

Н.В. Костенко
Київський університет

ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО В ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ БАЖАНА

1970 р. відомий тюрколог і славіст Омелян Пріцак, тодішній професор Гарвардського університету, а нині директор Інституту сходознавства АН України, вносячи до Нобелівського комітету Шведської Академії пропозицію розглянути кандидатуру українського поета Миколи Бажана щодо присудження йому Нобелівської премії, звернув увагу на те, що "Бажан, чий талант переважно епічний, тлумачить свої улюблені історичні теми в дусі і традиціях українського бароко з його багатством іротескних символічних деталей, широких метафор, енігматичних метонімів, із підходом, який водночас занадто чуттєвий і байдуже холодний" [5].

Порушена вченим проблема становить значний інтерес для розуміння художнього феномену Бажана. Критика досі не звертала належної уваги на національні джерела його поезії і, можливо, мимоволі створила образ поета-експериментатора, який, з одного боку, відкинув шаблони псевдопісенної солодкуватості лірики (часом ототожнюваної з українським літературним стилем), а з другого - так і не пристав до певних національних культурно-історичних традицій.

Ще в ранніх художніх і публіцистичних творах поета помітні спроби визначитися з цього питання. До глибшого осмислення мистецьких традицій підштовхувала й літературна дискусія 1925-1928 рр. Так, М.Зеров, захищаючи ініціатора дискусії М.Хвильового від його надто політизованих опонентів і пояснюючи суть політичного гасла "Європа чи Просвіта", писав: "Європа у Хвильового фігурує як символ поважної культурної традиції і як стимул до підвищення нашої власної кваліфікації" [2, с.575]. Своєрідні відгуки на ці настанови М.Хвильового - М.Зерова можна знайти у другій збірці поезій Бажана "Різьблена тінь" (1927), де вчорашній співець героїко-романтичної теми заявив про себе і як поет-урбаніст, і як талановитий інтерпретатор національної міфології і водночас автор соchetів, прихильник "Трофеїв" Ж.-М.Ередіа, французького академіка-парнасця. Дискусією нав'яна і

проблематика поеми "Розмова сердець". Незабаром збірка "Різьблена тінь" і згадана поема потрапили під такий ніщивний вогонь критики, що на якийсь час поет, за власним визнанням "склав зброю". Шукання творчих орієнтирів змусили Бажана заглибитися в естетичні теорії. У низці своїх публіцистичних праць, опублікованих у журналі "Кіно" і літературних альманахах, він з юнацькою категоричністю виніс вирок своїм колишнім, орієнтованим на новітнє модерне мистецтво ХХ ст. уподобанням і звернувся до джерел національної культури - українського мистецтва XVI-XVII ст., до традицій бароко. М.Бажан міг повторити відомі слова М.Зерова: "на звернене до молододі молоді "Камо грядеши?" Хвильового відповідаймо: "Ad fontes!" Тобто йдімо до перших джерел, доходимо кореня" [2, с.578].

Ні, він не "склав зброю", але повернув її проти себе "вчорашнього - "неоромантичного" і "футуристичного". І коли 1927 р. зустрівся зі старими друзями-футуристами Михайлом Семенком і Гео Шкурупієм (йдеться про відому публіцистичну декларацію "Зустріч на перехресній станції: Розмова трьох"), то вже спокійно вислуховував усі їхні докори у відступництві й зраді футуризму, оскільки знайшов "джерело" і чітко для себе визначив, що у мистецтві він "любить" і що "ненавидить". Поет однозначно висловився за те, що любить не тільки "культуру пролетаріату", а й раніші віки "культури і діла" - перше для нього - продовження другого. "Я люблю браму Заборовського й Дніпрельстан. Я люблю органічну, міцну і не фальшовану культуру. Таку культуру Україна знала лише одну: культуру феодалізму, культуру Мазепи: знатиме вона і другу: культуру пролетаріату, культуру соцбуду" [3, с.251]. Мабуть, уникаючи прямого втручання у згадану дискусію, поет вибирає поводитирів не в літературі, а в пластичних мистецтвах, передусім малярстві й графіці, якими захоплювався з юнацьких років. "Так, Нарбут, - намагається переконати Бажан своїх друзів-співбесідників - Нарбут, що був пасеїстичним, а міг бути найреволюційнішим графіком України. Йому завадила смерть. Він знав джерело. Брама Заборовського, колишній розпис Печерської Лаври, Тарасевич і Зубрицький, ікона Самойловича, Чернігівські гуті - невичерпне і творче джерело. Той складний комплекс географічних, економічних і соціально-історичних предумов, що зветься Україна, сам нап'ється ще раз і усьому людству дасть пити з того джерела, профільтрувавши і очистивши воду..." [3, с.251].

Бажан не користується у "Розмові..." самим терміном "бароко", однак названі ним споруди й імена - і брама Заборовського, і гравюри та ікони Тарасевича, Зубрицького і Самойловича - з одного джерела, тобто з культури українського бароко. Так, Олександр Тарасевич (1640-1727) був одним з найбільших українських граверів мідерити й офорту епохи бароко: з 1688 по 1727 р. він жив у Києві як чернець Антоній і намісник Лаври (до його школи належав також Леонтій Та-

расевич, котрий з 80-х років XVII ст. жив у Чернігові й Києві і став одним з основоположників різцевої гравюри). До визначних українських граверів на дереві й металі належав і галичанин за походженням Никодим Зубрицький (1688-1724), що працював у Кракові, Львові, Почаєві, Києві й Чернігові. Найменш відоме зі згаданих Бажаном імен (у сучасних енциклопедичних довідниках немає жодної згадки про нього) - ім'я Захарія Самойловича: цей талановитий український гравер-лідеритник у 1691-1706 рр. працював у Києві й Москві, виконав низку лідеритів, зокрема велику гравюру, присвячену Мазепі. Всі названі митці - представники українського бароко - стали "невичерпним творчим джерелом" не тільки для Г.Нарбута, а й для Бажана.

Щоправда, співрозмовники-футуристи Михайль Семенко й Гео Шкурупій без особливого ентузіазму сприйняли заяву колишнього однодумця. "Навіщо ворущити старе барахло? - обурювався М.Семенко. - Це твій занепад..." А Г.Шкурупій, кепкуючи з Бажана, іронічно радив йому примусити Мазепу служити Жовтневі". Для того, щоб трохи заспокоїти вчорашніх соратників, Бажан уточнив свої позиції у виголошеній декларації про те, що він ненавидить: "Я ненавиджу кобеняк хазяйновитого дядьки, я ненавиджу туган-баранівську кооперацію, я ненавиджу хуторянські масштаби... вишивану сорочку, пасіку, "Просвіту" (байдуже якого кольору), письменника Грінченка, оцю українську Чарскую в матні та вишиваній сорочці" [3, с.252] і т. д. Письменнику Грінченку перепало, мабуть, за те, що в дитячі роки Бажан навчався в Уманській гімназії ім. Бориса Грінченка, де примітивно тлумачені твори письменника, "Просвіта" й хуторянство далися йому взнаки. У фіналі "Розмови" поет підтримав заклик М.Семенка висадити новий футуристичний десант" в українській літературі.

Те, що десант таки відбувся, підтвердилося незабаром у суто критичному зображенні брами Заборовського в поетичному циклі Бажана "Будівлі" (1928), у другій його частині "Брама", на що гостро відгукнувся М.Зеров у своєму сонетному диптиху "Брама Заборовського". Лідер неокласиків "відкоригував" молодого поета, зауваживши, що будівником споруди був не "бундючний, ситий гетьманат, а смиренний меценат" Рафаїл Заборовський. Втім і Зеров був надто категоричним, звинувачуючи автора "Брами" у невігластві. Немає сумніву в тому, що Бажан не гірше Зерова знав, хто був справжнім замовником споруди. Вся суть в тому, що обидва поети з різних позицій підходили до згаданої пам'ятки культури: Бажан зосередився на критичній оцінці різних мистецьких стилів (готики й бароко), протиставивши їм енергію сучасного будівництва, а Зерова захищав твір культури і всі пов'язані з ним історичні реалії від будь-якого переосмислення (Л.Новиченко нещодавно звернув увагу на те, що в пізнішій "Історії українського мистецтва", створеній за редакцією М.Бажана, відбуло-

ся коригування оцінок, "здійснене в певному смислі не тільки поетом, а й самим часом, історією") [4, с.14].

Винятковий інтерес становить текст самої "Брами" Бажана. Якщо відкинути деякі політичні акценти і сатиричну кінцівку твору, то на перший план висувається надзвичайно цікава художньо-естетична інтерпретація природи і властивостей українського бароко. Молодий Бажан з рідкісною точністю схоплює й виразно втілює у поетичній пластичі найяскравіші прикмети барочної архітектури - декоративну величність, пишність, дебелисть, яскраву соковитість деталей, асиметрію, примхливість планів і водночас драматичну напруженість і суперечливість, різкі контрасти об'ємів тощо: "У грі нелюдській, в спразі неприродній Потрясаи ланцюги прикрас, Важкою зморшкою напнувся владний м'яз, Обняв краі спокійної безодні. Підніс, як пожаданий келих, Широку браму в вишину, Широку браму, грішну і земну, Мов круглий перстень на руках дебелих..." Переконали докази глибокого знання поетом давніх джерел зазначеного стилю в Україні знаходимо у наступних віршових рядках про "пристрасть хтивоного бароко, що плинула з віків старого лабіринта, що поєднала іздала українських брам рясне гілля з вільготними акантами Коринта". Наведені рядки варті окремого дослідження. Бажан у стислій метафоричній формі висловлює глибоку думку про найважливіші художні традиції, повному інтерпретовані українським барочним мистецтвом: традиції античної та візантійської культур (засвоєні через посередництво європейського Ренесансу і народних джерел, "народного бароко" ("українських брам рясне гілля..."). Щодо символічного образу "лабіринт", поширеного у мистецтві й літературі Середньовіччя і Реформації (антитеза: лабіринт-сад), то у ранній творчості Бажана, передусім наприкінці 20-х років, цей символ (загалом образ заплутаного, важкого шляху, дороги) набуває виняткового, особистісного значення.

Можливо, найбільш сповідальним у цьому відношенні є вірш "Дорога" (1927). Бажан належав до тих поетів, які рідко відхиляють завісу над драмою свого внутрішнього життя, надають перевагу умовним, а не безпосереднім формам ліричного самовияву. Але в "Дорозі" відвертіше, ніж в інших творах, без будь-якої патетики він писав про величезні труднощі, котрі доводилося долати на життєвому й творчому шляху: йдучи лабіринтом "переламаних доріг", він не міг притлумити тривоги - чи вдасться знайти вихід? "Іду, й дороги переламані, Гнучись, плазують із-під ніг. Так важко на жорстокім камені Класть лінії твердих доріг. Так важко на жорстокім камені Шляхів вирізьблювати грань. Невже і справді заважка мені Дорога зустрічей і тиха путь прощань!" І хоч вірш має життєствердну кінцівку (автор упевнений, що "знатиме, куди йти", бо "Не всі серця дадуться хроба-

ку, Не всі шляхи у круг закуто; І проросте зелена рута На жовтому піску"), фінальний мажор не в змозі заглушити елегійні ноти.

Лабіринт - один із вузлових образів, засвоєний культурою бароко, алегорична картина світу, з якої тяжко або неможливо знайти вихід. Російський дослідник В. Билинін називає не менше десяти західноєвропейських творів і трактатів початку XVII ст., у назвах яких повторюється поняття "лабіринт". Серед них трактат "Лабіринт світу і рай серця" великого чеського філософа і педагога Я.-А. Коменського і його ж педагогічна праця "Вихід зі схоластичного лабіринту, або Штучно вигадана машина". В останній роботі Коменський з гуманістичних позицій переосмислив мотив лабіринту, закликав "слідом за Еразмом Роттердамським покласти край безглуздим блуканням у схоластичних лабіринтах, тому що вони нічого не дають для розвитку людського розуму". Філософ запропонував "засіб навчання, при якому роль Ариадниної нитки відіграє людська Природа" [6, с.43]. Думка про рятівну роль людської природи присутня і в "Дорозі" Бажана ("Людська дорога, - просто стелься... І кожному іти тобою, людська дорога меж і мір!"): звичайно, не йдеться про якесь запозичення, однак важливо наголосити на гуманістичних акцентах поетових медитацій. Образи лабіринту "шляхів, у круг закутих", з яких поет, подібно до міфологічного Тезея, вириватиметься, шукаючи "вірних маршрутів", з'являтимуться і в пізніших творах поета ("Елегія атракціонів", "Нічний рейс", "Слово о полку", "Число", "Сліпці" та ін.).

Запропоновані літературно-дискусію 1925-1928 рр. маршрути "Європа чи Просвіта" в атмосфері ідеологічної нетерпимості для багатьох учасників дискусії перетворилися у лабіринт без виходу. Невипадково у вірші "Нічний рейс", присвяченому Ю. Яновському, Бажан закликав друга "рубати ланцюги": "Рубай же ланцюги, Зривайся із причалу, Бо не в чорнильницях фрегат шукає шквалу, Бо ти, як муж і воявник, В часи смертельного авралу І компасу, і серцю Метнутись не даси убік". З юнацьких років заглиблений у духовні скарби європейської культури, Бажан не обмежував духовне відродження народу маршрутами "Просвіти" (його прихід 1927 р. до "ВАПЛІТЕ" не був випадковим) і обирав інші шляхи - до джерел національної культури.

З моменту появи збірки "Будівлі" (1929) можна говорити про явище художнього стилю Бажана як певну цілісність, систему, елементами якої є складна барочна метафоричність, синтаксис гранично заповненого художнього простору, в якому реалізується процес все глибшого, все активнішого занурення у речі та їхнє пізнання. Головним принципом цього стилю стає поліфонія, поліморфність, як впливає з особливостей художнього сприйняття світу як матеріально насиченого і драматично напруженого багатоаспектного цілого. Поліфонія і поліморфність, мабуть, найбільше характерні для епічного вірша поета, з надзвичайно гострою динамікою, переходом одних метрів і

розмірів в інші, що створює неповторний ефект Бажанової "масивної музики". За спостереженнями Г.Вельфліна, уявлення про граничну предметну насиченість художнього світу, застосування методу створення цілісної картини з множинних частин, фактів, деталей знаходимо вперше саме у мистецтві бароко [1].

Згадані О.Пріцаком історичні теми, тлумачені "в дусі й традиціях українського бароко з його багатством гротескних символічних деталей, широких метафор, енігматичних метонімів" на межі 20-30-х років найяскравіше втілились у поемах "Гетто в Умані" (1929) і "Сліпці" (1929-1930).

Обидва твори, які одразу ж після опублікування стали об'єктом погромної критики, з 30-х років дотепер так і не були реабілітовані (пощастило їм лише в зарубіжній україністиці). Навіть редколегія такого колись зразкового видання, як "Библиотека поэта. Большая серия" (Ленінградське відділення "Советского писателя"), категорично відмовилася включити обидві поеми до впорядкованого нами тому російських перекладів Бажана (побачив світ у 1988 р.), мабуть, з тієї причини, що це значною мірою зашифровані символіко-алегоричні твори.

У короткій безсюжетній поемі "Гетто в Умані", побудованій на кількох ключових образних мотивах, можна побачити два основних аспекти зображення: верхній - культурологічний, біблійний і нижчий - реальний, історичний. Втім, реальність останнього відносна: читач не знайде навіть натяку на зображення конкретного реального міста Умань, єдина реалія - руда синагога, - як і всі інші деталі, подається у гротескно-символічному плані. Оповідь переносить читача не в Умань, а в Єрусалим, звичайно, алегоричний (алегорія така широка, що допускає можливість тлумачення двох зазначених площин як земного і небесного Єрусалима, де небесний, або новий Єрусалим, за Біблією, - Царство Боже, а земний - грішний світ людей; аналогічна за змістом антитеза: сад-лабіринт). Водночас "Гетто в Умані" - історична поема, в ній осмислюються значні історичні події і явища.

Домінуючу роль у композиції твору відіграє наскрізний багатозначний символ - "охоплений полум'ям Сіон". Цей образ асоціативно виводить читача до фактів трагічної історії єврейського народу, епізодів неодноразового знищення Єрусалима протягом віків. Страшна навала руйнації втілена в метафорах несамовитого вогню і розлюченого сонця (так біблійний міф поєднується з міфом природним, космічним). Можливо, йдеться про лють і несамовитість Яхве, розгніваного нерозумністю Свого народу (у Біблії: "гнів Його /Яхве. - Н.К./ запалав, як вогонь").

Історичні деталі вибудовують паралельний асоціативний ряд: Ханаан (вихід з Єгипту, вторгнення до Ханаану), далі - Торквемада, Залізняка... І як завершення ряду - вражаюча метафора - "Голгота нації з

огнем замість хреста", в якій, здається, сконцентрована вся історія багатостраждального єврейського народу. Нашарування семи "вогню" на сему "сонця" зростає - від зловісного прихованого жару до гігантського космічного вибуху:

...І звився над землею,
Як вихор, ореол палаючих корон,
Що коронують ветху Іудею,
Цей одnogорбий, цей старий Сіон.

Сіон у полум'ї, - і так стоїть віки
Над ним огонь без трепету й пощади,
Чи то вогонь кривого Торквемади,
Чи райнських огнищ гострі язика,

Чи віхола пожеж, розхристана й крута,
Залізнякової порвистої ватаги...
О пагорбе жалю і розпачу і згаги,
Голгота нації з огнем замість хреста...

У фінальній частині поеми з'являється ще один виразний образ, енігматичний метонім "обличчя-рот" - гротескне зображення сліпої юрби, розпаленої національною і релігійною істерією ("Кричить юрба, сторота і стоока, немов один епілептичний рот ..."). Починаючи з "Гетто в Умані", цей образ використовується поетом ще у кількох творах (і щоразу зі стійким негативним значенням бездуховності і сліпого фанатизму). Фанатик не знає міпосереддя. Можливо, тому побіжна згадка в поемі про "молитву-плач" сліпого Єремії відразу ж витісняється парадоксальним образом скаженого гробокопа, який збирає з Талмудових рядків чорні зерна-слова і засіває ними землю. Але цим епізодом твір не завершується. В останніх рядках поет вводить, мабуть, найбільш узагальнюючий символічний образ, завдяки якому прояснюється духовний зміст поеми - образ "уважного жєнця" (протиставлення старому гробокопові), котрий шукає "іншої ниви" й "іншого врожаю".

Двічі в поемі бажан торкається болючого питання про історичну долю, перспективи подальшого поступу єврейського народу. Його майбутнє він бачить не на старих нивах ворожнечі, а на мирних, родючих ланах: "Та жєнець уважний нивами не ходє - проклятий урожай на корені гниє. На інших нивах родиться твоє Прийдешнє, змучений, знеславлений народє!" Поет вірить, що народ Ізраїлю вийде на шлях гуманістичного відродження, закликає наблизити цей час:

Твої, Ізраїлю, не всі ведуть дороги
На зганьблений Сіон, на страту і одчай!
Не спи, Ізраїлю! Не спи і проклені,
Як чорну неміч, молитов судому,

Тих молитов хасидського Содому,
Що спалюють роти, що рвуть серця і сни!

Ідея національного самовизначення єврейського народу на початку століття вважалася неприйнятною, оскільки панувала нігілістична теорія: євреї повинні асимілюватися, розчинитися серед інших народів і націй; ізраїльської держави у 20-х роках не існувало. Тим більше викликає повагу політична далекоглядність молодого поета. Вульгарна, одіозна критика 30-х років однозначно засудила Бажана за цей твір. Чому? Тому що весь його гуманістичний пафос суперечив так званій сталінській національній пблiтиці. Національні проблеми ігнорувалися, вважалися вичерпаними, "закритими" раз і назавжди. "Можна навіть зробити припущення, що складна концентрована необарочна символіка і метафорика використовувалися молодим Бажаном спеціально для того, щоб приховати, завуалювати істинний зміст твору. Те, чого не можна було сказати прямо і відверто, могло прозвучати в зашифрованих тропах необарока.

"Гетто в Умані" можна розглядати як своєрідну приступку до головного Бажанового епічного твору кінця 20-х років - поеми "Сліпці". У ній проблеми відродження національної культури, національної самосвідомості висвітлюються на матеріалі історії українського народу. Не розгортаючи весь текстовий сувій цієї великої історичної (за власним визначенням автора) поеми, яку вважають однією з художніх вершин Бажана, поглянемо хоча б на деякі її сюжетні ходи, підказані, на наш погляд, традиціями барокового мистецтва.

"Сліпці" - у багатьох відношеннях твір, унікальний. Задовго до теперішньої "переоцінки цінностей" молодий Бажан спробував критично проаналізувати концепції українського козацтва. В поле його зору потрапило те, що вважалася недоторканою національною святинєю - ідеал народного речника - Кобзаря, рапсода, що неминуче призводило до полеміки і з романтичним тлумаченням цього образу у Шевченка, і з футуристичним його "перевертанням" у Семенка. Сприймаючи жорстокий аскетизм революційних часів як належне, Бажан рішуче відкинув думку про "останнє майбутнє" козацтва. Рішучість поета ґрунтувалася на певній історіософській та філософській концепції, на ідеї безперервності діалектичного розвитку духовної культури народу, його історичного шляху і художніх традицій.

Можна було б окремо дослідити необарочні елементи в етнографічній "площині" поеми (Бажан використав багатющий матеріал народної мови, створив лексикон, насичений мовними раритетами - архаїзмами, історизмами, просторіччями і навіть елементами арго - таємним кобзарським "лебійським" письмом); однак найбільше з естетикою і поезикою бароко, його узагальнюючими алегоріями і символами пов'язаний філософський аспект твору.

У "Сліпцях" ми знову зустрічаємося з алегорією лабіринту, яка в даному разі виникає із самої сюжетної ситуації, що двічі повторюється, ніби проходить замкненим колом. З нього герой шукає виходу. Сліпий юнак - головний герой твору - після завершення строку навчання кобзарському ремеслу приходить до старців братчиків для того, щоб взяти визвілок і самому кобзарювати. Починається посвячення в панмайстри: однак у ритуальному диспуті між юнаком і головою громади сліпців - Перебендею (переосмислений образ Шевченкового "Кобзаря") виявилась повна протилежність їхніх поглядів. Юнак мимоволі став свідком огидного п'яного бенкету ("бенкет" - один із важливих образних мотивів барочної поезиї); цинічне глумління старців над кобзарською романтикою пригадує неопіта і змушує його в гніві і розпачі покинути братство. Мандруючи, юнак потрапляє на ярмарок і знову розпочинає ідеологічну суперечку з якимось старим місцевим Перебендею: як і раніше, його запитання залишаються без відповіді, і знову юнак рушає у путь на пошуки істини. Куди врешті-решт привів свого героя Бажан у неопублікованій і загубленій (але написаній тоді ж - 1930 р.) частині і чи вдалося йому вийти з лабіринту, невідомо. Зрозуміло, художній простір у поемі являє собою не стільки географічну, скільки духовну субстанцію: дорога, яка веде юнака-правдошукача у світ, - узагальнений образ духовних мандрів людини й, звичайно, самого поета (до подібної алегорії поет повернеться ще раз у філософському ліро-епічному творі 60-х років "Чотири оповідання про надію. Варіації на тему Р.-М.Рільке"). Образ лабіринту є лише часткою величезного і надзвичайно суперечливого художнього світу "Сліпців", у якому необарочна символіка і метафорика відіграють конструктивну роль.

Характерно, що протилежний лабіринту образ саду (антитеза "сад-лабіринт") відсутній у ранній поезії Бажана, що можна пояснити критичною спрямованістю багатьох його творів 20-х років. Однак у 1934 р. з'являється програмний вірш "І сонце таке прозоре" (варіантна назва, збережена в російському перекладі Б. Турґанова, - "Садівник"), у якому найбільше, порівняно з іншими творами початку 30-х років ("Число", "Смерть Гамлета", "Трилогія пристрасті"), помітна переорієнтація поета з барочних на класицистичні засади. Образ ~~земного~~ саду, створеного руками людей, накреслено з раціоналістичною чіткістю і майже математичною правильністю, що зовсім не є недоліком, а тільки специфікою твору (знаменитий аналіз рослинного світу: "Твердіють гранчасті тростини, покриті каналами жили, - вологі хрящі і судини, рослин змогутніле стебло. Клітчатки розламують стіни родовища хлорофілу, де сонце зеленим кристалом, ядром життєдайним лягло" і т.д.).

Можна скільки завгодно говорити про утопізм поета, невідповідність зображених картин конкретно-історичним реаліям, однак ми

нічого не зрозуміємо в поезії Бажана, якщо не врахуємо її історіософський і філософський підтексти, її культурно-історичні традиції.

Щодо утопізму, то варто зважити на те, що принципова різниця між утопістами і гуманістами, зокрема, між Т.Мором і вже згадуваним Я.-А.Коменським, полягає у їхньому тлумаченні шляхів досягнення "світлого майбутнього". Мор переповідає історію про кращий державний устрій на острові утопійців, який відвідав його вигаданий приятель Рафаїл Гітлодей, тобто описує пошуки землі обіцяної, готового, впорядкованого суспільства. Коменський, на відміну від утопістів, бачив сенс свого життя у тому, щоб претворити людський лабіринт у рай (не в уяві, а на грішній землі), і закликав до активної просвітницької діяльності, перебудови світу на засадах гуманізму. Безперечно, Бажан стояв ближче до Я.-А.Коменського, аніж до Т.Мора.

Зрештою мають рацію теоретики, які бачать періодичність еволюції ідей і форм в історії мистецтва і вважають, що будь-який стиль великого майстра має свій класицизм і своє бароко (за умови, звичайно, що йому надана можливість повністю виразити себе).

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.-Л., 1930.
2. Зеров М. Твори: У 2 т. К., 1990. Т.2.
3. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927). К., 1928. Т.2.
4. Новиченко Л. "Жестокой мысли жажда..." (Поэзия Микола Бажана) // Бажан Микола. Стихотворения и поэмы. Б-ка поэта: Большая серия. 3 изд. Л., 1988.
5. Премія, від якої відмовився поет: Публікація Наталі Костенко // Рад. Україна 1989, 10 жовт.
6. Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-начале XVIII в. М., 1989.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.92

Summary

The cultural and historical traditions of the Ukrainian baroque are observed on the material of the literary and critical essays as well as poetry of the outstanding Ukrainian poet M.P.Bazhan (1904-1983). Special emphasis is put on his least studied poems of the 20s - "Ghetto in Uman" and "The blind man".