

## МИКОЛА БАЖАН: ВІД “ФУТУРИСТИЧНОЇ МОЛОДОСТІ” ДО “СОЦРЕАЛІСТИЧНОЇ ЗРЛОСТІ”

### Холодинська

#### Світлана Миколаївна

кандидат філософських наук,  
доцент, доцент кафедри  
філософських наук  
та історії України  
Державного вищого  
навчального закладу  
“Приазовський державний  
технічний університет”

### Холодинская

#### Светлана Николаевна

кандидат философских наук,  
доцент, доцент кафедры  
философских наук  
и истории Украины  
Государственного высшего  
учебного заведения  
“Приазовский государственный  
технический университет”

### Svitlana Kholodynska

Ph.D. in Philosophy,  
associate professor,  
assistant professor of Philosophical  
Sciences and History of Ukraine  
Department, State Higher Education  
Establishment 'Pryazovsk State  
Technical University'

*Анотація.* У статті, спираючись на засади біографічного методу та принципу персоналізації, — потужних чинників культурологічного аналізу — відтворено життєвий та творчий шлях Миколи Бажана — відомого українського поета, перекладача, публіциста та громадського діяча. Показано, що важливою складовою початкового періоду творчості М. Бажана є його активна співпраця із засновником українського футуризму М. Семенком протягом 20–30-х років. Підкреслено, що саме естетико-виражальні засоби футуристичної поезії підштовхнули М. Бажана до вироблення особистісної змістовної та стильової манери творчості, зумовивши становлення інтересу як до різних видів літературної творчості, так і до наслідування чіткої політико-ідеологічної позиції. Проаналізовані мотиви “відходу” М. Бажана від футуристів та прийняття методології соцреалізму.

*Ключові слова:* футуризм, соцреалізм, “барокова” естетика, пафос, романтизм, “соціальне замовлення”.

*Актуальність* даної статті спирається на той значний інтерес, який на межі ХХ–ХХІ століть викликала як історія становлення українського футуризму, так і його теоретичні засади. Протягом приблизно трьох десятиліть кропіткою дослідницької роботи літературознавців, мистецтвознавців та естетиків достатньо чітко окреслена “українська модель футуризму”, специфіка якої виявляється, передусім, завдяки культурологічному аналізу авангардистського мистецтва взагалі і футуризму зокрема. Слід наголосити, що культурологічний підхід до з’ясування місця й ролі футуризму в становленні та розвитку авангардистського руху передбачає використання потенціалу біографічного методу, структурним елементом якого виступає персоналізація досліджуваного матеріалу. Відомо, що початковий процес накопичення тих чи інших ознак майбутнього художнього напрямку подекуди здійснюється митцями, які й самі знаходяться в стані пошуку, демонструють певну змістовно-стилістичну невизначеність, маючи водночас яскраво виражені особистісні спрямування. Лише з часом, якщо новаторство низки митців закріплюється у сталому художньому напрямі, можна систематизувати загальні риси чи ознаки, що характеризують конкретного митця як представника саме тої чи іншої естетико-художньої спрямованості.

Враховуючи зазначене, слід підкреслити необхідність послідовного залучення персоналізованого аналізу щодо історії українського футуризму, оскільки цей напрям, окрім невели-

кої, так би мовити, “постійної групи” послідовників М. Семенка, мав “прибічників”, які у власній творчості не обмежувалися лише футуристичною естетикою, та “попутників” — митців, які лише на певних часових відрізках приєднувалися до “постійної групи” учасників. На нашу думку, внаслідок такої ситуації важливе теоретичне навантаження несе на собі персоналізоване відпрацювання “футуристичного літературного простору”.

**Мета статті.** Спираючись на потенціал персоналізованого підходу як структурного елементу біографічного методу, відтворити життєвий і творчий шлях М. Бажана, особистісна позиція якого на різних етапах розвитку українського футуризму дозволяє детальніше та об’єктивніше уявити як процес становлення цього літературного напрямку протягом 20–30-х років минулого століття, так і відтворити ту атмосферу дискусійності, що супроводжувала процес створення нових естетико-художніх засобів, передусім, поетичної виразності. Окрім цього, постає М. Бажана може розглядатися як приклад, який підтверджує дещо суперечливу позицію українських футуристів щодо політико-ідеологічного контексту 20–30-х років ХХ століття та адміністративно-організаційного регулювання літературного процесу.

Слід зазначити, що наш особистісний науковий інтерес до постаті М. Семенка, який реалізовано в низці статей, оприлюднених останніми роками, постійно перехрещується з необхідністю детального опрацювання літературного оточення фундатора української моделі футуризму. Саме це привело до написання таких досліджень, як “Літературне оточення Михайля Семенка: досвід персоналізованого аналізу”, “Олексій Полторацький як теоретик футуризму”, “Футуристична складова у творчій спадщині Гео (Георгія) Шкурупія”, на сторінках яких частково відпрацьований “футуристичний літературний простір”. Цей, на наш погляд, надзвичайно важливий напрямок теоретичних досліджень проблем українського футуризму продовжує й стаття, присвячена М. Бажану.

**Аналіз досліджень.** Реконструюючи сьогоденні ступінь і спрямованість опрацювання спадщини М. Бажана, слід констатувати, що протягом 20–30-х років минулого століття твори молодого поета ще не ставали об’єктом самостійного літературознавчого аналізу, а “розчинялися” в контексті оцінки творчих шукань представників літературних

угруповань, які очолювали М. Семенко та М. Хвильовий. Після переходу М. Бажана на позиції соціалістичного реалізму, а ця методологія стала загальноновизнаною в СРСР від 1934 року — року проведення першого з’їзду письменників країни, поступово накопичувалася значна джерелознавча база щодо оцінки поетичної творчості М. Бажана та його перекладацької діяльності. Серед видань, що з’явилися після смерті поета, як приклад, виокремимо дослідження З. Голубєвої “Микола Бажан. Нарис творчості” [1] та “Карбованих слів володар: спогади про Миколу Бажана” [2], у яких постає поета та громадського діяча подається читачеві у сталих радянських традиціях.

На нашу думку, особливої уваги й певного коментування заслуговує російськомовна монографія відомого українського естетика Івана Іваньо “Очерк развития эстетической мысли Украины” [3], видана ще за життя М. Бажана. На сторінках об’ємного, ґрунтовного тексту дослідник української естетики п’ять разів згадує М. Бажана, переважно у переліку прізвищ “класиків” радянської літератури [3, 353, 361, 367, 375, 388]. Окрім цього, І. Іваньо — знову ж таки водночас із прізвищами інших письменників — фіксує увагу читачів на двох роботах М. Бажана, у яких відобразилися “результати роздумів про мистецтво”, а саме: “Найважливіше з мистецтв” (К., 1929) та “Люди, книги, дати” (К., 1962). Наразі, І. Іваньо ігнорує початок творчої діяльності М. Бажана, повністю оминаючи його співпрацю з М. Семенком. Стосовно ж творчості останнього, прихильниками якого український естетик називає О. Полторацького, О. Влизька, А. Петрицького та Л. Скрипника, обмежується дещо іронічним зауваженням: “Натхненником, організатором та теоретиком цього “лівого” напрямку (футуризму — С. Х.) виступав поет-футурист М. Семенко — автор крикливих маніфестів “Катафалк мистецтв”, “Семафор у майбутнє”, “Мистецтво як культ” та ін. [3, 357].

Позитивну роль щодо відтворення морально-психологічного стану частини українських літераторів 30–40-х років відіграє видання “Тамниці письменницьких шухляд. Детективна історія української літератури” [4], що базується на “розсекречених” документах та десятках спогадів тих, хто спілкувався з відомими письменниками, переважно у стінах “Комунального письменницького будинку”, що й до сьогодні знаходиться на розі

двох київських вулиць, а саме: Б. Хмельницького та М. Коцюбинського. Видання, що було підготовлене до друку Станіславом Цаликом та Пилипом Салігеєм, викликало певний інтерес і значно розширило уявлення читачів щодо побутових проблем письменників, їх статків та специфічних аспектів особистого життя. В означений контекст потрапив і М. Бажан з проблемами його дружини, доньки, батьків та коханки, що пізніше стане другою дружиною поета, яких “розвести” по різних квартирах у тому самому будинку допомагав Ю. Яновський — ще один з прихильників футуризму. Це не завадить Бажану зрадити Яновського, опинившись серед тих, хто почав “травлю” цього талановитого письменника. Щоправда, пізніше Бажан покаявся, проте особистісні стосунки двох корифеїв української літератури вже ніколи не налагодилися.

Видання С. Цалика й П. Салігея прорецензував відомий журналіст Вахтанг Кіпіані та серед іншого згадав одну з версій, яка стало тримається в літературних колах і пояснює, чому Бажан не постраждав разом з іншими футуристами, які досить послідовно переслідувалися репресивними органами протягом 1934–1937 років. В. Кіпіані зазначає “Микола Бажан... не випадково зібрав речі й майже рік спав у штанах, очікуючи арешту. Із документів спецслужб тепер відомо, що він проходив, як один з керівників неіснуючої Української військової організації” [5]. Врятував Бажана від розстрілу нібито сам Сталін, якому дуже сподобався переклад поеми Руставелі “Витязь у тигровій шкурі”, здійснений Бажаном.

Межі статті не дозволяють нам ширше представити ступінь опрацьованості спадщини М. Бажана, але й ті роботи, на які ми послалися, дають певне уявлення про різні підходи й оцінки його творчого шляху. На нашу ж думку, найбільш важливим для сучасної української гуманістики, котра нашарування за нашаруванням “відпрацьовує” історію українського футуризму, є відтворення процесу трансформації його літературного шляху від футуризму до соціалістичного реалізму.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Микола Бажан (1904–1983) народився в Кам’янець-Подільському, де батько майбутнього літератора працював військовим топографом. У 1910 році родина Бажана переїздить до Умані. Пізніше саме в цьому місті, навчаючись у кооперативному технікумі, юнак уперше познайомиться зі специфікою експериментальної творчості: він долучиться до

вистав студії авангардного сценічного мистецтва “Кийдрамте” (Київський драматичний театр), якою керував Л. Курбас. Як відомо, “Кийдрамте” було створено з групи акторів — прибічників курбасівських ідей щодо оновлення театрального мистецтва, котрі від 1920 року подорожували українськими містами. До турне була включена й Умань, де студійна робота Л. Курбаса активно підтримувалася, передусім молоддю. Шістнадцятирічний Бажан у якості студійця брав участь у виставі “Березневий каламут”, створеній Л. Курбасом на підґрунті поетичних творів П. Тичини, В. Еллана-Блакитного та В. Чумака. Через кілька років шляхи Курбаса й Бажана перетнуться у Харкові, де Курбас, закладаючи основи “філософського театру”, формував як колектив, так і репертуар “Березолі”, а Бажан був долучений до художнього процесу як критик і рецензент. М. Бажан високо цінував власну “долученість” до авангардного курбасівського театру, оскільки саме тут він, за його словами, “...азнав впливу експресіонізму через п’єси “Березолі” — п’єси Толлера, Кайзера, прозу Верфеля” [2, 321].

Саме в уманській період життя М. Бажан починає захоплюватися поезією та формує перший рукописний збірник “Контрасты настроения” (1920–1921). Означені роки вважаються сьогодні початком його творчої діяльності.

У 1921 році М. Бажан переїжджає до Києва, де спочатку вчиться у Кооперативному інституті (1921–1923), а пізніше — в Інституті зовнішніх зв’язків (1923–1925), які — з об’єктивних причин — закінчити не зміг. Особисте знайомство з М. Семенком відбувається в 1923 році. М. Бажан активно долучається до футуристів і своє захоплення цим літературним напрямом, який уже існував з десять років, “підкріплює” футуристичним віршем “Руро-марш”, оприлюдненим у газеті “Більшовик”. Переїхавши до Харкова, він на певний час закріплює свої стосунки з тими, кого ми умовно називаємо “постійною групою” в русі українських футуристів.

У вказаний період М. Бажан не лише позитивно ставиться до специфічної естетики футуристичної поезії, до творчості Семенка, але й чітко висловлює власну політико-ідеологічну позицію, повністю поділяючи революційні ідеї та необхідність створення нових літературно-мистецьких форм. Це переконливо підтверджують публікації М. Ба-

жана стосовно реформування театру та визначення правомірності й перспективності шляху Курбаса чи Мейєрхольда. Своє враження від вистав цих режисерів, які він бачив у Києві та Харкові, Бажан окреслив у газетній статті “Леся Курбас і Всеволод Мейєрхольд”: “Чемпіон Києва (Курбас) поклав на обидві лопатки чемпіона Москви (Мейєрхольда)” [6, 2]. За такою, дещо легковажною, формою подання матеріалу стояли цілком слушні бажанівські оцінки й Мейєрхольда, якого він підтримав за “деструкцію традиційного театру”, і Курбаса, закинувши йому зайву естетизацію та символізацію сценічного матеріалу. На нашу думку, ця газетна, по суті, рецензія була досить симптоматичною, адже пройде незначний час і в художньо-виражальних засобах, що ними керувалися футуристи, Бажану буде не вистачати саме “традиційних” форм, а естетична “наповненість” творів — на прикладі художньо-виразного потенціалу естетики бароко — на якийсь час набуде еталонного значення.

Доцільно підкреслити, що ситуація, яка склалася між 1923–1927 роками була досить суперечливою, по-перше, щодо творчої позиції М. Бажана, а по-друге, щодо його бажання визначити власне місце в структурі тих літературно-організаційних шукань, якими було охоплено українське письменництво. У виокремлені нами роки творча позиція молодого поета носить не лише відверто пошуковий характер, а й внутрішньо подекуди сама себе спростовує та руйнує. Так, у 1926 році друком виходить збірка поезій М. Бажана “17-й патруль” [7], яка створена у контексті футуристично зорієнтованого світобачення. Вірші цієї збірки створювали враження певної “розщепленості”, адже підтверджували визнання молодим поетом як панфутуризму, так і його відданість естетико-мистецтвознавчим засадам експресіонізму. Сучасні літературознавці вважають, що вірш цієї збірки “Боєць 17-го патруля”, який розповідає про долю Антона Сідих, бійця частини особливого призначення, у художньому аспекті позначений “прикметним демонстративним форсажем натуралістичних моментів поезики експресіонізму (“Тноєм жовтавим пружнасто набряк над чорною стелею лампи чиряк”; “Між хмар губами — місяця зуб, і земля холола мов чорний труп”))” [8, 393].

Слід наголосити, що зміст збірки “17-й патруль” має й чітке ідеологічне спрямування, оскільки пропагує романтизм боротьби та пафос революційних звершень. Проте протягом року творча позиція

М. Бажана зазнає помітних змін, оскільки у збірці “Різьблена тінь” [9], оприлюдненій у 1927 році, присутня відверта стильова еклектичність: Бажан робить спробу бути водночас і експресіоністом, і романтиком. Саме на сторінках цієї збірки вперше використовуються засади “барокової” естетики, яку поет намагається “пристосувати” задля “поєднання непоєднуваго”: прекрасного й потворного, пафосного й бруталного.

У поетичних творах, що побачили світ протягом 1928–1929 років, — “Будівлі” та “Гофманова ніч” — поет продовжує експериментувати на теренах співставлення різних часових просторів, які представлені особливими архітектурними символами: готичний собор, барокова брама та модерний будинок, а сповідання вимог “барокової” естетики стає все помітнішим: “На зміну стриманій графіці першої книжки приходять барвистий живопис, виважене “ядерне” слово, а головне — досі відсутні національно-історична основа й глибина” [8, 397].

Слід зазначити, що на початку ХХ століття естетико-художні засади європейського бароко — стилістичного напрямку, що склався в європейському мистецтві наприкінці XVI століття й проіснував до середини XVIII — були досить популярними серед представників різних видів українського мистецтва, які активно спиралися на можливість національних варіантів, що їх “дозволяв” цей “великий стиль”. Зрозуміло, що експерименти Бажана з “бароковою” естетикою засновувалися, по-перше, на історично закріпленому авторитеті цього стилю, а по-друге, на деякій відповідності художніх ознак бароко — динамічності, напруженості, афектації, певній “пишності” як змісту, так і форми твору, тому емоційному піднесенню, якими був позначений початок післяреволюційних 20-х років.

Творчі пошуки М. Бажана вплинули й на його загальну позицію щодо літературно-організаційної “прописки”: у 1925 році він відходить від футуристів і приєднується до “Гарту” М. Хвильового. Наразі, “Гарт”, за висловом літературознавця О. Ільницького, “доруйнували” дискусії, що велися навколо літературних об’єднань. Зрештою, наприкінці 1925 року була створена ВАПЛІТЕ — Вільна академія пролетарської літератури, до складу якої, на правах рядових членів, увійшли М. Бажан і І. Шкурупій. Обидва вони, як відомо, були близькі до М. Семенка й вважалися футуристами. Як

зазначає О. Ільницький, ВАПЛІТЕ дала притулок ще й іншим футуристам, а дехто з них — Яловий (Шпол) та Слісаренко — зайняли в цій організації керівні посади. Оскільки ВАПЛІТЕ була сформована з представників різних літературних напрямів, особливих претензій саме до “зрадників” футуризму ні в кого не було. М. Семенко у цей час працював у Одесі, намагаючись “стимулювати” розвиток української кінематографії, і те, що він не мав підтримки й жив у “гордовитій самотності”, на нашу думку, належало до проблем “моральнісного забарвлення”, якими в ті буремні роки не було часу опікуватися [10, 130–131].

Практично всі науковці, які реконструюють історію українського футуризму, наголошують на особливому значенні 1927 року — року, коли М. Семенко, переїхавши з Одеси до Києва, реалізував свою багаторічну мрію й почав видавати щомісячний журнал “Нова генерація”. Водночас, саме в Києві поет спробував активізувати авангардний рух, об’єднавши своїх прихильників у групу “Бумеранг”, яка заявила про видання однойменного збірника, дописувачами якого повинна була стати чи не вся молода літературна та мистецька інтелігенція Харкова, Києва та Одеси, а саме: Д. Бузько, О. Довженко, Г. Затворницький, О. Каплер, С. Мельник, О. Перегуда, Ю. Яновський, О. Слісаренко та ін. [10, 141]. Надрукуватися встигла лише незначна їх частина, серед якої був і М. Бажан [11].

Окрім цього, майбутня активна творчість “Бумерангу” засвідчувалася збірником “Зустріч на перехресній станції”, який мав підзаголовок “Розмова трьох”: М. Семенка, І. Шкурупія та М. Бажана. Художнім оформлювачем збірника виступив В. Татлін, який в цей період був близький до футуристів. Сьогодні у виданнях, присвячених історії українського футуризму, широко тиражуються карикатура 1927 року, де, імітуючи популярну колись карусель “гігантські кроки”, Семенко, Шкурупій та Бажан літають навколо семафорного стовпа. Популярність жанру карикатури, який досить часто “експлуатували” у виданнях 20–30-х років, не применшує ані теоретичного значення “зустрічі” трьох, ані їх “розмови”. Оскільки серед цієї групи Бажан був представленим у якості “третього”, то сам факт його присутності на зустрічі, а також активна участь поета в теоретичній дискусії, що мала місце на “перехресній станції”, та все, сказане тоді ним, служить сьогодні надзвичайно важ-

ливим і об’єктивним матеріалом щодо розуміння й адекватної інтерпретації позиції Бажана наприкінці 20-х років. Те, що він узяв участь у зустрічі, спланованій М. Семенком, дає право вважати, що і його перехід до об’єднання М. Хвильового, і його співпраця з ВАПЛІТЕ не переконали молодого поета в необхідності повного розриву з футуризмом. Водночас, обговорення наріжних питань щодо майбутнього української літератури показало, що позиція Бажана помітно відрізняється від поглядів Семенка і Шкурупія. Оскільки “Зустріч...” відбулася в 1927 році — році, який позначив останнє десятиліття не лише існування футуризму, а й фізичного життя співрозмовників Бажана, дискусія, що відбулася, заслуговує на детальне вивчення.

На нашу думку, має рацію літературознавець А. Біла, коли підтримує позицію дослідників, котрі вважають, “що в “Зустрічі...” у символічній формі заковано перспективи українського мистецтва: футуризму, який входить у конструктивістичну фазу, але не воліє відмовитися від духу пошуку й радикалізму. І конструктивізму неокласичного зразка — стабільного стилю, що використовує вже розроблені канони” [12, 17]. Хоча різного роду “символи” в дискусії на “перехресній станції” виокремлюються достатньо легко, вони не “затмарюють” того факту, що в процесі з’ясування теоретичних проблем позиція Бажана є наступальною й подекуди навіть агресивною. Вона, власне, окреслюється вже в той момент, коли після привітань і визначення “місця семафора на залізничних коліях”, Семенко, Шкурупій і Бажан переходять до теоретичного аналізу сучасного їм мистецтва.

Запитання Бажана щодо того, “хто ставить семафори на тупиках?”, теж можна зарахувати до символів, адже всі вони в цей період відчували певну “тупиковість” футуризму не тільки в організаційному, але й у творчому аспектах. М. Бажан, з одного боку, порівнює футуристів з “інженерами-будівниками”, що прокладають залізницю в майбутнє, а з іншого, визнає, що “найпильніші бажання довести, що  $2 \times 2 = 5$ , не завжди бувають виправдані” [13, 310]. Зрозуміло, що має на увазі Бажан: спростувати класичні математичні закони футуристам не вдалося. Відповідь Семенка на це зауваження не стільки іронічна, скільки жорстка, адже він прямо звинувачує Бажана, що той “став больно розумний” і це пішло “от тих нерозумних тинів, які ти перелазив за час нашої розлуки”.

Слід визнати, що Бажан не схиляється перед авторитетом засновника українського футуризму, а досить відверто звинувачує його у використанні засад подвійної моралі: "...чи не значить це, бува, що папір, де на одній сторінці виведені чіткі, мов гільйотина, формули смерті мистецтва, треба перевернути, а на другому боці його написати вірш про міську панель і любов на міській панелі? Ти робиш і робив так, але ти не хочеш признатися..." [13, 310]. До розмови "першого" й "третього" приєднується "другий" — Гео Шкурупій, якого цікавить питання щодо того, хто зможе примусити Семенка "признатися"? Відповідь у всіх трьох одна — літературні критики. Окресливши постать "критика", усі троє продемонстрували негативне, скептичне ставлення до цього "компонента" літературної творчості, оскільки, на думку Бажана, "у них є щось від дегенерата й щось від бугая. Цікава помісь!" [13, 310].

Стосовно критиків і їх ролі в українській літературі найбільш "терпиму" точку зору висловив Семенко, запропонувавши відразу ж "плюнути критикові межі очі" й чекати допомоги й поради не від літературних критиків, а "від індустріалізації...". Так "розмова трьох" поступово трансформується у площину пошуку "пульсу сучасності", за висловом Г. Шкурупії. Категорично не хоче нічого шукати М. Бажан, визнаючи водночас, що пошуки "пульсу сучасності" забезпечують літератору "дуже вигідну, зручну, безтурботну й навіть приємну" позицію. "Можливо, — зазначає він, — що я не намагатимусь всидіти на теплих подушках заяложеної лірики, і речі мої перестануть нагадувати убогий і зім'ятий самовар, що в ньому вариться ріденька самогонна юшка рим" [13, 311–312].

На дещо провокаційне запитання Г. Шкурупії "самовар чи сонет?", М. Бажан змушений пояснювати власну позицію щодо класичної поетичної форми. Слід зазначити, що "сонет" — від італ. *sonetto* (тверда форма) — виник у XIII столітті в Італії та став надзвичайно популярною "поетичною структурою" в добу Відродження, знайшовши завершене втілення у творчості Шекспіра. Своє значення сонет не втратив і пізніше, будучи потужно представлений у поезії бароко та романтизму. З вимогами "сонетної форми" експериментували також символісти. М. Бажан був прихильником сонету й не заперечував його значення навіть у часи захоплення футуризмом. Дискусії між Бажаном і

футуристами щодо творчого потенціалу сонету виникали неодноразово.

Обговорюючи з "першим" та "другим" майбутнє мистецтва, "третьій" — Бажан — висловлює кілька думок, які дозволяють предметніше зрозуміти його творчу позицію, адже в 1927 році йому виповнилося лише 23 роки й поет знаходився ще в стані становлення й пошуку власної творчої манери. Він стверджує, що не є "фанатиком сонету", а просто "любить добрий вірш" і не вірить, що "в поета мозок мусить бути схожий на драгли". "Мені дивно часом, — говорить Бажан, — як за римою люди не бачать вірша. Я люблю добрий вірш, і тому я толерантний. Я з любов'ю ворую сторінки теплих і хороших віршів" [13, 312].

Полеміка щодо сутності поезії взагалі та місця сонету в її історії дозволила в "розмові трьох" представити естетичні смаки самого Семенка щодо поточного літературного процесу. Засновник українського футуризму досить негативно відгукнувся стосовно "сюсюкання сосюр з маленької літери або видушування поезії з тичининських поетичних сопляків". В оцінці якості сучасної йому української поезії позиція Семенка жорстка й часом уїдлива. Він, зокрема, зазначає: "Не можна хронічно годуватися консервами. "Укрнархарч" і той дає часом свіжі котлети, а як же тоді бути літературі?" [13, 312].

Зрештою, усі зазначені міркування "трьох" не похитнули позиції М. Бажана, який переконаний у необхідності визначити те історико-культурне підґрунтя, на яке повинне спиратися молоде пролетарське мистецтво. Для самого Бажана цим підґрунтям, яке Семенко назвав "грунтом твого власного творчого пуза", є "культура феодалізму, культура Мазепи". Поруч з цими типами культури, на думку Бажана, з'явиться "культура пролетаріату, культура соцбуту" [13, 312–313]. Разом з цим М. Бажан визнає, що "куркульське селянство... не здатне творити культуру", "а здатне дати лише потенцію культури: "народне мистецтво" [13, 313]. Співрозмовники Бажана дещо іронічно поставилися до його пієтету перед "Нарбутом, Брамою Заборовського, колишнім розписом Печерської Лаври, Тарасевичем і Зубрицьким, Іконою Самойловича, Чернігівськими гутами" — усим тим, що молодий поет вважав "невичерпним і творчим джерелом". Матеріал "Зустрічі на перехресній станції" дає всі підстави стверджувати, що ані Семенко, ані Шку-

рупій не опікуються проблемою історичних витоків української культури початку ХХ століття, проте готові прийняти позицію Бажана, оскільки, за словами Шкурупія, у них є спільне: метод і Жовтень. Що ж до Бажана, то він “хай примусить Мазепу служити Жовтневі!” [13, 315].

Як відомо, “Зустріч...” на короткий час об’єднала футуристів, дозволила їм випускати збірник “Нова генерація”, на сторінках якого друкувалися представники різних мистецьких напрямів, у тому числі й Казимир Малевич, який за короткий час існування журналу оприлюднив більше, ніж десяток статей. Що ж стосується М. Бажана, то він усе більше й більше віддалявся від футуристів, засуджуючи навіть їх схильність до експерименту й оновлення поетичної форми. Власна творчість М. Бажана стає все більш заполітизованою, свідомо спрямованою на підтримку більшовизму в його загальному та персоналізованому вигляді. Це підтверджують такі поетичні збірки як “Смерть Гамлета” (1932) та “Трилогія пристрасті” (1933), де на противагу загальнолюдським гуманістичним цінностям відстоюється нове кредо: моральне все, що служить революції. Бажан остаточно як підґрунтя власного світобачення обирає принципи класової моралі.

Як справедливо зазначає О. Ільницький, 30-ті роки минулого століття виявилися “фатальними” не тільки для українських футуристів, а “стали трагедією для багатьох письменників усієї української культури. У 20-х роках партія боролася передусім проти політичних ухилів та ідеологічних помилок, а в 30-х була запущена кампанія проти самої української культури” [10, 217]. У цей драматичний період творчість М. Бажана не лише відверто ідеологічна, а й пафосно партійна: “Людина стоїть у зореноснім Кремлі” (1932), “Безсмертя” (1937), “Мати” (1938). “Коли такі письменники, як Микола Бажан, — зауважує О. Ільницький, — почали писати оди Сталінові в цей жахливий час, вони вже займалися не літературою, а мистецтвом виживання” [10, 218].

Формально, оцінка О. Ільницьким позиції Бажана видається цілком справедливою, фактично ж, — стосовно саме Бажана — усе було не так

однозначно. Ми свідомо на початку цієї статті підкреслили, що від молодих років Бажан був прихильником більшовицької моделі перебудови суспільства та послідовно її відстоював. У складні й вкрай суперечливі 20–30-ті роки — особливо на рівні світоставлення й світосприймання молодого поета — його близькість чи до футуристів, чи то до Хвильового та ВАПЛІТЕ слід оцінити як випадковість, оскільки бажанівські твори 1932 року — року, коли тогочасні радянські науковці почали вводити в ужиток поняття “соціалістичний реалізм”, показав, що Бажан приймає всі ті вимоги до літературної творчості, які офіційно будуть зафіксовані в 1934 році, а саме: “соціальне замовлення”, “чітку ідеологічну спрямованість”, “ідейність”, “партійність”. М. Бажан не виживав, а свідомо служив радянській владі, створюючи мистецтво на засадах методології “соціалістичного реалізму”. Підтвердженням тієї тези є такі твори письменника, як “Сталінградський зошит” (1943), “Знаки” (1978) та ін. Разом з тим він повністю використовував усе те, що “своїм” митцям давала пануюча ідеологічна система. Відійшовши від футуристів на межі 20–30-х років, усе подальше — достатньо довге — життя Бажан формував і утверджував себе саме, як радянський поет та громадський діяч.

**Висновки.** Підсумовуючи матеріал, представлений у статті, можемо зробити деякі висновки: 1. Специфіка культурологічного аналізу, яка спирається на персоналізацію — складову біографічного методу — дозволила в процесі відтворення історії українського футуризму зацентувати увагу на тих фактах біографії М. Бажана, які допомагають відтворити логіку його творчого руху. 2. У процесі розкриття закономірних і випадкових вчинків, якими позначене життя відомого поета, показано його ставлення до політико-ідеологічних та літературно-творчих подій як протягом 20–30-х, так і подальших років. 3. Наголошено, що творчий шлях М. Бажана чітко демонструє тенденцію руху від творчопошукової позиції до ідеологічно-заангажованої. Разом з тим як ідеологічна заангажованість, так і активна участь у будівництві “більшовицької” моделі суспільства відповідали специфіці світоставлення й світосприймання М. Бажана.

## Література / References:

1. Голубева З. С. Микола Бажан. Нарис творчості / З. С. Голубева. — Київ: Дніпро, 1984. — 207 с.
2. Карбованих слів володар: спогади про Миколу Бажана / упоряд. Н. В. Бажан-Лауер. — Київ: Дніпро, 1988. — 517 с.
3. *Иваньо И. В.* Очерк развития эстетической мысли Украины / И. В. Иваньо. — М.: Искусство, 1981. — 423 с.
4. Цалик С. М. Тасмниці письменницьких шухляд. Детективна історія української літератури / С. М. Цалик, П. О. Салігей. — Київ: Наш час, 2010. — С. 32–49.
5. *Kipiani V.* Детективна історія української літератури [Електронний ресурс]. — Mode of access. — Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/reviews/2010/11/5/2366/>.
6. Панфутурист-екструктор [М. Бажан]. Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд // Більшовик. — 1923. — № 138. — 23 червня.
7. *Bazhan M. P.* 17-й патруль / М. П. Бажан. — Харків: Книгоспілка, 1926. — 68 с.
8. Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн.; [за ред. чл.-кор. АН України В. Г. Дончика]. — Київ: Либідь, 1994. — Кн. 1. — 784 с.
9. *Bazhan M. P.* Різблена ніч / М. П. Бажан. — Харків: Книгоспілка, 1927. — 32 с.
10. *Льницький О.* Український футуризм (1914–1930) / О. Льницький; пер. з англ. Р. Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
11. *Bazhan M.* Одягніть окуляри / М. Бажан // Бумеранг: Журнал памфлетів. — 1927. — № 1. — С. 21–26.
12. *Bila A.* Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму. Передмова / А. Біла // Семенко М. Вибрані твори. — Київ: Смолоскип, 2010. — С. 5–23.
13. *Semenko M.* Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох / М. Семенко // Вибрані твори. — Київ: Смолоскип, 2010. — С. 308–317.
1. *Holubieva Z. S.* Mykola Bazhan. Narys tvorchoosti / Z. S. Holubieva. — Kyiv: Dnipro, 1984. — 207 s.
2. *Karbovanykh sliv volodar: spohady pro Mykolu Bazhana / uporiad. N. V. Bazhan-Lauer.* — Kyiv: Dnipro, 1988. — 517 s.
3. *Yvano Y. V.* Ocherk razvytytia estetycheskoi mysly Ukrainy / Y. V. Yvano. — M.: Yskusstvo, 1981. — 423 s.
4. *Tsalyk S. M.* Taiemnytsi pysmennytskykh shukhliad. Detektyvna istoriia ukrainskoi literatury / S. M. Tsalyk, P. O. Salihei. — Kyiv: Nash chas, 2010. — S. 32–49.
5. *Kipiani V.* Detektyvna istoriia ukrainskoi literatury [Elektronnyi resurs]. — Mode of access. — Rezhym dostupu: <http://www.istpravda.com.ua/reviews/2010/11/5/2366/>.
6. *Panfuturyst-ekstruktor [M. Bazhan]. Les Kurbas i Vsevolod Meierkhold // Bilshovyk.* — 1923. — № 138. — 23 chervnia.
7. *Bazhan M. P.* 17-y patrol / M. P. Bazhan. — Kharkiv: Knyhospilka, 1926. — 68 s.
8. *Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia: u 2 kn.; [za red. chl.-kor. AN Ukrainy V. H. Donchyka].* — Kyiv: Lybid, 1994. — Kn. 1. — 784 s.
9. *Bazhan M. P.* Rizblena nich / M. P. Bazhan. — Kharkiv: Knyhospilka, 1927. — 32 s.
10. *Illytskyi O.* Ukrainskyi futurizm (1914–1930) / O. Illytskyi; per. z anhli. R. Tkhoruk. — Lviv: Litopys, 2003. — 456 s.
11. *Bazhan M.* Odiahnit okuliary / M. Bazhan // Bumeranh: Zhurnal pamfletiv. — 1927. — № 1. — S. 21–26.
12. *Bila A.* Mykhail Semenکو yak kulturtreher ukrainskoho futurizmu. Peredmova / A. Bila // Semenکو M. Vybrani tvory. — Kyiv: Smoloskyp, 2010. — S. 5–23.
13. *Semenکو M.* Zustrich na perekhresnii stantsii. Rozmova trokh / M. Semenکو // Vybrani tvory. — Kyiv: Smoloskyp, 2010. — S. 308–317.

## Холодинская Светлана Николаевна

## Николай Бажан: от “футуристической молодости” к “соцреалистической зрелости”

**Аннотация.** В статье, используя базовые положения биографического метода и принцип персонализации, — значимых аспектов культурологического анализа — воспроизведен жизненный и творческий путь Николая Бажана — известного украинского поэта, переводчика, публициста и общественного деятеля. Показано, что важной составляющей начального периода творчества Н. Бажана является его активное сотрудничество с основоположником украинского футуризма М. Семенко на протяжении 20–30-х годов. Подчеркнуто, что именно эстетико-выразительные средства футуристической поэзии подтолкнули Н. Бажана к выработке собственной содержательной и стилиевой манеры творчества, стимулируя становление интереса, как к разным видам литературного творчества, так и к выбору четкой политико-идеологической позиции. Проанализированы мотивы “отхода” Н. Бажана от футуризма и принятия методологии соцреализма.

**Ключевые слова:** футуризм, соцреализм, “барокковая” эстетика, пафос, романтизм, “социальный заказ”.

## Svitlana Kholodynska

## Mykola Bazhan: From “Futuristic Youth” To “Social Realistic Maturity”

**Summary.** Based on the grounds of biographical method and principle of personalization as the powerful tools of culturological analysis, the life and creative development of Mykola Bazhan, a famous Ukrainian poet, translator, publicist and public figure, is reproduced.

Mykola Bazhan (1904–1983) was born in Kamianets-Podilskii. In 1910 his family moved to Uman, where he first got acquainted with specific nature of experimental creativity while studying in cooperative technical school. He was engaged in the performances of avant-garde drama studio “Kyidramte” (Kyivan drama theatre) led by Les Kurbas. 16-year-old M. Bazhan participated in the performance “March Quarrel” (‘Bereznevyi kalamut’). In a few years L. Kurbas’ and M. Bazhan’s routes crossed in Kharkiv where Kurbas created both the company and the repertoire of “Berezil” while laying the foundations of ‘philosophical theatre’, whereas M. Bazhan was employed in

creative process as a reviewer as well as a critic. It was in Uman period of his life when he started being keen on poetry and composed his first collection of poems "Contrasts of Mood" (1920–1921). Those years are considered to be the beginning of his creative activities.

In 1921 M. Bazhan moved to Kyiv where in 1923 he personally met M. Semenko, a founder of Ukrainian futurism. He joined futuristic movement as an active participant and underpinned his liking to this literary genre with the futuristic verse "Ruro-march". At that period M. Bazhan stated clearly his political and ideological views sharing fully the revolutionary ideas of M. Semenko and his striving for new artistic and literary forms of creation.

In 1923–1927 creative viewpoints of the young poet were of searching character, as he was fond of pan-futurism as well as expressionism. In 1926 the collection of M. Bazhan's poems "The 17th Patrol" was published. It was written within context of futuristically oriented world-view. The content of that collection was of clearly ideological direction as it promulgated the romantics of struggle and pathos of revolutionary accomplishments.

In his collection "Carved Shadow" (1927) the poet attempted to express himself both as expressionist and romanticist. He employed the grounds of baroque aesthetics for the first time trying to adapt it as 'the combination of things that cannot be combined': gorgeous and ugly, pathetic and brutal.

In poetic works "Building" and "Hoffman's Night" (1928–1929) M. Bazhan carried on experimenting in the area of the comparison of different time spaces which are represented by specific architectural symbols — gothic cathedral, baroque gates, modern construction — though shriving of baroque aesthetics requirements became more noticeable.

Due to creative hesitations, in 1925 M. Bazhan departed from futurists and joined M. Khylyoviy's "Hart". At the end of 1925 "Free Academy of Proletarian Literature" was founded, M. Bazhan and H. Shkurupiy became its members, the latter was close to M. Semenko and considered to be a futurist.

After moving from Odessa to Kyiv in 1927 M. Semenko made his long-term dream come true and began to publish a monthly journal "New Generation" which united all the supporters into the group "Boomerang". It declared issuing the collection of works under the same name, among the authors there were supposed to be almost all representatives of young literature and creative community of Kharkiv, Kyiv and Odessa; though only a little part of them could publish their works, including M. Bazhan.

The active creative work of "Boomerang" was confirmed by the collection "A Meeting at the Crisscrossed Station" which had a subheading "The Conversation of Three People" (i.e. M. Semenko, G. Shkurupiy and M. Bazhan). The poet's role in this theoretical discussion and everything spoken out by him at that period presents material of actual importance and objective nature for today's scholars studying and interpreting M. Bazhan's viewpoints at the end of the 1920s and theoretical analysis of modern art. The three people engaged in that 'conversation' felt the peculiar blind alley of futurism within both organizational and creative aspects. Gradually "the conversation of three people" is transformed into the area of 'modernity pulse' searches. But M. Bazhan did not want to make up anything new; he was forced to explain his own position regarding classic poetic form. He was a supporter of sonnet form and persisted in his points concerning its meaningfulness even during the period of his obsession with futurism.

For a short time the collection "A Meeting at the Crisscrossed Station" united futurists that permitted to publish the collection "A New Generation" where the representatives of different artistic movements published their works. Eventually M. Bazhan moved away from the futurists and criticized their inclinations to experiments and upgrading of poetic form. His creative work became more political, consciously aimed at bolsheviks' support in its general and personalized context. In his poetic collections "Hamlet's Death" (1932) and "Trilogy of Passion" (1933) common to all mankind human values set against new credo: everything which serves the revolution is moral. Finally M. Bazhan chose the principles of class moral as the foundation of his own world-view.

The 1930s turned out fatal and tragic for all Ukrainian futurists as well as for many writers in Ukrainian culture. At that dramatic period M. Bazhan's creative work was not only of ideological nature but also of pathetic party character: "A Human is Standing in the Starry Kremlin" (1932), "Immortality" (1937), "Mother" (1938). The poet absorbs all the literary creativity requirements which were officially declared in 1934, i.e. "social order", and "clear ideological directivity", "ideological commitment", "party commitment". M. Bazhan was a conscious supporter of the Soviet power and shaped his creative work with the methodology of "socialist realism" ("Stalingrad Copy-book" (1943), "Signs" (1978) etc.) Refusing the futurist movement at the turn of the 1930s, he claimed himself a Soviet poet and public figure for his further long life.

At the end of the study the author concludes: 1. The specific nature of culturological analysis grounded on personalization as a constituent part of biographical method allowed to emphasize the facts of M. Bazhan's biography which assist in reconstruction of the logics of his creative work within the reproduction of the history of Ukrainian futurism. 2. While studying logical and random actions which marked the famous poet's life, M. Bazhan's attitude to political and ideological, literary and creative events in the 1920–1930s and further is investigated. 3. It is emphasized that M. Bazhan's creative development clearly reflects the tendency of his movement from creative and searching position to ideological and politically motivated one, though his ideological commitment as well as active participation in Bolshevist model of society construction matched the specific nature of M. Bazhan's world-view and world perception.

**Keywords:** futurism, socialist realism, baroque aesthetics, pathos, romanticism, "social order".