Ю. Лавріненка. Прецедентний простір мислення надає архетип літературної параболи, знайдений вченими у староеврейських поезіях та в євангельських притчах Ісуса Христа. Також у бароковій культурі існувало уявлення про параболу як «рівняння» або навіть як різновид «повчальної літератури» чи схоплення правди через аналогію, алегорію... Гете назвав одну свою книжку *Книга параболь*. Але чи не найвеличнішу параболу Гете можна добачати у зіставленні Фавста з Мефістофелем у поемі-трагедії *Фавст...*» [9, с. 49]. Випадки застосування параболи в літературі дослідник узагальнив як застосування *тез* та *антитез* задля а) синтезу, б) контрасту, в) «парадоксально протилежної рівнобіжності і взаємодії двох чи й більше протиставлених феноменів» [9, с. 49].

Листуючись із професором математики, Ю. Лавріненко наполегливо цікавився: «...прошу Вас допомогти мені зрозуміти: чи обидві сторони (лінії) математичної параболи теоретично можуть зійтись десь на безкінечній вісі параболи? Чи ніколи? Коли (як написано в гаслі) парабола має «*lactus rectum*» (озаддя), то чи не може вона теоретично мати також і «голову»?» [10].

Характерним є усвідомлене критиком виростання параболічного стилю художнього мислення П. Тичини з більш універсального й простого способу висловлювання. Спочатку митець «перекидає через безодню хаосу мистецтво антитез. Розсортовує, переформовує хаос на тези, антитези. Вони спершу – статичні антиномії, наче застигли в почутті жаху безвихідності, як «Одчиняйте двері»...» [9, с. 39]. Надати перевагу якійсь стороні неможливо, оскільки, суттєво типізуючи контрастні начала образів як *життя / смерть, добро / зло, погодженість / хаос* тощо, «трагічна лірика клярнетизму», захоує в кожному з них вихід і сплетіння з протилежним: «Здається, поет навмисне дає найбільший хід стражданню і смерті, щоб поетичний опір їм був на рівні і ще більший. Відомо [з автокоментарів Т. С. Еліота, де він апелює до Фрезерової концепції міфів про смерть та воскресіння бога – Т. Ш.], що саме на такій останній межі смерти зненацька зароджується духовий опір їй та підносить страждання до висот трагедії і дає імпульс відродження», – зазначає Ю. Лавріненко [9, с. 41]. Ось ще один промовистий щоденниковий запис: «Свідомість смерті – умова духового життя. Але це просто хвороба і слабкість міняти місцями життя і

смерть. Смерть – тільки каталізатор життя. А також мірило вартости життя. Бо без неї життя одразу ж сталоб нестерпно-пекельно-безвихідно скучним. Ах, ах, кожне сказане слово – «ложь» [11].

Однак саме *людина* вітаїстичного світовідчуття надає перевагу власного сумління відродженському началу порівняно з протилежним. П. Тичина часів «Сонячних кларнетів» належить до цього типу української людини. Він бачить своє завдання в тому, щоб, не завуальовуючи надтонкого кордону між життям і смертю, культурою та диким інстинктом, піднести особистий вибір людини на користь життя. У «Скорбній матері» «засобами симфонії поет пускає на темні лінії катастрофи промені сонця й квітів і вони січуться у «вогнистий діз» (вислів Тичини деінде). Поле поділяє трагедію Марії, наче бере на себе частку її болю і секундним світлохвильним ритмом Сюїти ч. 3 Й. С. Баха несе вістку про воскресіння» [9, с. 41 – 42]. Домінуюче естетичне переживання Краси – Життя – Надії підноситься над максимумом страждань, якими виповнений Тичинин витвір.

Ю. Лавріненко у властивій йому сердечно-емоційній манері підносить роль читача в народженні естетичного враження: «Пробачте! Цих назв зовсім нема в поемі [краса, надія, життя – Т. Ш.], є тільки чарівні «натяки» і «атмосфера» їхніх вартостей. Але, читачу, поет старанно лишив тобі повне право на власне враження. Як маєш силу – скористайся ним» [9, с. 43]. Це спонукання теж говорить про покладання надії на людину-одномудця, на її волю й вибір у рішенні зберегти світ, але, крім того, говорить про її здатність захистити світ від ламання. Тут доречно згадати думку про відмінність між давньогрецькою та слов'янською міфологіями, яка полягає в тому, «що греки розмовляли з богами землі, моря, сонця, а слов'яни-язичники говорили з самою землею, морем, сонцем, без богів – посередників» [12, с. 19]. У самого ж Ю. Лавріненка в світлі уявлення про міфологічний претекст формування індивідуальної вольової, інтелектуально-духовної постави простежується та тенденція мислення, що утворюється з глибокого співвіднесення історичного моменту власного існування з відпочатковим універсальним континуумом, що його виражає міф. Вона визначає спосіб осмислення необарокового стилю «Думи про трьох Вітрів», «Золотого гомону», заспівного «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух».

Водночас цей конструкт доцільний, коли йдеться не про аналіз окремого вірша, а про певний багатокомпонентний синтез авторських інтенцій, котрі акумулюють шанси особистості утриматися на відстані естетичної рефлексії від «злости дня» й розширити діапазон ліричного переживання з урахуванням не відомих ще людині чинників, що можуть змінювати його характер. Аби не бути голослівними, звернемося до двох послідовних фрагментів Лавріненкової праці. Так, дослідник пише про «вилит політичної води на огонь і дух чистої поезії» в останніх рядках «Золотого гомону»: замість сподіваної від цього твору корони збірки неупереджений читач, що перебував поза тодішньою політичною кон'юнктурою радянської системи, отримав «бляшку», котра

знецінила всі мистецькі вартості книжки, увібрані поемою [9, с. 48]. «Сонценосний панритмізм вступного вірша; потрясаюча антитеза «Одчиняйте двері»; «синестезія» «Пастелів»; поліфонічний «пасаж Тривання» «Скорбної Матері»; «символ символів «Думи»... І додано ще синтетичну історіо-мітотворчу думку. Протиставні лінії параболи – золотий гомін і «чорний птах – очі-пазурі» в змаганні йшли в загадкову безконечність. Так! Але поет зняв лінію «птах – очі-пазурі» і параболу згасла на очах» [9, с. 48].

Другий фрагмент стосується відповіді В. Петришина на наведений уже нами лист Ю. Лавріненка про особливості руху кривих математичної параболи [10]. Зокрема, ішлося про потіснення теорії руху світла в космосі по заокругленій лінії новою, – що припускала розходження Універсуму в безкінечність. «Значить, – запитав я далі, – зімкнення чи розходження ліній параболи і в математиці залежить від багатьох незнаних факторів? І чи в такому разі моє перше запитання добре?» – «Так, – відповів математик, – це власне проблема» [9, с. 49]. Цей епістолярний діалог, радше, кредит, виданий новій тоді теорії про непередбачуваний характер розгортання Всесвіту, сьогодні слід вважати цілком виплаченим. Це зробили М. Сер, К. Поппер, І. Пригожин, І. Стенджерс та інші фізики й методологи науки працями про індетермінізм як принцип Всесвіту [13, с. 316 – 333]. У ключі їхніх напрацювань ми тепер сприймаємо Лавріненків задум специфікувати необарокову параболу щодо математичної та старої барокової як певною мірою провіденційний. Про це свідчить уведення ним у дискурс необароковості конструкту *світлоритму*, що безпосередньо перегукується з ідеєю творчого Хаосу (креативного Хаосу, «світлого Хаосу»), котра змушує нас прийняти й мудро реагувати на світ бездонних можливостей і постійного оновлення, а далі й собі включатися в рух, співмірний такому світові (згадати хоча б уже наведену тут Лавріненкову спонуку читачів включитися в ланцюг творення естетичного враження від поеми «Золотий гомін» [9, с. 43].

Уважно вивчаючи Тичинині рукописи, він наштовхнувся на автокоментар поета щодо власного стилю, який (стиль) передбачав «використання термінології і символів точних наук» [9, с. 50]. Вдаючись до математичної царини, Ю. Лавріненко піддає сумніву набуте літературознавством про барокову культуру знання, препарує його засобами, умовно кажучи, чужорідної методології, що нині схиляє загально бачити його праці як такі, що містять у собі елементи методологічного плюралізму.

Загалом, конструкт необарокової параболи маркував відповідний методологічний, інтерпретаційний та рецептивно-естетичний простір поетичного мислення П. Тичини, що не вбирався в рамки причинно-наслідкової реальності, потребував для себе щораз живої й зацікавленої індетерміністської інтуїції. М. Сер, використавши метафору хмари для вказівки на актуальну дійсність, написала: «Хмара вже не є тільки погодою чи негодою [...], вона вже всередині нас і навколо нас, вона – у броунівському русі самих речей, вона – в активності живого й історичного, вона або зовсім близько від

нас, або дуже далеко, залежно від того, як нам хочеться, вона в мені..., вона хоч і далека від мене, ... Вона не обмежується метеорами, і все без винятку – це хмара. Усе тече. Вона тече і змінюється» [13, с. 322].

Третя перспектива розглянутого нами закону охоплює ідею «відповідального серця», «світлоритму» і хаосу «страшної краси». На нашу думку, усі три величини дають змогу побачити ще один бік «єдиного закону» необароко. Обмежений обсяг статті не дозволяє зупинитися тут на ньому детальніше. Тож це може стати темою окремої студії.

Література

1. Заярная И. Необарокко в русской поэзии второй половины XX столетия: динамика эстетических систем / И. С. Заярная. – К.: Логос, 2009. – 224 с.
2. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей / Юрій Лавріненко / [упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка]. – К.: Смолоскип, 2004. – 992 с.
3. Лавріненко Ю. До поєднання модернізму і традиції в необарокко / Юрій Лавріненко // Слово: Література, мистецтво, критика, мемуари, документи: Зб. 3. – Нью-Йорк: Об'єднання Українських Письменників в Екзилі, 1968. – С. 493 – 509.
4. Ушкалов Л. Світ українського бароко. Філологічні етюди / Л. Ушкалов. – Х.: Основа, 1994. – 112 с.
5. Чижевський Д. Українське літературне бароко / Дмитро Чижевський: Вибр. праці з давньої л-ри. – К.: Обереги, 2003. – 576 с.
6. Кроче Б. Естетика /Б. Кроче // Антологія сочинень по філософії/ Бенедетто Кроче. – СПб.: «Пневма», 1999. – 480 с.
7. Хабермас Ю. Філософський дискурс о модерне / Юрген Хабермас / [пер. с нем.] – М.: Весь мир, 2003. – 416 с.
8. Лавріненко Ю. [Підготовчі нотатки до теми «Література межової ситуації»] // Jurij Lawrynenko Papers. – Series V: Writings. – Subseries 3: Monographs. – Box 25, folder 3 – 5 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.
9. Лавріненко Ю. На шляхах синтези клярнетизму / Юрій Лавріненко. – Б. м.: Сучасність, 1977. – 64 с.
10. Лавріненко Ю. Лист до В. Петришина від 3. 12. 1976 р. // Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 8, folder 2 – 3 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.
11. Лавріненко Ю. Щоденник. Запис від 4. 3. 1965 р. // Jurij Lawrynenko Papers. – Series IV: Diaries and Notebooks. – Box 14, folder 1 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.

12. Яременко В. Лірика Володимира Свідзінського / В. Яременко // Свідзінський В. Поезії / Упор., вступ. ст. та прим. В.В.Яременка. – К.: Рад. письм., 1986. – 324 с.

13. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: панорама новітньої науки / Жаклін Рюс/ [пер. з фр. В. Шовкун]. – К.: Основи, 1998. – 669 с.

КОНСТРУКТИ ВІДРОДЖЕННЯ В НАУКОВО-КРИТИЧНІЙ СПАДЩИНІ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА

Шестопалова Тетяна Павлівна

У статті з'ясовуються риси необароко як цілісного естетико-художнього закону українського модернізму 20-х років ХХ століття. Визначено три складові цього закону, які поєднують у собі історичну традицію бароко та екзистенційну заангажованість українського інтелектуала.

Ключові слова: необароко, трагедія, відродження.

КОНСТРУКТЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ В НАУЧНО-КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ЮРИЯ ЛАВРИНЕНКО

Шестопалова Татьяна Павловна

В статье схарактеризованы черты необарокко как целостного эстетико-художественного закона украинского модернизма 20-х годов ХХ века. Определены три составляющие этого закона, которые объединяют в себе историческую традицию барокко и экзистенциальную сущность украинского интеллектуала.

Ключевые слова: необарокко, трагедия, возрождение.

REBIRTH CONSTRUCTS IN THE SCIENTIFIC-CRITICAL THOUGHT OF JURI LAWRYNENKO

Shestopalova Tetiana Pavlivna

In the article the lines of neobaroque are found out as an integral aesthetic-artistic law of Ukrainian modernism of 20th of ХХ th century. Certain three constituents of this law, which carry in itself historical tradition of baroque and existential tendency of the Ukrainian intellectual person.

Key words: neobaroque, tragedy, rebirth.