

1. ДУБИНСЬКИЙ

НА ПОРОЗІ КОЛЕКТИВІЗАЦІЇ

Сила звички мільйонів, десятків мільйонів,—
найстрашніша сила.

Ленін, том XVII, ст. 135.

Корінний поворот села до соціалізму можна
вважати вже забезпеченим.

Сталін, „Запаморочення від
успіхів“.

БІДНЯКИ ПЕРШОЇ ГІЛЬДІЇ

Багато „ентузіастів“, про яких ішла мова в статті т. Сталіна „Запаморочення від успіхів“, і досі уявляють собі село не інакше, як „под развесистой клюквой“. Вони переконані, що населення села — це вишикувана похідна колона з бідняків і середняків, які під музику та переможні вигуки твердим кроком ідуть до колективу. Глитай у цей час забився, як ведмідь, у своє лігво, а підлабузник прикусив свого язика підкуркульника.

Основна маса селянства вірить комуністичній партії. Селянин бачить, що немає іншого шляху розвитку сільського господарства, як через колектив. І коли є одиниці, які на зауваження — „ти ж бач зашився з своїм індивідуальним господарством“ — відповідають: „я зашився, я сам і розширюсь“, — то маса так питання не ставить.

Селянин говорить:— „Не страшний той колектив, а страшний вступ до нього“... Йому ще страшно розірвати з старими звичками, які творилися у селянства тисячі літ.

Дрібно - власницька душа, їдь глитайської отрути, яка вливається в свідомість селянина тисячами каналів і ручаїв, а іноді й глитайський терор, є ті сили, за яких кожен пуд усупільненого зерна, кожен новий член артїлі або СОЗ'у політі більшовицьким потом і кров'ю. Це є клясова боротьба. Це є фронт. Тут не може бути мови про „развесистую клюкву“.

В Братениці через тиждень, після довгої та впертої індивідуальної й групової роботи були скликані збори організованої та неорганізованої бідноти. В залі сельбуду набилося багато люду. Десятькі, не бажаючи розбиратися, де який дядько живе, стукають підряд у всі вікна, однаково, чи сповіщають вони про загальну сходку чи скликають одну бідноту.

Збирали довгих дві - три години. В цей час встигли викурити не один фунт махорки. Помазан сидів біля печі, ліниво награвав на сельбудівській балабайці

„Соберем мы батраков,
Та ударим кулаков“.

Збори бідноти оголошено закритими. Коли прийшлося виправляти помилки десятих, багато селян - середняків стали жалітись: „що ми куркулі чи експертники які, що нас виганяють“.

Біднота обсіла всі ослони, ближче до президії. Тут не було так, як на загальній сходці. На задніх ослонах не вовтузилась молодь фліртуєчи. Біля задньої стінки збиралися бузотьори та агенти куркулів.

Лямпа - люкс працювала гаразд, обливаючи молоком сліпуче - яскравого світла загорілі обличчя.

Міліціонер Завгородній — голова КНС, — людина з маленькими чорними оченятами, що так і бігають, вузьким обличчям, маленькими чорними вусами, страшно любить погомоніти, й почувається, як підчас своїх виступів він з великою увагою та задоволенням слухає власну промову.

— Товариші Каенес і біднота, — розпочав Завгородній.

— Дозвольте одкрити збори. Спочатку ми вислухаємо доповідь представника, а потім почнемо дебати й висловимо свою думку.

Бідняки, що сидять на лівому крилі голих ослонів, і баби, які чомусь завжди вишиковуються праворуч залі, затихли й учепились очима в доповідача.

Уповноважений району, заявивши, що він буде говорити з біднотою так, як радянська влада завжди розмовляла з бідняцтвом, цебто мовою пролетарською, сказав:

— Минулі загальні збори — це перш за все ганьба для бідняків.

— Бідноти на селі не почувається.

— Село ведуть куркулі та підкуркульники.

— Біднота, яку радянська влада підтримує й дає можливість розвиватись, плентається у хвості, боячись куркулів та їхніх підголосків.

Біднота колись ішла умирати за Жовтень і за радянську владу. Така ж біднота, як у Братениці, не підтримка, не підмога радянській владі, а суцільна ганьба.

Треба поговорити по душах, хто гальмує активність КНС і бідноти.

Треба прокинутися й стати на чолі села, повести його до колективу.

Після цього виступає Андрій Іванович Огир.

— Товариші! Ви знаєте, що я користувався пролетарською путтю. Але щоб виступати проти експертників, або куркулів, не було в нас такої лінії. А потім, коли візьмемо ми сельбуд, то в нас ніяких лекцій або сказати з'ясувань і не було.

Слова Андрія Івановича „лекцій або сказати з'ясувань не було“ треба розуміти так, що ніякої роботи не переводилось серед бідноти.

Братениця є ще місце, на якому скупчені члени сьоми - восьми селянських родин. Основні прізвища — Огир, Маслій, Каплій, Колісник, Скиба, Сусло та Осадчий. В Туркменії це було б сім родів, зо всіма наслідками, що відціль виходять. За сотні літ всі прізвища так перемішалися, що одне зв'язане з другим і по лінії господарчій, і по лінії споріднености, і по лінії кумівства. Офіційно встановлено, що кожен селянин пересічно має на селі сім родичів.

От вам Колісники: один брат „потужний“ бідняк і живе „з плаканого шагу“. Другий брат — потужний середняк. Його хата обгорожена високим парканом. Відомо, що чим міцніший і зліший господар, тим вищий і густіший паркан. Коли він віддавав недавно дочку свою заміж, то конячка знесилювалась, витягаючи сани з скринєю молодої. Третій Колісник — найвидатніший братеницький павук: він сидить на Холодній горі¹⁾ за куркульський терор.

Степан Сусло — бідняк на прольот. На столі в нього недогризки яшного черствого хліба. Хата його стоїть самотньою сиротиною біля пустки. В нього ні комори, ні клуні, ні корови, ні коняки, ні поросяти. Але в нього дядько Павло Сусло — експертник і кандидат у куркулі.

Степан — перший бузотьор і підкуркульник. На нього місцеві партійці махнули рукою. Але чим далі відходять в д нього товариші, що керують, тим ближче він іде до куркулів. Замість того, щоб боротися за кожного бідняка з піною біля

¹⁾ Холодна гора — околиця Харкова, на терені якої знаходиться помешкання БУПР'у (прим. редакції).

рота, місцеві працівники самі, без бою, віддають, або правильніше — постачають куркулям „салдат“ їхньої „армії“.

Але якби там не було, нема такого положення, щоб бідняк не пішов за більшовиками, цебто не усвідомив свого правильного шляху.

Коли уповноважений прийшов до Степана додому й повів із ним бесіду по пролетарському, Степан заявив: — „Я знаю, що я зараз іду неправильною лінією. До справи примазується всіляка наволоч, яка маскується, й виходить нібито вони — актив. Я з жінкою ночами не спимо, все думаємо. Голова колесом ходить. Я з задоволенням піду до колективу, але через ту наволоч виходить затримка“.

На зборах виступає Скибина Лізка. Правильні риси обличчя, блакитні очі та білі рівні зуби, які бувають лише на коробках від зубного порошку, постійна гарна усмішка — роблять її прекрасною, особливо, коли вона запалюється й розпочинає говорити. За розмовою вона бере руку співбесідника й довго її мне в своїх теплих, зашерхлих руках.

Вчора ще, коли її вибирали до президії, вона заявила: — Мене нарочито засадили до президії, щоб я не бузила.

— Товариші, почала вона, — я майже малописьменна. Коли б я вчилася раніше, я б он куди зросла. Зараз, хоча люди й сміються й кажуть, що Скибина ходить до лікнепу, я навпаки — не звертаю ніякої уваги, бо хочу бути письменною. Щоб і я змогла почитати по газеті й де потрібно сама розписатися. Погано тільки те, що ми все ходимо по помешканнях, як вівиці по полю і нема в нас певного місця, де б ми — лікнепівці мали змогу учитися.

— Тепер відносно колективу, — продовжувала Скибина, усміхнувшись, блиснула зубами, як гострим дамаським клинком. У нас вже був колектив, вкупі працювали на орендованій завідській землі. Чого лякатись? Правда, щоб не було в нас визиску. До прикладу, товариш Присич заставляв конторського сторожа носити воду й до себе. Коли сторож не схотів, його звільнили. Коли б цього не було, давно б селяни пішли до колективу.

Скибина закінчила, поправила велику шерстяну хустку, мабуть своє основне і найцінніше багатство, і сіла на своє місце.

За нею виступив землемір Іванов. Ще напередодні молодіці жалілися на нього й говорили — „Нащо землемір, сама перша людина, й той, коли говорить, то на нього страшно дивитись. Так на людину й кидається як та тигра.“

Тепер, коли він виступав, можна було зрозуміти слова молодіць, що на нього жалілись. Іванов говорив за колективізацію з запалом і ентузіазмом. Він страшно ворочав своїми величезними очима, його довгі руки жестикулювали й працювали, як маховики. Дзвінкий голос бив по вухах, як по барабанові. Він метушився біля столу президії, як лев загнаний до клітки. Кажуть, що землеміри — найнудніші, флегматичні люди. Як помиляються!

З місць стали обурюватися — „Чого він кричить!“ Інші тут же давали пояснення — „та це в нього такий характер, натура“.

Спираючись на нерозлучний ціпок, встала Тетяна Осадча. Хтось із задніх лав кинув — „Полига, куркульський телефон“.

— Товариші, мені кажуть, що я підкуркульниця, що я якийсь телефон. Адже й у мене своя голова на в'язах є.

З-зду долітає репліка: — голова своя, а думки куркульські!

Тетяна рукавом чоловічого піджака, в який була зодягнена, витерла з чола великі краплі. Її сірі, з довгими віями, великі очі уставились на голову. Хутко й неспинно рухався її чуттєвий рот.

— Всім вам відомо, що я наймитувала все своє життя, все життя валялась по економіях, за гривеник на добу.

— А я по сім копійок, — перебиває її Онисько Маслій.

— Мене завжди штовхали ногами, бо кутка свого не було. Мені завжди заглядали в рот, що я їм. Тепер радянська влада дала мені трохи землі. В мене своя хатина. Сплю, де хочу, ніхто мене не штовхне ногою, не загляне в рот і взагалі увійшла хоч і злиднями, але своїми злиднями, в деякий оборот. А зараз мені говорять — іди до колективу. Знову без свого кутка, знову за дзвінком, як у тій економії. Може я хотіла б одягатися в таке пальто, як ось на представничкові, показувала вона на Коротун. Може й я покращала б.

Завгородній став її вгамовувати — Кинь, Тетяно, зовсім не треба розбивати дійсності.

— Гляди, Тетяно, зведе тебе буржуазія з пантелику, — почувлись напутливі голоси бідняків.

Тетяна казала далі — „Ніхто мене не збиває з пантелику. Я знаю одне, що я працювала, як сукина дочка. Очі вилазали. Зараз я винна за сівалку та інший реманент. Як хочете, до СОЗу я боюся.

Іван Огир — бувший червоноармієць. Він служив у армії до 1922 року. Він дуже обмежений — і в своєму, колись білому, а зараз брудно-чорному кожусі, не стрижений, волохатий, схожий на малпу. Коли замісник агітпропу ОПК, товариш Наумов, приїхав машиною й став возити Огира по селі, він не знав, куди подітися від щастя.

Він веде окреме господарство, але своєї хати ще не має, живе з батьком, міцним середнячком.

— Я там за старшого, куди пошлють, — жартує Іван.

Одного разу, в сільраді, підчас вартування Огира з'явилася експертниця Кириченкова. Коли вона почула, що Іван платить одинадцять карбованців податку, вона, що платить двісті п'ятдесят, із жахом скрикнула: — Мені аж зле робиться. — Огир не довго думаючи запропонував Кириченковій: — Давай будемо мінятися. Ти плати одинадцять карбованців податку, а я піду в твою хату.

Я вивіз усе зерно, почав свою промову Іван. Коли я його повіз, жінка плакала. Ніби я потаскав мертвяка. Замість того, щоб купити собі або жінці сорочку, я купую пашу корові, щоб моїм дітям було молочко. Мені не корова потрібна, не конячка, а щоб мені та дітям краще жилося. А взагалі — де не товкти, то молоти.

В цей час молоді хлопці, які сиділи окремо, ніби наречені, стали перешіптуватися з дівчатами. Завгородній скипів — замовкніть, або вийдіть, або я вас виведу! інакше не може бути! — Осадчий, ти чого не слухаєш дебатів й переглядаєшся з дівчатами. Скільки раз я вам говорив — ото наша спокуса!

— А ти не кричи, — став огризатися Осадчий.

— Ти не бери мене на бога, — став обурюватися Завгородній. У мене ж до деякої міри є голова на плечах. Він занервувався і став кидати вгору і на всі боки своєю головою.

Виступає Андрій Іванович Огир. — Треба йти до колективу, треба врешті дійти до тої лінії, що коли кинеш у полі батіг, щоб його ніхто не займав. Коли хтось ще не зрозумів цього, то треба його наштовхнути на правильну путь. Хоч би до прикладу взяти мою жінку. Вона хоча й кидала задом, а до СОЗ'у ми всеж укупі записалися.

— А чого жінки мовчать, — здивувався хтось із президії.

— Зате багато думають, — озвалась Скибина Лізка.

— Вони журяться, що в СОЗі не буде блинців.

Слово бере Андрій Колісник, теж колишній червоноармієць. Він сам чорний, але здається ще чорнішим від вугільного порошу. Він працює в заводській кочегарці.

— Як відомо, я бідняк і кочегар першої руки. Так, як я вмію, ніхто не нажарить казана. А візьмемо як ми живем. Жінка боса ходить, нема підшов. А як ми господарюємо? Виходить так, як той дядько сказав — „Як коняка стає — розуму

не стає, як колесо ламається — розуму набирається. Ми ж повинні дивитись, до чого заведено колесо життя. Це особливо торкається нас, як ми є люди нижчої класи. Ми повинні бути передовиками, а тому — дайш колектив!

Колісник скінчив і широко усміхнувся. Шкіра, що стиснулась на обличчі, ще більше почорніла.

Від цього ще більше вилискували його рівні зуби та яблука круглих очей. Виступає Онисько Маслій. Він був першим головою незаможних селян. Свою громадську роботу в КНС він розпочав у самий бурхливий рік.

— Я все таки думаю, товариші, що не стане ж уряд заводити бідну класу під пригноблення.

— Гарний ти, Ониську,— перебиває його якась баба. А коли ходив головою, скільки ти горілки випив з мужиками. А хіба ти не визискував куркулів, які працювали на твоєму полі. Ти, Ониську, зробив себе царком. Я б до прохання вдалась, повернулася вона до президії, щоб процідити всі ті несправедливості.

На захист Ониська виступила друга баба:

— А коли ніхто не хотів іти в голови, хто відслужив за народ? Підтримки йому ніякої не було. Йому тоді смерть предстояла. Життя в нього на волосинці висіло. А тепер ви його брудните. Вам би тільки критикою займатися. Калікатурою.

Маслій став виправдуватися — хто пішов перший за радянську владу? Хто ходив селом і день і ніч не покидаючи одріза? Хто й зараз вечеряє без світла в хаті?

Хоч і знайшлись ще кілька чоловіка, які на нього нападали, все ж більшість бідноти виступила на захист Ониська Маслія.

Панько або Пантимон Сусло, з перев'язаним оком, і з руками, що вічно стирчать в кишенях, розпочав говорити:

— Товариші, воно правда, важко зразу відважитись перейти на нове життя. Дядько вважає, нічого міняти порядки, раз так із діда - прадіда заведено.

— Не затягуй,— стали перебивати Пантимона. Ти теж, як на сходці, ховаєш слона.

— Цілком правильно — продовжував Пантимон.— Як станеш дядькам щонебудь говорити, вони на тебе нападають, ніби мухи на слона.

Вся зала дружно розсміялася. Голові важко було закликати до порядку залю, що розвеселилася.

— Треба, щоб ми всі записалися до СОЗ'у,— настоював своїм дужим голосом Сусло. Починаючи з того, хто немає нічого, й товще й товще — й так включно до найтовстішого. Про куркулів, звичайно, не говоримо. Треба, щоб до нас увійшли і господарі. Тоді робота буде рухатися в ход. А то візьмемо для прикладу Степана Сусла. Живе в хаті, як будочник, а до СОЗ'у не йде. На ньому лахміття таке, що в будень, що в свято, навіть і з п'яного ніхто не стане здіймати. Або до прикладу Петро Осадчий, він говорить — я бідняк, я підпора радянської влади. Я повинен зостатися бідняком. Таких треба переконати, треба всім іти до СОЗ'у. Коли працюєш вкупі, тоді не болить у пупі.

От виступає біднячка Сахалина. Вчора ще, зла - презла, привезла насіння до суспільного фонду. Сита, гарна конячка, обліплена шматками гною, що позасихав. Уповноважений показує їй на брудні боки й ноги коняки.

Вона, сердита - пресердита, відповідає: — Ніколи чистити. А ви їх чистили, що іншим вказуєте?

Уповноважений відповідає: — Я їх не десятками а сотнями перечистив.

— Язиком,— не вірить сердита молодиця.

Дядько Абрам, що працює на прийомі зерна, в окулярах, розумний старий, відповідає:

— Інколи краще гарно почистити язиком, ніж погано руками.

Дядьки та лиха молодичка сміються.

Щоб помиритись, уповноважений береться вкупі з нею крутити ручку трієра. Молодиця всміхається, навіть починає потроху бентежитися. Дядьки сміються й жартують.

— Що, найняла?

— Найняла,— відповідає молодичка.

— А розплата коли, питають деякі.

— Коли чоловіка не буде,— відповідають інші.

Молодиця сміється, червоніє й гордо заявляє: — О, мій чоловік — атлет.

Сьогодні ж вона встає й виголошує всього троє слів:— Треба до СОЗ'у.

Виступає Максим Помазан:

— Товариші, звичайно, ми повинні бути авангардом. Не село нас, а ми село повинні повести. Бо ми — біднота. Бо — ми підпора. Це в нас вирішальні збори. Товариші, я записуюсь першим. Тільки, щоб не вийшло так, як із насінням— коли я не віз, які відсталі селяни, говорили — „Чому Помазан не везе, він же член сільради“. Коли ж я повіз, вони знову заявляли. „Чого ж ти, сукин син, повіз! Через тебе й ми повинні везти“.

Помазан підійшов, взяв олівець і, записуючись, все продовжував — „Пиши, Помазан, доведи, що ти не даром ходиш до лікнепу. Пиши й розписуйся, та ще й з почерком.

На одну з лав вискочив Микита Колісник, насунув на очі шапку й повертаючись на всі боки, як піп на молитві, виголосив по раз у на всі чотири боки:

— Хай живе!

— Хай живе!

— Хай живе!

— Хай живе!

Заля чуть не лопнула зо сміху. Колісник сів, ще більше насунув на очі руду шапку.

Розпочались взаємні жарти, безупинні репліки. Помазан ще не скінчив розписуватися, а йому кричали:

— Пропав, Максим, як горобець.

— Як водили розстрілювати, й то не боявся, а тепер боятися нічого,— одбивається Максим Помазан.

Підходили до столу бідняки й клали на папір свої незрозумілі підписи, карячкваті, вузлуваті, як їхні натружені руки.

Чулись без кінця нові жарти: — Положи собі руку на серце й розпишись чорним чорнилом на білому папері.

Велика, напружена робота більшовиків почала давати наслідки. Кількість стала переходити в якість.

Л. СТАРИНКЕВИЧ

До проблеми портрету в радянській українській прозі ¹⁾

Виділення портрету (цебто опису зовнішнього вигляду дієвих осіб) з цілого літературного твору не можна вважати за таке саме абстрагування одного з формальних елементів, як от виділення композиції, лексики, синтакси, образності тощо. Портрет разом із характеристикою, пейзажем, натюрмортом і т. д. є конкретна, а не абстрактна частина твору. Отже, підстави для виділення портрету — не стилістичні: стиль бо притаманний творові в цілому і розпадається в абстракції на певні елементи, теж цілому творові притаманні; портрет, натюрморт, пейзаж — це тематичні частини твору, так само, як, напр., село, місто, виробництво й інші комплекси конкретних явищ, що їх письменник запроваджує до свого твору, як складові частини теми в цілому.

Аналізуючи таку конкретну частину літературного твору, як портрет, доведеться, звичайно, здибатись з усіма елементами стилю, що даному авторові притаманні: портрет бо посідає певне місце в композиції твору, в розгортанні дії (сюжету), на ньому відбивається та чи інша форма синтакси, лексики, образності, евфонії і т. д. і т. д. Будь-яких специфічних формальних (або літературно-технічних) ознак портрет, як такий, звичайно не має: специфічність його обмежується лише на тематичних завданнях — списати людську індивідуальність у її зовнішніх естетичних, біологічних і соціальних ознаках. Проте, не можна заперечувати, що портрет в літературному творі має своє композиційне вмотивування, яке значно відмінюється залежно від тих чи інших літературних шкіл. Композиція твору щодо портрету охоплює собою так місце портрету в творові і самі засоби подачі (герой спостерігає героїню, автор списує її портрет від себе, герой або героїня бачать себе в люстрі й т. д.), які послідовність опису окремих рис людської зовнішності („паспортні ознаки“, „імпресіоністичні деталі“, „малювниче тло“ і т. д.). Звичайно, всю цю техніку літературного портрету можливо розглядати тільки в зв'язку з загальним стилем виображення конкретних речей в даного письменника. До розгляду технічної й стилістичної сторони портрету далі звернемось, розглядаючи матеріал радянської художньої проти української.

¹⁾ „Портрет“ розуміємо тут виключно, як опис зовнішності людини, все одно, чи змальовується реальну постать, чи вигадану. Лише один з гатунків літературного портрету — а саме історичний портрет має по суті установку на „натуру“, тобто претендує на „відповідність до оригіналу“. В інших випадках „подібність“ портрету, якщо він з життя змальований, лежить поза межами літературного твору. Літературознавство має діло виключно з мистецьки - оформленим матеріалом твору, отже й ставиться до твору з вимогами внутрішньої вмотивованості й переконливості, а не зовнішньої „подібності“.

Крім цього відкидаємо в цій статті й інше розуміння терміну „літературний портрет“ що його-часто густо вживають літературознавці — а саме портрет, як „характеристика“ або „типаж“ на зразок Ля - Брюєрових, Теофрастових та інших класичних „типів“. В останньому розумінні вживає терміна „портрет“ напр. Артур Кагане (Artur Kahane) в своїй статті: „Das porträt in der Literatur“ 1929, Heft 2. November).

Тепер декілька зауважень з приводу тематичної питомої ваги портрету для сучасної літератури.

Як один з моментів описових, портрет має — разом із пейзажем і натюрмортом — свої плюси й мінуси: до перших віднесемо, звичайно, конкретність, що стає в пригоді для „показу“ теми; за мінус дехто вважає нібито притаманну портретові статичність (порівняльно з динамікою дії). А втім, хоч і яке традиційне для теоретиків літератури це визначення описових моментів, як статичних, та за наших часів його навряд чи можна вважати за остаточне. Чи не набуває портрет, справді, в певних літературних школах виразної динамічності, органічно з описом людської поведінки з'єднуючись? (Нагадаймо тут т. зв. „портрет мінливих виразів“). Звичайно, можна вказати низку творів, що в них дія посувається сама по собі, а „описи“ подані відокремлено з єдиним завданням заповнити порожні місця, або в кращому разі — гальмувати дію; можливе й інше завдання описових моментів — суто інформаційне — що теж динаміці дії не сприяє. Але по суті таке відокремлення не зв'язане з природою описових частин; навпаки, суцільне з'єднання зовнішніх і внутрішніх моментів людської поведінки в одному динамічно - розгорнутому образі — ледве чи не ідеальне здійснення завдань портрету.

В умовах сучасних, коли пролетарська література взагалі, а українська пролетарська література зокрема стоїть перед черговим завданням зміцнення пролетарського реалізму і вироблення його конкретних форм, конкретний показ нової людини і людини переходною доби взагалі — стає пекучою проблемою. Ось чому портрет, як спосіб наочно подати образ героя, збудити не тільки логічне мислення, а й уяву читача — посідає одне з перших місць серед розмаїтих заходів літературно - художнього впливу, — бо (в художній літературі) „наголос на діалектиці образів, на конкретному показуванні життя в його самотності та неповторності. Філософія та її публіцистика показують нам в самотньому загальному, більш - менш широко вживаючи методів абстрагування, а література показує в загальному самотньому, широко вживаючи специфічного способу художньої типізації“ — як влучно висловився М. Доленго в статті про форму й зміст в літературі („Критика“ 1929 № 11 стор. 53). Треба зазначити тут, що портрет, як опис зовнішності, звичайно — не єдина форма показу: психічні переживання людини, її вчинки, поведінка в певній конкретній ситуації — все це може стати цілком конкретним „образом“. Але серед цих засобів конкретизації портрет посідає значне місце, що його час уже свідомо висунути й підкреслити, тим більш, що теорія й історія літератури уділяли досі замало уваги саме цьому компонентові літературного твору. Порівнюючи з великою кількістю розвідок про пейзаж і натюрморт, портретові присвячено напрочуд мало праць¹⁾, українською мовою, здається — таких і зовсім немає.

Отже — конкретна аналіза художнього матеріялу української літератури з метою виділити й схарактеризувати сучасний стан „портретного мистецтва“ — одна з чергових для сучасного літературознавця.

Оскільки портрет, як частина твору, є тематичний комплекс, а не стилістичний, конкретну аналізу матеріялу доцільніше було б пере-

¹⁾ Російською мовою: М. Габель. Изображение внешности лиц. Розділ з книги О. Білецького. В мастерской художника слова. Харьков. Научная мысль 1923.

М. Давидович. „Женский портрет у русских романтиков первой половины XIX в.“ у збірці „Русский романтизм“ 1927. Л.

В чужоземній літературі є окремі розвідки з історії, але не з теорії портрету. Деякі спроби теоретичних міркувань в цій справі подибуємо в загальних працях з теорії роману, новели, тощо. Напр. див. Keifer H. und T. Kellen. Der Roman стор. 335 — 358. Die Darstellung der Personen.

водити теж за тематичним принципом, цебто: виділити класові відміни портретних характеристик, виробничі, або професійні, статеві, вікові, географічні й т. д. Отже, ідучи за класовим принципом, ми мали б тоді такий програм дослідження:

1. Портрет представників буржуазії великої.
Портрет представників дрібної буржуазії.
Портрет представників феодалної аристократії.
Портрет представників духовництва.
Портрет представників буржуазних армій.
Портрет представників буржуазного державного ладу і т. д.

Те саме — для представників землевласницького капіталу (селянин - куркуль, середняк, тощо).

2. Портрет представників пролетаріату й сільської бідноти (з відповідними відмінами).

3. І нарешті — портрети різних декласованих типів.

Цей основний принцип розподілу перехреснувався б з другим — професійним або виробничим.

1. Портрет людини чисто фізичної праці (чорнороб).
2. Портрет робітника індустрійних установ.
3. Портрет робітника сільської праці.
4. Портрет робітника розумової праці (вищих та нижчих кваліфікацій — від академіка до рахівника - службовця й т. д.).

До всіх цих ґатунків портрету можна було б додавати ще ознак віку (портрет дитячий, юнацький, портрет старих і т. д.); статеві відміни, зокрема — жіночий портрет чітко виділяється. Географічні, або етнографічні відміни портрету разом з національними нашаровуються на інші (портрет єврея, поляка, узбека, орота, татарина тощо).

Звичайно, зазначені принципи тематичного розподілу портретів не вичерпують собою всіх можливих: це ясно з тієї причини, що розподіляти людей взагалі можна за безліччю принципів відповідно до конкретних завдань такого розподілу. Отже, для дослідника, що наважився б не обмежуватися на основному класовому принципі розподілу — розкривається неосяжне поле. Зрозуміла річ, що не з цього доцільно буде почицати працю. Але й тримаючись виключно класового принципу тематичної класифікації конкретного матеріялу, дослідник має обробити чимале поле; така обробка становить собою завдання колективної праці наукових робітників в царині літературознавства.

Не лише великість цього завдання примушує нас тут від такої тематичної аналізи втриматись: до цього спричиняються й такі принципові міркування:

Поперше, за доцільне вважаємо в тематичному плані розглядати портрети в щільному зв'язку з характером, цебто виявляти класовий типаж в широкому розумінні слова: такий план дослідження обіцяє ширші й глибші синтети.

Подруге, вважаємо за недоцільне — ба навіть неможливе — тематичне вивчення портрету без попереднього з'ясування тієї 1) функції, яку він в літературному творі посідає, і 2) композиційної його вмотивованості.

Під функцією портрету (так само, як і інших описових частин — пейзажу, натюрморту, тощо) розуміємо вмотивування потреби його через будь-які внутрішні завдання цілого твору, а під композицією — безпосередній зв'язок конкретних уривків портретних з непортретними частинами твору та послідовність частин самого портрету.

Не з'ясувавши собі художніх завдань і характеристик портрету і беручись просто до тематичного вивчення, напр. „портретів селянських“ в

літературі, ризикуватимемо перейти з плану літературної аналізи в план публіцистики, або своєрідної зоотехніки, що розглядає описи „екстер'єру“ тварини.

Отже, переходимо після цих попередніх зауважень до аналізу функцій портрету в цілому творі.

Яку мету ставить собі письменник, списуючи зовнішність дієвих осіб? Відповідь на таке запитання далеко не однозначна. Основні лінії портретного вмотивування такі: 1) соціальна, або соц. - професійна характеристика дієвої особи через зовнішність („виснажене обличчя“, „мозолясті руки робітника“, „жирне черево“ буржуа) або одяг („шовкова сукня“, „шкірянка“, „кожух“); 2) біологічна характеристика в зв'язку з психологічною („худорлявий блідий мрійник“, „кремезний практик“ і т. д.); 3) естетичне враження (традиційний опис „вродливиці“, що оздоблює собою твір поруч із описами прекрасних кравчидів, квітів і т. і.); 4) створення ілюзії „впізнання“ через певні особливі прикмети („бородавка“, „кривий на ліве око“, „шрам“ і т. інш.). Ця остання функція портрету відмінюється на такі: а) композиційне вмотивування індивідуальних прикмет (злочинця впізнають по кривій нозі, по відсутності пальця на руці або що); б) стилістичне вмотивування таких - таких ознак, що вживаються виключно з метою утворити враження конкретного сприймання зовнішності, викликати в читача ілюзію, що він бачить „на власні очі“ описувану особу; 5) історичний портрет¹⁾, цебто опис зовнішності історичних осіб з метою погодити художній портрет з загальним уявленням читача, або протиставити йому „учуднений“ образ.

Всі зазначені функції портрету в конкретному літературному творі можуть або збігатись, перекриваючи одна одну, або відокремлюватись і траплятись в ізольованому вигляді. Деякі теоретики літератури вважають за можливе встановлювати певні *норми* в цій справі щодо списування портрету і подають навіть низку рецептів письменникам; на нашу думку нормативна поетика можлива тільки в рамках певного стилю, а через це не можна в загальній формі ставити вимоги, напр., щоб письменник вживав або не вживав біологічної характеристики, естетичних описів, індивідуальних прикмет і т. д. Справа літературознавця полягає не в такому нормуванні, а у 1) виявленні наявності тих чи інших функціональних вмотивувань портрету в даному творі та 2) у встановленні зв'язків між портретом і іншими стилістичними заходами авторовими й тематикою твору взагалі. Негативна оцінка починається аж там, де виявлено очевидну нев'язку заходів.

Сказане справедливе не тільки в якісній, але й у кількісній характеристиці портрету: перевантаженість твору портретно - описовими моментами, або цілковита відсутність таких однаково можуть стати хибними й позитивними рисами твору; напр., деяким письменникам експресіоністам притаманна відсутність опису зовнішності, бо вони подають явища принципово „з внутрішньої“ сторони — і це не шкодить суцільності художнього враження; в творах, де діють *маси*, дозволено неухвалене ставлення до портрету окремих осіб; навпаки, письменники біо - соціологічного (реалістичного й натуралістичного) напрямку вживають надзвичайно поширених описів людини (Бальзак, Золя, Тургенєв, Винниченко й інш.).

Отже, дальший розгляд вищезазначених функцій портрету робитимемо не в плані нормативному, а в плані тих можливостей, що в кожній з цих функцій заховані.

Так - от, повертаючись до першої й другої з зазначених вище функцій — соціальної та біологічної характеристики, вкажімо на широкі перспективи,

¹⁾ Цей останній гатунок літературного портрету лишається в даному разі поза межами нашої уваги, бо ми свідомо не торкаємось проблем історичного жанру.

які відкриваються для сучасного письменника поза межами літератури — в царині типології, науки про конституцію, фізіогноміки, характерології, тощо. Зрозуміла річ, що письменник може бути необізнаний з усіма цими дисциплінами і йти в своїй творчості шляхом інтуїції, конкретних життєвих спостережень, тощо, як це робили старі письменники, яким пощастило інтуїтивно намацати наукові істини, що їх пізніше зформульовано. Вкажімо хоч би на славнозвісних Дон - Кіхота й Санчо Панса Сервантесових, що можуть стати клясичною ілюстрацією Кречмерової науки про „астенічну“ й „підкічну“ конституцію, або на Шекспірову характеристику сухорлявих людей вустами Антонія („Юлій Цезар“) висловлену. Можливі, звичайно, випадки, коли письменник протиставляє таким - от — за наших часів традиційним — визначенням вдачі якісь свої власні, типологічні концепції, більш - менш парадоксальні. Але в тому разі, коли проблема біо - соціального типу свідомо поставлена від автора, знайомство з сучасними теоріями щодо типології надзвичайно корисне для нього.

Зокрема в пляні марксистського світогляду (що його так чи інше в художньому творі сучасний пролетарський і близький до пролетаріату письменник відтворює) — концепція людської вдачі, як результату соціального оточення й біологічних даних організму — набуває особливої ваги. В той же час, як наука — і навіть така природознавча дисципліна, як конституціональна антропология — вже остаточно позбулась біологізму, визнавши вагу соціального фактору у формуванні конституції¹⁾, в літературі нашій ще й досі панує суто - біологічний підхід до людини. Соціальна характеристика підмінюється на біологічну, тим часом, як вона повинна поповнюватись біологічною.

Традиція біологізму й фізіологізму в літературі надзвичайно тривка і походить з давніх давен. Нагадаймо хоч би відому філософію Е. Золя щодо „сухих та товстих“ (*les maigres et les gras*) з його роману „Черевко Парижу“. Такий - от розподіл наївно вважають за соціальну характеристику в пляні класового зіставлення трудящих і владущих, паразитарних верстов суспільства.

„У неї була товста, округла спина — роздобріла на довільних харчах“ (Підмогильний „Місто“ стор. 18).

„Розложисті стегна“, „опуклий стиглий бюст“, „дебеле повне тіло, обтягнене тонкою матерією“ (Копиленко „Твердий Матеріал“ ст. 80) — все це властивості жінки — класового ворога, міщанки.

„Був низький, широкогрудий, з товстим загорнутим у халат животом; мав коротку, тісно на плечах осаджену голову з обличчям, стягненим униз важким налитим підборіддям“... „Винирнув з ванни, стікаючи водою,... товсте брюхо звисало тяжкими фалдами з поясиці й виликувалось на складках проти світла“.

(Тудор, „Народження“ стор. 18 — 21) — портрет - гротеск, списаний з класового ворога.

Не заперечуючи ані проти правдоподібності й реальності таких портретів, ані проти їх типовості класової, доводиться підкреслити схематичність

¹⁾ Конституцію конкретної людини сучасна антропология вважає за складне явище що постало наслідком впливу оточення на т. зв. гено - тип (спадкова, природжена біологічна конституція).

Так, Бауер відрізняє: будову тіла, конституцію й кондицію; Сименс і Ленц — фенотипічну конституцію, генотипічну й паратипічну; Марціус — конституцію, успадковану конституцію й набуту конституцію.

Не вважаючи на неоднозначність термінологічну, всі ці автори мають на оці теж саме.

Фено - тип (конкретна людина) = гено - тип + оточення..

підходу, відсутність тих характерних дрібниць, які самі лише визначають належність людини до певного конституційного типу й до певної соціальної групи. Що правда, для С. Тудора підкреслено гротеска схематичність щільно зв'язана з загальним експресіоністично-агітаційним стилем завданням і тому виправдана художньо. Але в загальному пляні соціо-біологічного світогляду така схематичність не відповідає конкретній складності комплексу психофізіологічних і соціальних ознак людини, що їх розгортає сучасна наука на тлі конституціональної типології, вчення про внутрішню секрецію, професійної і соціальної типології, фізіогноміки тощо. Всі ці галузі знання очевидно ще не тільки не вичерпані, ба навіть і не початі в нашій художній літературі, яка не цікавиться таким питанням, як закони й конкретні форми перехрещування спадково-біологічних ознак із соціально-набутими. Адже ця проблема ледве чи не найістотніша як для марксистського світогляду взагалі, так і для художнього показу нової людини зокрема. В психологічному пляні боротьба соціальної свідомості з біологічною або фізіологічною стихією — тема, трактована від багатьох письменників (напр. Г. Шкуруп і й „Двері в день“, І. Ле „Роман Міжгір'я“, Плужник „Недуга“, Ванченко „Повість без назви“ і безліч інших). Але в площину портретно-характерологічну цієї актуальної теми чомусь не внесено.

Тут до речі поставити питання, чи не суперечить таке типологічне завдання конкретно-індивідуальній портретності героя? Іншими словами, чи повинен письменник-художник дедуктивно, сказати б, конструювати свого героя, виходячи з певних біологічних і соціально-типологічних засад? Чи не нагадуватиме така „конструкція“ штучної ілюстрації до „науки про характери“ Кречмера, Сіро, Енша і т. д., або до якоїсь професійної типології? — Звичайно, вимоги художньої переконливості й образності, індивідуальної портретності й своєрідності для письменника — на першому пляні. Ось чому він має рацію, коли в супереч логіці й науці малює „вихоплені з життя“ або „творчою уявою створені“, часом парадоксальні образи. Але ця видима інтуїтивність і нелогічність може бути наслідком уважного студіювання людської природи і тільки тоді вона цінна. Шлях безпосередніх спостережень і зарисовок „з натури“, що його часто-густо митці художньої прози вживають (нагадаймо Тургенєва, Винниченка, Коцюбинського) — це тільки шлях, а не досягнення; найцінніший матеріал спостережень потребує синтезування й художнього перероблення залежно від загального задуму й стилю. Ось чому проста „подібність“ портрету до якогось об'єкту ще не становить художнього досягнення, доки цей портрет не вмотивований стилістично, композиційно і тематично.

До соціально-біологічної характеристики людини в художньому творі стосується тільки опис її рис, обличчя, постави, але й одягу. Цікаво було б простежити історію вбрання в портреті: за старих часів — коли вбрання диференціювалося відповідно до професійних, класових та інших угруповань аж до дрібниць, письменники-портретисти уважно ставились до кожного гудзика й комірка своїх героїв. Численні персонажі Диккенсових романів, напр., набувають особливої характерності саме через вбрання. За наших часів тільки екзотичний або історичний сюжет велить письменникові докладно спинятись на вбранні — в умовах сучасного нівелюючого міського вбрання справжнім комізмом бренть, напр. дотепний шарж з „Дванадцяти стільців“ Ільфа й Петрова, що в ньому якийсь фашистський граф з'являється „переодягнений за комсомольця“. Час, коли людина могла перебраться за „купця“, „доктора“, або „турка“ — давно минувся. Вбрання не є ознака соціального стану — за деякими винятками, звичайно: селянське вбрання, військова уніформа, проз-одяг лікаря, шовкова сукня й т. інш. щось про-

мовляють, але промовляють значне менше й невиразніше, аніж, напр., за феодалної доби.

В сучасній українській літературі можна вказати чимало прикладів соціальної характеристики через опис одягу, але здебільшого цей опис складається з дослі схематичних загальних рис, подеколи виразних, але мало деталізованих.

Прим., у В а н ч е н к а в „Повісті без назви“ голова Міськради Родивон Саран „пройшов у перші лави до свого постійного місця¹⁾ і, підібравши поли свого чорного кожуха, сів у глибоке приставне крісло. Зразу від його одяги розбігся важкий давучий запах; пахло овечиною — характерним духом намоклого хутра“. Тут „кожух“ відразу характеризує селянське походження Саранове та його недбале ставлення до вбрання — бо до театру він з'явився в чім був.

О. Д о н ч е н к о („Дим над яругами“) зіставляє ніжню постать селянської дівчини Хими з її ж таки грубим незграбним одягом.

„Він слизнув поглядом по її вибіячаний спідниці, що пнула незграбними складками, мить зупинився на шкарбанах - чобогях“...

Те саме робить О. К у н д з і ч („Гіпе“), списуючи дівчинку - селянку в грубій полотняній сорочці.

Не спинятимемось на безлічі шовкових панчішок, суконь, блюзок, кашелюхів, якими автори нагороджують жінку — міщанку всіх ґатунків.

Як приклад ляконічної соціальної характеристики ознак одягу можна навести таке:

„Шкіряна куртка на плечах незнайомого трохи могла б розшифрувати його [інкогніто]... (П а н ч, „Повість наших днів“).

До певної міри „екзотичне“ враження справляє вбрання офіцера петлюрівської армії з того ж таки П а н ч а „Голубих ешелонів“.

„Шапка із султаном над горбатим носом і смуглявим обличчям, бешмет, стягнутий кожаним ремінцем, за яким стирчав дамський бравнінг, і жовті краги над гетрами робили його схожим із музейним експонатом невідомої епохи“.

Тут автор сам висловлює соціальне значення описуваного вбрання, яко ознаки пережитку минулого, засудженого на вимирання.

В загальних рисах, але досить влучно, запроваджує й С е н ч е н к о в своїх „Червоноградських портретах“ соціальні ознаки вбрання, коли вказує на європейський одяг Петра Федоровича Головатого проти архаїчно - купецького вигляду Михайла Кішки - Самійленка. Не наводимо тут цих портретів, доволі відомих читачеві, хоч і як вони видимо до нашої теми пасують: чи не є Сенченків твір „портрет“ в чистому вигляді, сказати б? Чи не має він чіткої установки саме на соціальну характеристику?

Але, називаючи свій твір „Червоноградські портрети“, автор мав на оці те поширення розуміння слова портрет, що ми вище відзначали і що дорівнює т и п а ж е в і. Справді, в „Червоноградських портретах“ не так то вже й багато портретного в нашому розумінню, не так уже й багато конкретного змалювання зовнішності (Кішка - Самійленко змальований уважніш і виразніш, Головатий — в загальних рисах).

Як на зразок соціальної та психофізичної характеристики, хоч і яка вона наївна з художнього боку, вкажімо на порівняльний опис Т в е р д е н к а

¹⁾ В театрі.

та Верхівського (імена вже промовляють) з маловідомої повісті маловідомого передреволюційного письменника Олексія Плюща:

„Євген Андрійович Верхівський був юнак, що захоплювався, поривався, любив усе робити надхненно..., а Семен Олексійович Тверденко був юнак спокійний, прихильний до спокійної посади роботи... Верхівський був аристократ, з роду ділич, прашури якого колись були багаті, але не лишили своїй нащадкові жодної спадщини.

Він був стрункий, високий, з високим білим чолом, із думними замисливими очима... (і т. д. пропускаємо довжелезний опис)... Довге й розкішне оте кучеряве волосся відкинулося назад львовою гривною. Порухи мав живі, легкі, руки з тонкими, довгими пучками, білі. Ціла протилежність йому був його приятель. Середнього росту, кріпкий, присадкуватий, широкий в плечах з круглими обличчям... — він був типовий український мужик... син бідної вдови - пралі“ і т. д.

За браком місця оминаємо дальшу соціальну характеристику; та й не в цих наївних характеристиках полягає інтерес наведеного уривка, а саме в зіставленні психофізичних і соціальних ознак, прямолінійно переведеному.

А втім, час перейти від цієї невичерпної теми про соціально - біологічне вмотивування портрету до дальшої — про естетичне вмотивування.

Списуючи на сторінках свого твору будь - яку „незвичайну вродливицю“ (подеколи — просто „вродливицю“, але це трапляється багато рідше) письменник має на меті: 1) з'ясувати і вмотивувати почуття кохання, що його почуває герой чи героїня, або герої, і що на ньому далі триматиметься інтрига (психологічна або авантурна), 2) викликати в читачівській уяві прекрасний образ, що, як такий, дасть естетичну насолоду. Подеколи ці два завдання збігаються: читач, милуючись із образу „вродливиці“, чи „вродливця“, „співчуває“ героєві у його стражданнях і радощах кохання. Але, звичайно, можливе й відокремлене існування двох зазначених функцій естетичного портрету: прекрасний об'єкт портретного мистецтва може й не бути об'єктом любовної інтриги, він може бути носієм певної моральної або соціальної цінності, або лишатись суто - „малювничим“ об'єктом, ба навіть суперечити негативно - моральним властивостям своїм (поширений тип вродливої злочинниці, або вродливого злочинця). Так само й об'єкт палкого кохання може бути змальований у зовнішньо - непривабливих рисах, ба навіть без жодних портретних рис — виключно в пляні тих емоцій, що він їх викликає в героєві.

Опис людської краси, зокрема жіночої краси — елемент портрету, якому найбільш загрожує шаблон, зокрема в тому разі, коли „краса“ пов'язана з еротичним забарвленням. Читаючи справді незчисленні і майже тотожні описи „красунь“ по сучасних романах (на жаль, треба визнати — однаковісінько, так буржуазних, як і пролетарських) з їхніми „великими синіми очима“, або ж „великими чорними очима“, „стрункими ногами“, „рожевими губками“, „ліжною шкірою“ й т. д., мимоволі, згадується „щасливий“ час, коли, за теорією Лесінговою, не списували красу, а тільки те враження, що вона справляла, або ще краще — славетну сторінку з Стернового „Трістрама Шенді“, де замість портрету „вдови Вадман“ автор дає... чистий аркуш паперу, пропонуючи читачеві взяти олівця й намалювати на ній найкращу жінку, яку він знає. Цей „оголений захід“ якнайкраще виявляє функціональну роль естетично - еротичного, сказати б, портрету, який, очевидно (в рамках певної літературної школи), побудований виключно на загальниках і на умовності. А втім, зазначену Стернову білу сторінку можна тлумачити ще й як заклик до збудження читачької уяви, до активного сприймання. Умовність жіночого портрету в східній літературі, напр., в казках „Тисяча й одна ніч“, або в романтичній літературі впадає в очі; вона пов'язана в цих творах із загальними особливостями стилю і відчувається не як шаблон, а як „витримана стильність“. Не так стоїть справа в сучасній літературі,

що в ній вже відбулись розмаїті впливи імпресіонізму і натуралізму і що прагне чітких форм реалізму. Тут умовність і шаблон відчуються, як дисонанс стилю і неспроможність письменникова; зокрема беручи на увагу значну кількісну вагу жіночого портрету в українській літературі, доводиться підкреслити невисоку якість його в плані реалістичного мистецтва.

Наші письменники часто - густо цілком оминають опис зовнішності головного героя й інших більш-менш значних персонажів, але ніколи не пропускають нагоди „випробувати своє перо“ на ніжних дівочих рисах. Отже, маємо цілу „галерею красунь“.

Вона була струнка, як циприс, вродлива, як Венера Мілоська, приваблива, як Рубенсові жінки. Їй було не більш, як двадцять п'ять років. Раз - у - раз вона шляхетно, зручно одкидала русьві волосинки, що грайливо спадали їй на скроню, запихала їх під англійський капелюш і мружила очі, ніби не добачала. (Валентина з О. Досвітнього „Нас було троє“ стор. 39).

„Перед нами була юна красуня. Великі чорні батьківські очі між довгими війми іскрились звабливими вогниками. Смугляве обличчя з рівним виточеним носом та чорними дужками брів нагадувало одно з тих облич, що їх знакомиті митці пензля беруть для іродіад, Саломей і інших красунь давнини. Вона була струнка, як аргаль... Дивно було зустріти таку прекрасну жіночу вроду в селянській єврейській родині... (там таки, портрет єврейки Ніни, стор. 121 — 122).

Дві списані тут вродливиці в романі відіграють другорядну, і в кожному разі, не любовну роль, їхню „сліпучу вроду“ треба віднести на кошт авторової чистої естетики й жадання контрастів: Валентина далі зазнає гіркої недолі, знущання й хвороби, а єврейка просто контрастує з оточенням, як це видно з останніх рядків. Шабльонові порівняння з старовинними зразками краси, з кипарисами й аргальями щодо стрункості свідчать тільки про безпорадність авторову в мистецтві жіночої вроди. Краще вдалася йому постать героїні роману — Жабі:

„Раптом відчинилися двері і на порозі стояла дівчина. З кешені її купецької спідниці визидала ручка маленького кольта. Вона глянула ясними поглядом по кімнаті, мотнула своєю повитою білявими кучерями голівкою й мовчки підійшла до піяніна (стор. 12). „Її ясно - сірі очі сповнилися тьмяною втомою“ — подає далі автор деталь зовнішності дівчини: „Біляві кучері покуйовдили підтриману голову Жабі. Синє вбрання повило її під саме підборіддя і надавало вигляду молоденької школярки з кравецької майстерні“. (стор 17).

Такими скупими, але чіткими рисами окреслено Жабі, з її ніжною, але енергійною вдачею жінки - активістки й героїні.

Загальними рисами малює вроду героїні Брасюк в „Донні Анні“:

„Вибігла пишна, красива жінка. В очах її світилася радість безжурного життя, свіже обличчя заливав рум'янець (стор. 6.)

Але епізодичну особу — Баталову змальовано детально:

„Баталова була як для жінки, висока, трохи повна, але мала привабливі риси обличчя: з маленьким горбком ніс, пухкі пристрасні губи. Все обличчя було матового кольору слонової кости“. (стор. 116). „Визволившись від важкого верхнього одягу Баталова вихилилась перед веселковим світлом кришталевої люстри. На її зчервонілому від морозу обличчі двома великими іскрами світилися чорні очі, брови вирізьблювались чорними гадючками, що ніби на герць спинилися одна перед одною. Кармінові уста випромінювались привітною посмішкою, а зверху весь овал лица був декорований хвилястим вінком жовтого підстриженого волосся. Вся висока постать Баталової, в темнозеленій шовковій сукні, мінилася блиском морської хвилі, розсипалася бризками кольє гірського кришталю. В тій хвилі, як білі наяди, бавилися оголені граціозні руки“...

Цитата бренть, як переклад з Вербицької, або якогонебудь бульварного роману з „великосвітського життя“. Баталова — артистка, співачка. Артисткам

на роду написано чарувати, приваблювати. Отже, подибуємо не один портрет чарівної артистки в українських романах:

„На примадонні було біле коротке плаття; воно здавалося простим, зшитим з одного куска матерії, але разом із цим довольнило зір естетикою й вишуканістю. Тут помітна була культура і смак кравчихи й вікове тренювання віконтесиноного тіла, що демонструвало на собі модний убір. Зачоси її ховалися на потилиці; вони були строгі, без будь-яких манерних ухилів, і від цього вся голова справляла враження античної пам'ятки з - під управного геніяльного різця.

Вона була приваблива й хороша... Великі сірі очі тепло сяли з - під крутого надбрів'я, а рівний тонкий ніс і строго окреслений рот вражали пороною і захоплювали зір тілесною довершеністю й гармонією“ (стор. 10. Ванченко „Повість без назви“).

Нагадаймо ще „Недугу“ П л у ж н и к а, „Майстер корабля“ Я н о в с ь к о г о. Біологічна краса жінки — найчастіша риса жіночого портрету.

— Він слідкує за кожним рухом брови, за кожним тремтінням свіжих губенят, за кожним вигибом недбало одягненого прозорим трап'ям розкішного тіла Любки Прохоровни. (Іван ЛЕ, „Роман міжгір'я“ стор. 8).

Ще виразніший цей біологічно - естетичний портрет у Ш к у р у п і я („Двері в день“):

„Деяких жінок можна схарактеризувати, тільки починаючи з ніг. І це можна пристосувати й до Оксани. Чомусь у першу чергу впадало в очі не обличчя її, а постать. Вона дивно сиділа завше на стільці чи на ліжку, виставивши голі ноги. Спідниця її підмикувалась угору вище колін, і Оксана ніколи не помічала цього. Вона ніби виставляла їх навмисно і коли помічала, що хтось з чоловіків дивиться на неї, її очі ширшали, ставали нерухомими, зупинялись на одній точці. Було якось страшно й млясо дивитись на неї. Пристрасть затуманювала її обличчя й воно трохи розпливалось, відкриваючи маленький червоний, як стяг повстання, рот. Коли ж не помічати цих подробиць, то Оксана була огрядною молододу жінкою з пухлим гарненьким обличчям, з чорнявим, трохи розкуйовдженим на скронях волоссям“.

„На це вона тихо засміялася, блиснувши своїми великими, як шматки антрациту, очима“.

„Але тепер він мимоволі розглядав її стрункі з гарними рожевими жилками ноги, що звужувались коло п'яток, утворюючи на шиколодах чудові ямки, що вилискували на сонці своєю білістю“ (Оксана з роману Ш к у р у п і я „Двері в день“, стор. 39 — 40 — 41).

„Стяг повстання“ й „шматки антрациту“, очевидно, становлять собою, на думку автору, індустріальні й політичні ознаки стилю. Але за винятком цих порівнянь (що з них друге — „очі великі, як шматки антрациту — просто безглузде) увесь портрет побудований у виключно біологічному пляні й нічого не промовляє за соціальний стан дівчини, або за її психічні особливості. Цей закінчений образ „самиці“, як виявляється далі, протиставлено яко позитивний тип жінки - робітниці негативному образу Марії.

Від шаблону надміру естетизованого портрету бажає відштовхнутись Гео Шкурупій, коли він дає портрет Марії в двох плянах: в уяві закоханого героя і „об'єктивно“.

„Гай обернувся й побачив, що до нього з великим кухлем води підходить білява дівчина. Те, що вона білява і те, що в неї в руках кухоль, Гай побачив трохи згодом, а тепер він бачив лише одні широкі блакитні очі, що весь час ставали ширшими в його уяві, поки не заповнили весь мозок, поки не стали двома фіордами чарівної географічної мапи, бо вони були блакитними, як фарби на мапі“...

Далі йде пародіювання й зниження цього образу:

„Хіба не відомо, що всі закохані, або ті, що наближаються до цього, перебільшують принади та красу свого об'єкта і все їм ввижається в інших фарбах та розмірах, ніж при звичайних почуттях. Отже, уявіть собі таку жінку, в якій — очі як фіорди, постать гнучка і тендітна як лозина, біляве волосся — лани спілого жита, руки теплі та ніжні

як пелюстки якоїсь незнаної квітки — уявіть собі це — і наمالуйте. І коли ви не захочані, або коли ви не поет, то здивуєтесь, яка вийде з вашої уяви чудернацька потвора.

І ще далі: портрет Марії поданий „об’єктивно“.

„Ми сказали б, що вона була звичайна гарненька білява дівчина, що вона може одразу впасти в око й вередливій людині... що в неї є щось від міської культури, але й від культури степів та лісів у неї можливо є ще більше.

Портрет переходить у загальну характеристику й втрачає свою конкретність (стор. 69, 67).

За спробу „відштовхування від шаблону“ треба вважати, крім наведених рядків Шкурупія і портрет „Ма“ із „Роману Ма“ Ю. Яновського:

„Я не стану оповідати, якого кольору в неї були очі, солодко чи ні колисались перса, як міцно ставала на тротуар її нога. Коли вона дивилась на вас, незнайомого — це був погляд із лаврської дзвіниці. Другим разом — вона з очима входила до вас у середину. Тоді ви могли відчутти, що руки в неї холодні й сухі.

Вона, звичайно, не нагадувала недопеченого вареника, що нафарбований вапною й карміном. Вона не губила на кожному кроці люстерок, пудри, крейди для манікюру й інших дурниць. Вона була — Ма.“

Позитивно списане тут лише враження від погляду Ма, інші риси подані, як негация контрастних рис (останній абзац), або негация шаблонних заходів опису (перші рядки).

За браком місця оминаємо тут цитати з численних творів, що в них партієць або робітник закохується в бандитці, міщанці, зрадниці, артистці тощо і в яких портрет цієї жінки — спокусниці змальований коли й не з „знанням діла“, то в усякому разі — з захватом.

На жаль, треба визнати, що художньо — цінних описів людської краси в сучасній літературі немає, хоч і як ця тема вабить письменників.

За окремих гатунків естетичного портрету треба вважати портрет „п о т в о р н о ї“ людини. Як і врода людини, так і потворність може відповідати характерові цієї людини, певто правити за зовнішній вираз її суті — психологічної, соціальної, етичної і т. д. Старовинні романісти часто густо наділяли своїх „злочинців“ потворним виглядом, а добродійців — красою. За наших часів в дещо ускладненій формі така мотивація потворности й краси теж трапляється. (Нагадаймо славнозвісних „уродов природи“ з останнього твору А. Белого). Але частіше подибуємо опис людської потворности з чистою естетично — негативною мотивацією, або з будь-яких композиційно — тематичних міркувань. Напр. в О. Коспиленка („Мати“) маємо портрет дитини — імбецила разуче — потворного на вигляд; ця потворність вмотивовує амбівалентні почуття матері і підкреслює основну драматичну колізію твору.

Опис людини — потвори в авантюризму романі Ю. С. Моліча — („Господарство доктора Гальванеску“) вмотивовано функціонально в самому сюжеті твору: злочинець — доктор перероблює людей на автомати — потвори. Героїня цього роману догадується про злочинність Гальванескову, саме спостерігаючи цих потвор. Але попри цю сюжетну мотивацію, опис льокаїв — потвор має, безперечно, певну естетичну вартість, яко химерна фантастика.

Цілком в іншому пляні — огидні деталі людської зовнішности, що їх подає Я. Качура в своєму романі „Чад“. Опис салдата, що виступає на мітингу — відгонить натуралізмом, анічим не виправданим:

„Замість носа й ока лівого чорніли моторошні дві ослизлі ями, з них котився брудний зеленкуватий гній...“

Нема чого казати, щодо таких — от натуралістичних огидних описів письменника може примусити тільки неминуча потреба і що стилістичне

оформлення цих „портретів“ потребує уважної обробки й великої майстерності, щоб вони не вплинули на читача своєю голою потворністю.

Індивідуальна характеристика зовнішності, як зазначено вище, може відігравати цілком відмінну функцію в разі композиційно - сюжетної вмотивованості, або стилістичної. Так, в „Бур'яні“ Головка Давид Мотузка, почувши знайоме імення „Христя“ і бажаючи перевірити, чи то справді мова йде про його сестру — питає:

— „Така русява дівчина? невисока? — і чує відповідь:

— „Невисока. А на шиї в неї шрам: колись іше як денікінці були — од нагайки“.

Тут за допомогою індивідуальної ознаки — шраму на шиї — встановлено тотожність певної людини. Цю композиційну функцію „особливої прикмети“ залюбки використовували старі романісти й творці казок у так званому мотиві родинного визнання — коли на підставі якоїнебудь „родинки на правому рамені“ батьки пізнавали свою загублену дитину. Дуже поширений цей самий мотив у авантурно - детективній літературі. Як в українській літературі цей жанр не такий поширений, то не варт зупинятись на цій функції індивідуального портрету — (досить такі механічні, до речі сказати).

Цікаво прослідкувати, з яких саме мотивів запроваджує письменник до свого твору детальний індивідуальний портрет в тому разі, коли це композиційно не потрібне. Для чого саме бажає письменник утворити ілюзію, нібито він списує живу, конкретну людину з усіма, їй одній притаманними рисами, або показує нам цю людину в якийсь момент, точно окреслюючи просторову перспективу, колір, позу, освітлення?

Тут знов такі можливі найрозмаїтіші мотиви запровадження портрету. Індивідуальні риси можуть стати способом характеристики психологічної, гармоніювати з загальним образом героя; — тут письменник до певної міри наближається до проблеми типологічної, хоч і розв'язує її в пляні суто - конкретного. Перед читачем постає образ людини, що його митець сказати б витлумачує, подає воднораз зовні і з внутрішньої сторони, з сторони психічної соціальної, етичної тощо.

Такий портрет потребує для свого здійснення синтези розмаїтих художніх заходів і є, загально кажучи, ідеалом для більшості письменників. Як зразок такого жіночого портрету можна навести портрет Марти з „Чорного Ангела“ О. Слісаренка.

„Дівчина одійшла й стала осторонь, немов приборкана птиця, що її допіру підрізали крила, і вона ще не при звичаїлася до цього... Вона стоїть осторонь, суворо зімкнувши брови над тонким гострим носом.

Вона некрасива, ця дівчина — подумав Карлюга. Справді, монгольські вилиці псували їй середню частину обличчя, а гостре подборіддя надто випиналося вперед. Сухорляве тіло та неприродно піднесені плечі вдавали з неї сутулу й смішну, немов дівчина хотіла стрибнути вгору, та не на смілювалася.

... Дівчина повернулася до нього і ще більше зімкнула брови. Губи їй, як крила червоної птиці, піднялися, щоб дати дорогу словам. (стор. 31 — 32).

„Вона сіла коло Карлюжиного ліжка й стомлено похнюпила голову, а коли підвела її, на очах рясніли сльози.

„Монгольська скорботна мати“ — подумав Тома про Марту“ (стор. 121).

Своєрідність та індивідуальна портретність цього опису звертає на себе увагу так само, як і його експресивність. Читаючи весь твір, переконуємось, що зовнішність Марти чомусь гармоніює з її патологічним психічним станом — переживанням темної пристрасти до „Чорного Ангела“. Чому саме відчуваємо цю гармонію — сказати трудно, бо індивідуальний портрет побудований не ясно - раціонально, а художньо - інтуїтивно. Так чи інше письменник здійснив тут завдання — показати описувану людину (до речі, О. Слісаренка).

ренко в тому ж таки романі навіть і не брався до портрету інших дієвих осіб).

Іноді письменник, подаючи ту чи іншу зовнішню деталь, сам вказує характеристичне значення її, так у Микитенка („Антонів огонь“) подається спочатку наче б то цілком імпресіоністичний опис героя.

„Він ретельно почав засупонювати кошика, натиснув на нього коліном. від чого ззаду йому напинались штани, що були дуже витерті й сильно блищали“. Здається, що тут подано просто конкретну рису, що не має значення. Але далі читаємо:

— „Вже з самих цих штанів можна було вгадати в ньому людину, якщо й не дуже енергійну, то принаймні, дуже всидливу й терплячу, яка, може, кілька довгих років добивалася свого в одних і тих самих штанах“.

Отже, поза, одяг, жест і інші деталі зовнішнього вигляду трактуються від письменника подеколи як засоби виразу, характеристики разом із рисами обличчя й будовою тіла.

Для інших письменників все це стає за самоцінність і подається без внутрішнього вмотивування. Письменник списує докладно, в якій саме руці герой тримав книгу, або що, або зазначає, що він стояв праворуч, чи ліворуч від другої дієвої особи; надає своїм героям тих чи інших кольорів коси, маленькі, або великі вуха і т. д., не зв'язуючи цих деталей ані з сюжетним розгортанням, ані з психологічною, соціальною, біологічною, або естетичною характеристикою. Часто - густо такий спосіб подачі індивідуальних ознак подибуємо в імпресіоністів, але й в натуралістів він трапляється теж, скільки цей останній стиль побудований на принциповому фотографуванні речей і людей.

„До Миколи вийшла нестара людина. Вона була простоволоса й певне ще не вмивага. Борода й цупкий короткий чуб стирчали в неї рівно, як кінський хвіст на одержній щітці і коли б вони були не багряно - червоного кольору. Його голову трудно було б відрізнити від звичайного сірого їжака. Ні очей, ні брів, ні навіть носа чи рота не можна було відокремити з цього продовгуватого клубка густих і надто гострих шпичаків, що радісно сяли й випиналися, здається, навіть з його рота й із носа“.

Цей опис епізодичного персонажа з Епікової повісти „З устріч“ характерний своєю невмотивованістю; списана тут людина відіграє, що правда, свою роль в дії повісти, але чому саме їй надано такої зовнішності — це належить виключно до стилістичного пляну.

Сюди ж можна віднести численні в двох - трьох словах зроблені описи другорядних, випадкових персонажів, що не мають у творі іншої функції, як бути носіями індивідуальних ознак.

Немає рації наводити приклади: майже в кожному творі імпресіоністичному або з імпресіоністичним забарвленням (а де його тепер немає) трапляються такі „незнайомі“ — то „з довгими вусами й в пенсне“, то „з довгастим і червоним обличчям“, та ще й підморгує на ліве око і т. д., і т. д.

В сучасній літературній критиці¹⁾ висловлено такий погляд, що надмірна індивідуалізація портрету (з якогось прищипа, мовляв, проблему роблять) не личить пролетарській літературі і походить по суті — разом із цілим імпресіоністичним стилем — з індивідуалістської буржуазної психології. Тут не місце спростовувати такий погляд, але треба знов повторити, з цієї нагоди, що окрема риса такої частини твору як портрет може відіграти соціально - ідеологічну роль виключно в щільному зв'язку з цілим стилем та художнім задумом.

¹⁾ Берковський.

Розглянувши в загальних рисах функцію портрету в цілому творі, переходимо до композиції твору щодо портрету, цебто до визначення різних заходів запровадження опису зовнішності героя до твору. Місце, яке посідає портрет в творі (на початку, в середині твору й де саме); відношення портрету до інших, не описових частин (мізансцена портрету); відношення портрету одної дієвої особи до інших портретів (контрастні, порівняльні, групові, родинні портрети) — всі ці елементи композиції становлять собою літературно-технічні заходи, що в своїй сукупності щільно зв'язані й з тематикою, а через це з соціальною ідеологією твору, а також із стилістикою. Але розглядувані окремо композиційні заходи трапляються в якнайрозмаїтіших стилістично й ідеологічно творах. Через це приклади літературні, що їх ми наводимо, аж ніяк не претендуватимуть на адекватність визначень шкіл, напрямків, стилів: порівняльну характеристику, напр., як таку, подибуємо й в уславлених класиків літератури (Вальтер Скотт, Гоголь, тощо), і в другорядних белетристів: наприклад, в наведеній вище характеристиці Тверденка у О. Пліщак наївність цієї характеристики залежить, звичайно, не від засобу зіставлення двох героїв, а від загального стилю й не глибокого хисту письменникового. Так само, засіб подавання портрету „через спостереження в люстрі“ — траплятиметься в низці найрозмаїтіших творів і сам собою не промовлятиме ані за буржуазну, ані за пролетарську ідеологію, ані за високий стиль, ані за художню безпорадність. Тільки конкретне використання всіх цих заходів композиції на тлі функціонально-тематичного вмотивування й стилістичного оформлення дає змогу розцінювати портрет, яко відрізок твору.

Всі ці міркування потрібні, щоб не переоцінювати художнього значення окремих композиційних заходів, що до них зараз переходимо.

Насамперед, з'ясуємо, яке місце в творі посідає портрет; нагадаймо що пейзаж і натюрморт часто - густо несуть функцію кінцівки (клявзулі); портрет, навпаки, частіш починає собою твір: автор, мовляв, представляє читачеві свого героя (класичний приклад — „Кузен Понс“ Бальзака, де на двох перших сторінках ми маємо опис зовнішності героя); або, в тому разі, коли справа йде про другорядних дієвих осіб, портрет з'являється в дальших розділах, але починає собою розповідь про дану особу. Теоретики літератури вказували, що такий портрет, поданий на початку дії, трудно втримати в пам'яті, читаючи дальший виклад, якщо автор не нагадує принагідно зазначених спочатку рис героя. Вказувано навіть анекдотичні випадки, коли сам романіст забував, якого кольору були коси героїні і в дальших розділах суперечив своїм словами.

Отже, сучасна літературна техніка запроваджує описові моменти поступово, зв'язуючи їх щільно з дією, але не можна не зазначити, що й при такій подачі портрету можлива цілковита блідість, що спричиняється до забування й відсутності конкретної уяви в читача.

Письменники, що запроваджують портрет на початку твору, як сумарну й більш-менш вичерпну характеристику зовнішності, вживають найчастіш сказати б, позачасового опису, цебто списують не вигляд людини в будь-який момент (разом з певною позою, освітленням, виразом, тощо), а „взагалі“. Такий опис починається звичайно з слів: „такий-то був людиною високою або низькою й т. д., тримав голову так, або так. Ось, наприклад, характерний опис двох героїв роману Л. Первомайського „Околиці“:

„На вигляд Тихін Амосович був невисокий, худорлявий з жовтим обличчям, з синяками під холодними очима, ходив сутулячись, руки гримав у кешенях штанів, або за спиною. Волосся в нього росло теж якось недоладно — темніше зверху вниз —

тобто борода була руда, аж червона. „шевченківські“ вуса трохи світліші, а голова вже зовсім русава, з легким відтінком золота. Бороду він голів, щоб не так кидалася в вічі різноманітність...“ і т. д.

Тут відзначимо характерну особливість такого загального портрету: спершу сказано, якого кольору борода, а потім з'ясовується, що він її голів, цебто читач мусить уявляти собі героя без бороди.

Далі йде опис одягу Тихона Амосовича, теж не якогось конкретного „сьогодні“ на ньому був, а взагалі — одягу, який він звичайно носив.

Через декілька сторінок подано в романі портрет другої дієвої особи — вальцового Петра Павловича Гвоздика.

„Петро Павлович — високий і тонкий, як ножичі з вуглуватими руками й гострими плечима, з довгою й тонкою, наче в струся, шиєю. Голова маленька й кругла, як опука, жовтуваті гудзики очей глибоко сидять, ніс карлючкою вгору тонкий і малесенький, як кнопочка. Вуха наче зібралися одлетіти від черепа, великі і він може ними рухати...“ і т. д., і т. д.

Цей портретний стиль цікавий своїм сполученням старовинного „портрету паспортних ознак“ з образністю і навіть деяким імпресіонізмом, хоч і примітивним. „Портрет паспортних ознак“ складається з переліку окремих рис обличчя й тіла, цей перелік — найзручніший й найпростіший засіб списати загальний портрет. Навпаки, показуючи людину в певному конкретному стані (сидить, спить, промовляє, хвилюється і т. д., і т. д.) письменник натурально виділяє окремі риси, лишаючи інші поза межами уваги і замість протокольного опису, дає тільки суцільне враження, або певні деталі, важливі для дії. Посідаючи певне місце в часі й просторі, описувана людина набуває конкретності й динамічності.

За зразок такого портрету, що подається в процесі розгортання дії й списує людину в момент певного психічного зворушення правитиме опис Власа Волося з Панчевого „Білого Вовка“.

„Волосове обличчя, схоже на одвернуту плугом скибу глею, мабуть ніколи не знало ні бритви ні ножичів. Густе руде волосся починалося засмочтаними хвостиками ззаду на шиї й кінчалося спереду шпакуватою, збитою в ковтуни бородою. Зеленкуваті його очі, що лежали в лісі рудого волосся, легко робилися схожими на розлотоване море, могли бути й байдужими, як вода в цілому ставку, але ніколи не перебігали по них легкі, як на лісному озерці, хвилики сміху, зафарбованого золотими присками сонця, тільки сьогодні в цих очах нагло блиснули скалки, викотилися через береги й по кінчиках бороди докотилися до глибоко прихованих уст і викликали на перекривлених губах скорше дитячу, аніж старечу усмішку.“

Тут „загальний“ опис зовнішності Власа поданий, як тло, що на ньому виділяється виключний і незвичайний вираз, зумовлений виключним й незвичайним психічним станом. Ввесь портрет подано аж на 50 - ій сторінці книжки, тоді, коли цього потребував виклад дії; цебто портрет стає органічною частиною динаміки твору.

Отже, кажучи за місце портрету в творі (цебто композиційний зв'язок з непортретними частинами) ми здибались з питанням фактури самого портрету, бо ці явища щільно зв'язані одне з одним. Для портрету, що його запроваджується в процесі драматичного розгортання сюжету, потрібна значно гнучкіша фактура, а для портрету, який заповнює собою павзи, або ж починає розповідь — можлива та неукладиста фактура, якої вживають, напр. драматурги, додаючи до драми „опис дієвих осіб“.

А втім, до фактури ще повернемося далі, а тепер декілька слів про зовнішні засоби запровадження портрету, або сказати б, мізансцену

портрету. Під цим умовним терміном розумітимемо заходи безпосередньої ув'язки портретно - описових уривків з суміжним текстом.

Тут можливі, наприклад, такі варіації:

1. Автор від себе рекомендує героя — розпочинаючи цим твір (як вище говорено), або припиняючи на деякий час виклад фабули. Така характеристика від особи автора може бути так позачасова, як і моментальна: автор бажає, мовляв, скористатись із нагоди, що герой десь сидить, або з'являється в певний момент на вулиці, в кімнаті тощо, щоб списати його вигляд. Так, крім наведених вище портретних описів Л. Первомайського, нагадаймо хочби портрет Петра Чайки з роману Д. Б у з ь к а („Чайка“):

„В середині березня 1917 року засніженою вулицею Гапаранди хутко йшов до мальовничого дерев'яного будинку невисокої митниці юнак, вбраний з елегантне англійське пальто й м'який фетровий капелюх.

Його обличчя, що нагадувало одночасно індійця й запорожця з картини Рєпіна — „Лист запорожців султанові“ отого, що стоїть збоку в профіль, з носом хижого птаха й малим, але примхливим і впертим підборіддям, коли до нього придивитися ближче, зраджувало справжній вік цього високого юнака — років із 27 — 29, тобто вік уже досить од юнацтва далекий. Але дуже жваві очі, мінливі... і т. д. „

Опис закінчується переходом до дії:

„Товаришу Чайко, гляньте — спинив його на порозі митниці хтось...“

Отже, змалювання портрету заповнило порожній час, поки Чайка йшов вулицею до митниці.

В наведеному уривкові автор подає такі відомості про героя, які лежать поза межами безпосереднього спостереження — а саме, коли він згадує про с п р а в ж н і й вік юнака; але водночас він відтворює те враження, яке його герой справляв на тих людей, що могли його спостерігати в згаданих обставинах (герой, не вважаючи на свій справжній вік, виглядає юнаком).

В разі, коли автор базується виключно на моментальному враженні інших дієвих осіб, маємо другу мізансцену портрету, а саме:

2. Автор переломлює портрет крізь сприймання якоїнебудь дієвої особи, або колективу таких.

Нагадаймо тут наведений уривок з роману „Двері в день“ Г . Ш к у р у п і я, в якому портрет Марії подано крізь сприймання Гая; але в цьому разі словесне оформлення портрету належить все ж авторові; можливий і такий випадок, коли опис зовнішності героя або героїні чуємо з вуст якоїнебудь дієвої особи. Ляконічний, але виразний зразок такого портрету маємо в „Майстрі Корабля“ Я н о в с ь к о г о: матрос Богдан двома словами „рижа видра“ описує красуню Тайах, що її зовнішність змалювана була раніш в цілком інших тонах. А втім, і сам цей опис переведений в Яновського крізь сприймання й мовне оформлення героя — бо оповідання іде від особи героя. Отже, Тайах подається не так, як „автор“ її уявляє собі, а так, як вона з'явилася геросві:

„Біля вікна сиділа жінка — білоголова, стрижена, в англійській блюзці, поклавши довгі ноги на стілець перед собою. Вона палила, дмухаючи в вікно, і ледве подивилася на мене... не встаючи з місця простягла мені руку. Я її взяв — безвольну, трохи холодну і гладеньку. Жінка мені рішуче не сподобалась. Мені стало чомусь досадно... Вона почала ходити по хаті. Я одразу став забувати своє незадоволення. З нею мені захотілося погуляти по вулицях, міцно притиснувши до себе її лікоть. Вона трималася так, ніби їй шлейф несли паки“.

Тут поступова зміна враження спостерігача дає авторові нагоду виявити різні сторони описуваної людини — (захід, що його в розгорненому, поглибленому вигляді вживає такий майстер портрету, як М. Пруст).

3. Герой, або героїня спостерігає себе в люстрі — це дає нагоду авторові списати так об'єктивні дані щодо зовнішності, які і суб'єктивні почуття задоволення або незадоволення героя своїм виглядом.

„Так я до товаришки Завадської — розсердився Іван Семенович, неприємно вражений, побачивши себе у великому свічаді. Давно треба було б купити нове пальто: вже ніхто не носить таких бекеш, критих салдатським сукном. Та й взагалі треба доглядати себе... Бач, як позаростали щоки...“

Так накреслює Є. Плужник („Недуга“) риси зовнішності свого героя, що потрібні йому для контрасту з оточенням (сальон артистки).

„Через годину - дві він, уже викупаний, виголений, натертий одекольною, сидів перед дзеркалом і зав'язував уже третю краватку, бо всі чогось не пасували.

„Потовстів я, — подумав він, — а це мені до лица.“

(Г ж и ц ь к и й „Чорне озеро“, портрет Ломова — цього „салонного лева“).

„Ганна одвернула погляд і в люстрі побачила свою постать. Вона була в сукні з сірої шерсті і від того все обличчя здавалося так само невиразно сіруватим. Бліде пом'яте лице, бліді вуста, вицвілі й сіруваті очі... Ганна подумала, що сукня їй не до лица, слід фарбувати губи й колір шатенки змити переносом водня...“ (Б р а с ю к „Донна Анна“)

Тут суб'єктивні переживання незадоволення своєю зовнішністю в Ганни вмотивовані контрастним зіставленням з описом Баталової (ми вище наводили цей портрет, як зразок шаблянової - салонного опису жіночої краси).

Або ще (вже з пролетарського письменника, але під очевидним впливом бульварної літератури):

„Поверталася в новій сукні перед невеличким дзеркальцем і сама п'яніла від боязкої краси свого тіла, та ще в оцім убранні.

То була краса вакханки, остротна краса, що від неї наче промінням низалось оточення і припадно сліпило найздоровіший мозок...“ (І в а н Л е. Роман „Міжгір'я“).

Безперечно, можливі й інші „мізансцени“ портрету: спогади, сні, розгляд фотографій, тощо. За браком місця доводиться від наведення таких засобів втриматись, хоч це й цікава літературно-технічна тема. А втім, по суті ці зовнішні засоби мізансцени базуються на двох основних мотивах:

1. „об'єктивно“ від автора поданий портрет і
2. „суб'єктивно“, крізь сприймання дієвої особи переведений опис зовнішності іншої (або тієї самої) дієвої особи.

Ледве чи не найцікавіша сторона художньо - літературного портрету, це його внутрішня структура або фактура. Досі ми розглядали такі чи інші стосунки між портретом та іншими сторонами тематичними й композиційними — цілого твору. Але, наводячи приклади, які характеризують ці моменти, ми бачили, що конкретні зразки портретів побудовані за цілком відмінними способами. Ми вже згадували принагідно про т. званий портрет „паспортних ознак“, що в ньому одну по одній перелічено окремі риси (ніс — такий, очі — такі, зріст, колір волосся й т. д. — такі й такі; так само списується й одяг). Цей вид портрету подибуємо звичайно в пляні „дозачасового“ або „достійного“ („паспортні ознаки“ відзначають бо риси людини, що постійно їй властиві). Кожна окрема риса такого спису може бути подана й сухо-протокольно й образно, з порівняннями, епітетами тощо (нагадуємо наведений зразок з Л. Первوماйського).

Як сучасний художник може варіювати цю основну схему портрету, видно хоч би з відомого опису М. Хвильового „Кіт у чоботях“. У своєму

імпресіоністично - вибагливому викладі автор тут нібито має на оці певну програму опису:

От її одіж: Блуза, спідничка (зимою стара шинеля, капелюшок, чоботи).

Блуза колір хакі без гудзиків "... (далі — відступ про революцію, колір хакі й гудзики).

Спідничка теж хакі... (детальний опис побутових дрібниць)... От. Капелюшок... на ній п'ятикутна зоря.

Зовнішність.

Русява? Чорнява?

Ясно — жучок.

А втім, це не важко... Очі, ах ці очі... Очі це теж жучок. Іще дивіться на її очі: Коли на бузину упаде серпневий промінь, то теж її очі.

А от ніс (для баришень скандал) — ніс — головка від цвяшка — кирпатенький.

Ну, ще зріст.

Ясно — кіт у чоботях.

Тут, відштовхуючись від схеми „портрету окремих ознак“ М. Хвильовий прагне досягти суцільного враження від дівчинки, називаючи її „жучком“ і „котом у чоботях“, і приходить до протилежного типу, — портрету синтетичного.

Цей останній трапляється в двох цілком відмінних випадках: 1) коли автор задовольняється загальним визначенням зовнішності, без установки на індивідуальність (красива молода жінка, зігнута старезна жінка, чорнявий худий юнак і т. д.) і 2) коли автор прагне відтворити найістотнішу рису індивідуальності — отже висуває подеколи наперед дрібниці, але дрібниці характерні, а іноді образно охоплює загальне враження від людини. Такий імпресіоністичний портрет межує з позапортретними описовими заходами, бо в ньому подеколи бракує зв'язку зовнішності людини з її соціальними, психічними, моральними, тощо, ознаками.

Прим., влучний образ „диригента у чорному фраківі, подібного до худі обшарпаної ворони“ (Ванченко „Повість без назви“) — принципово не відрізняється від такої ж імпресіоністичної характеристики якогонебудь пейзажного, або натюрмортного мотиву, бо тут про диригента, як людину, нічого не сказано.

До цього типу імпресіоністичного стосується й так званий „мальовничий портрет“, що бере за основу певне освітлення, кольорове сполучення, тощо. Таке „малювання“ зберігає значення портрету тільки тоді, коли воно підкреслює людську індивідуальність, списану в її суто-зорових ознаках. Прекрасний зразок такого мальовничого портрету дає А. Любченко („Via Dolorosa“)

„Ще тільки один запізнений промінь блукав серед алей, шукаючи, де б зручніш простягти свої стомлені руки. Врешті і він ліг упоперек через доріжку, припавши до самотньої, зодягненої в чорне жіночої постаті, що сиділа трохи осторонь, на другому боці. Останнім зусиллям він запалив їй руді кучерки.

Коли промінь згас, обличчя з рудими кучерками на скронях стало восковим. Виступав лише як ранка тонко окреслений розріз уст, а очі ховалися в тінь, під крило капелюшка“.

Тут портрет увіходить органічно до пейзажу і його можна розглядати в площині суто-мальовничій.

Але дальші рядки показують, що зазначені в наведеному уривкові риси — „руді кучерки“ — мають значення в сюжетному плані. Герой гадає, що це дівчина, яку він колись знав і вагається:

„У тієї було чорне, як ніч листопада, волосся, були тонші і лагідніші риси...“ тут мальовнича імпресія від незнайомої жінки ув'язується з сюжетним стрижнем.

За браком місця доводиться на цьому спинитись в нашому побіжному огляді техніки портрету; за окрему тему, що заслуговувала б на увагу літературознавця, вважаємо дослідження мовно - стилістичного оформлення портрету (тропіка, синтакса, лексика й т. інш.). Про першочергову потребу тематичного вивчення портрету ми вже мали нагоду говорити: нагадаймо, що таке вивче ня потребувало б поширення портретної характеристики дієвої особи („типаж“). Але тематичне вивчення конкретного літературного матеріалу, як і спостереження над мовою цього матеріалу, обіцяють цікаві висновки тільки в разі зміцнення теоретичної бази, цебто студіювання функції й композиції портрету в художнім творі.

Цю статтю вважаємо за одну з перших чорнеток такого студіювання.

ОЛЕКСАНДР СОРОКІН

Робітнича творчість

„Пісня ця вічна, бо груди крицеві...
Серце працею ритмовано.
В цій пісні ллється мотив працевий,
Тому і не може бути зломана“.
(Лесь Несміян — коваль з ДЕЗ'у).

I

В нашому розпорядженні є досить великий матеріал, зібраний за шість років роботи по робітничих клубах на Павлівці, Основі, Петинці, в клубах Антропова, Металіст імені Карла Маркса, в гуртках при журналах: „У станка“, „Комунарка України“, на заводах „Світло шахтаря“, „Серп і молот“, „Паровозному“, „ДЕЗ“ і від багатьох одиноких робітників. Матеріал дуже різноманітний і строкатий і у величезній своїй більшості (98%) репрезентований віршами. Проза зустрічається як виняток. Несподіваного в цім, певна річ, нема нічого, бо мова йде в нас тільки про письменників - початковців, переважно заводських і фабричних, з яких, одначе, деякі скінчили вже робфаки і тепер добре вчать у ВИШ'ах. Але більшість, як перше, працюють на заводах, — одні коло варстату, другі як канцелярські співробітники. Ця невелика різниця рівняє їх одначе у всьому іншому: дух, настрої і освіта (літературна письменність) у них однакові. Віком не люди від вісімнадцяти до сорока п'яти років, себто періоду найактивнішої діяльності. За літературою вони спеціально не стежать, знайомляться з сучасною поезією в обмеженому розмірові і здебільшого через керівника. А дома задовольняються книжками випадковим. (Нагадаємо ще раз, що мова йде про поезію, якої робітничі бібліотеки майже не купують). Багато користуються старими виданнями Пушкіна, Кольцова, Некрасова, Тараса Шевченка, із сучасних на руках зустрічаються Дем'ян Бідний, Есєнін, Сосюра, часом Тичина і, як диковина, — Пастернак.

Перші творчі кроки, як правило, починаються з віршів. Більша частина їх пишеться „з приводу“ і завжди за довго до гласности, до того, як стає відомо, що такий і такий „творить“. Починається це звичайно з наслідування класиків, при цім не вибраних на особисте уподобання, а канонізованих. Пушкін, Некрасов, Тарас Шевченко — от три стовпи, що мимо них жоден робітничий поет не має сили пройти. І коли від Тараса Шевченка робітника частенько тягне до Сосюри, то від Некрасова його не годна відірвати ніяка сила (яка, правда, в цім випадку завжди обмежена). Вплив інших поетів — Блока, Вороного і тим більше „дефів“ і „конструктивістів“ — майже не відчувається, коли не лічити Маяковського. Його чар досить відчутний, але локалізований. Він скоряє собі тільки письменників переважно з робітників міських і тільки тих, що йдуть від наслідування Некрасова. Улюблені поети цієї групи початковців — то Гастев, Александровський і взагалі вся космічна поезія періоду воєнного комунізму, з її риторикою і красномовністю. Біль-

шість назавжди залишається в цих літературних країнах і тільки деякі роблять спробу наблизитися до Безименського та до Жарова, справедливіше до їх поезії 1922 — 25 років.

Друга група, що йде від Шевченка й Кольцова (по соціальному становищу, майже на 90% з колишніх селян і інтелігенції), перебуває під неподільним і абсолютним впливом поезії Єсеніна і не робить ніякої спроби перемогти її. Це з ідеологічного погляду — пропащі люди. На щастя, їх не дуже багато (30%), але на нещастя дуже рідко трапляється початковець, щоб не пробував писати „під Єсеніна“ (особливо з тих, що пишуть по-російському). А в тих, хто пише по-українському, виявляється найгірша сторона Сосюри:

„В моїх обіймах пам'ятаю ввечері,
Тремтіла ти в екстазі почувань,
А я, дурний, лише коліна гладив,
Бо мозок спутала любові п'янь“.
(Комсомолец Л. Деменко).

Вплив Єсеніна на робітничу творчість 1922 — 27 років у всякому разі дужчий, ніж гадають навіть найбільш недоброзичливі критики. Вплив цей найчастіше заснований на деякій тимчасовій відповідності настрою авторів до занепадницьких почувань Єсеніна. Причини тому відомі. Після гromу і бурі періоду військового комунізму настало затишшя (НЕП). Окремі, несталі особи засумували і захиталися. В цей час саме і вчувся ніжний стогін Єсеніна. Він тривав недовго. Почався період будівництва, який появив Безимянського Жарова і інших, і стогін Єсеніна залунав у нім смішно і неадекватно. Він мусів або припинитися або перейти в мажор. Він припинився, але відгомін його затримався там, де найслабша культура і тривкіші уподобання — серед початковців.

„Цвет ты мой томленный,
Пленные лета,
Из за вас петлю
Шею обмотал.
Из - за вас, не плача,
На крюку повис,
Не дождавшись ласки
Под осенний свист“ (Мих. Рижов, ДЕЗ).

З формального боку поезія початковців великою оригінальністю не відзначається. Майже вся вона вкладається в рамки наслідування і одвертого запозичення і йде дорогою найлегших можливостей. Аж згодом, коли той чи інший автор робить особисті успіхи, він пробує стати самобутнім і оригінальним, цебто вільним від наслідування.

Під художністю початковець спрощено розуміє „гарний“ вислів — образ. І тут перш за все переважає епітет у формі прикметника. На кожну тисячу віршів, наприклад, їх зустрічається триста десять. Епітет речівник трапляється багато рідше. Коли автор хоче бути оригінальним, він вживає складного епітету („Блакитно-зорий погляд твій“ — Івченко, „Прийде вечір зоречолий — С. Роговик; „Юно - відважне хлопчисько“ — Л. Несміян). Деякі після спеціальних розмов про поетичну мову почали вживати оксиморону (епітет, що суперечить змістові оздобленого слова), приміром: „Буйна тиша — С. Роговик, або „Смогу ли описать в стихах уродливую прелесть“ — Ландиринов). Але це виняток, який трапляється дуже рідко і не є характеристичний для початковців.

На другому місці після епітету стоїть метафора, яка в тисячі поезіях трапилася сто сорок разів. Метафора — складніший і значить не такий доступний образ для початковців, але вона досить часто трапляється у тих поетів,

що наслідують Некрасова (на тисячу рядків — двісті п'ятдесят разів) і в п'ятидесяти випадках на сто розвивається в алегорію.

Тропи: метонімія, сінекдоха і інші кількісної ролі не грають.

Звуковий бік (алітерація і асонанс) майже не підкреслений і навіть рима у великому занедбанні.

„Я плечем похилився на тин,
А думки павутинням навколо.
Гнуть дерева пошарпані вітри...
Бачу осінь розстала золото“ (Л. Деменко).

Письменника початковця все це цікавить найменше. Його найбільше притягає образність мови і синтаксичні форми (наприклад, інверсія: „Назустріч нам в блакитному шолому день“ — С. Роговик; „Рідшає неба емаль“ — Л. Несміян; „Не раз желанья загорались покинуть город душных стен“ — Ю. Юновидов), потім перифрази, — особливо у тих, які пишуть високим (красномовним) стилем. [Приклади: (город) „злобно обнажил домов оскал“ (себто вулиці і заулки) — Ландиринов; „Луч проглянет рабочей весны (себто революція) — М. Рижов; „З електрофікацією відкриєм двері в день“ (себто в соціалізм) — Н. Вдовченко]. І нарешті анафора (повторення слова). А в тім вона грає роллю не авторської оригінальності, а наслідування якогонебудь рядка улюбленого поета. Досить Єсенінові, приміром, сказати: „Знаю, чувство моє перезрело“, як за ним початковці в нестямі повторяють це „знаю“ і ці „чутства“ буквально десятками рядків і навіть зберігають їх основний сенс. А деякі стараються „перемогти“ Єсеніна. Наприклад:

У Єсеніна:

„Много девушек я перешупал,
Многих женщин в углах прижимал“.

у Герасимова — (ДЕЗ):

„Сколько девушек было любимых,
Сколько милых, сияющих глаз“.

В цих випадках початковець завжди „не згоден“ з вказівкою на те, що він наслідує. Яке ж тут наслідування, коли у Єсеніна написано „много“, а у нього „скільки“. Різниця єсть? Єсть. Ото ж бо й то.

Не краще стоїть справа і з лексикою, одинокою незалежною стихією. В ній не відчувається збагачення і руху. Вона дуже обмежена кількісно і рясніє архаїзмами і провінціалізмами. Одиноке, що вона дозволяє — це переміщення і витиснення. Архаїзми, приміром, згодом (цевна річ, при умові, що даний індивід розвивається) вивітрюються і віддають місце іншому явищу — неологізмам, а провінціалізми в деяких дають позитивний ефект, освіжаючи мову неначе словами вторинного значення. Одначе, це буває тільки при умові збереження поглядної чистоти мови і її певної культури, інакше виходить неможлива мішанина із слів усіх часів і всіх говірок.

Треба ще сказати про ритм. Він побудований на класичних розмірах чотирьохстопного ямба і п'ятистопного хорей (за Єсеніним). З трьохскладових розмірів — трьох і чотирьох — стопний дактиль або анапест. Це улюблені розміри початковців. Всі інші трапляються рідче і не мають тенденції до зміцнення. До складних метрів початковець не доходить. Павзник сприймається як неприємне порушення ритму, дурне новаторство і майже ніхто його не вживає. Строфіка примітивна: чотири рядки з перехресними римами, інколи сумежними. Щождо тематики, то вона струнка і витримана, але здебільшого обмежена рамками професії і соціально-політичним круговидом автора. Про це далі.

Було б помилкою думати, що всі ці кволі спроби початковців можуть щодо формального художнього боку збагатити або навчити „старого“ кваліфікованого вже письменника. Але вивчення творчості початковців поетів з робітників може дати чимало цінного і старим, для обізнання з побутовим і політичним життям робітничої класи. З цього погляду велика різниця між сучасними і передреволюційними початковцями.

В архіві В. Г. Короленка знайшлося 4.446 рукописів письменників - початковців. З них деякі на кілька тисяч сторінок. Короленко терпляче перечитував їх і майже на всі відписував листи, на жаль, не радісного тону. Цей „закулісний архів в історії російської літератури“ уважно дослідив і вивчив А. Б. Дерман в його книзі „Писатели из народа и В. Г. Короленко“. З неї видно, що бідність письменника - початковця лежала не тільки в формальному, але й ідейному і тематичному плані. Інакше ми маємо тепер.

II

Найбільша й найголовніша груда робітників - поетів захоплюється заводською тематикою. Головні мотиви в них — залізо, варстати, корпуси. Пейзажі трапляються рідко і завжди штучні і вигадані, а в стилі багатьох раз - у - раз фантастична мішанина риторики з Єсенінським сумом. Це допомагає їм бути дуже яскравими і щиросердими виразниками робітничої поезії у формі поезії того періоду, коли куміром був Гастев.

В РАЗДУМЬИ

Сегодня сердце подсказало —
К чему напевы о природе?
Куда милее стук металла
Или вагранки на заводе.
В стихах то розы, то березы...
Но где завод? Завода нет.
Ужель не так - то зори розовы —
Шумиха кузницы огней?
Ужели блеск стального вала
Для вас, поэты, пустота?
Ей! Штабс - маляр! Завода слава
Пока - что Гастева нашла.
Мы мошки в ритме и науке.
Слова канатом тянем в стих!
Без подготовки — самомука...
Уж не один в словах затих.
А корпуса растут грибами,
На влажной почве Октября.
Кричу: Вперед! Завод, за нами!
Мы буйно зреем в новых днях.
Пусть про березу стих сложили,
Про солнце, звезды, лунный свет...
Споет нам заводские были
Завода нового поет! (М. Рижов. ДЕЗ)

В цих віршах живої конкретності, певна річ, ще нема. Все абстрактно - індустріальне і романтичне. Завод відтворюється не тілом і потом пережитого, а риторичними словосполученнями. Але винні тут не самі автори, а той відбудовчий період, який так сильно вплинув на їх творчість і затримав її далі зростання. На цім полі є дуже вражаючі приклади, коли якийнебудь автор протягом п'яти — сьоми років не сходить з позиції, яку він заняв ще 1922 — 23 р.р. Позика індустріалізації і колгоспи, п'ятирічка і нове будівництво, чищення партії, тощо, все це проходить мимо, абсолютно не зачіпаючи їхніх

поетичних почувань. Вони знають тільки завод і нічого більше. Така непорушність спостерігається не у всіх, а тільки в даній групі, що ми тут розглядаємо, у „дідків“ в віці від 32 до 45 років. Причин тому багато: з одного боку їх тривкі уподобання, з другого боку — мала письменність і невелика робота над собою... Творчість цих поетів типова для робітника, що його ідеологія оформилася за перші два роки після громадянської війни. Завод вони не просто описують, а люблять глибоко і щиро. І це не просто слова. Всі вони мають виробничий стаж до двадцяти років і більше, а в дні громадянської війни залишалися на заводі. Тимто трансмісії у них — головна тема, яку вони модифікують в кожному своєму вірші. І скрізь, де б вони не блукали, шукаючи теми, навіть у річці, вони ловлять не рибу, а находять своє — рідне.

„Под тусклый свет на бородатый берег
Тяну завод со дна реки. (Рижов)

Так наблизно пишуть „старічки“, яких війна й революція застала на заводі. Все це, безперечно, талановиті люди, і в певних умовах з них вийшли б не абиякі поети. Але з того, що вони мають на сьогоднішній день, великих цінностей вибирати не доводиться. Проте багато своїх хиб вони устигнуть ще цілком ліквідувати (опанувати риму і синтаксис поетичної мови і перемогти семантичний шаблон).

Молодь, яка прилучається до цієї групи, більш динамічна і, безперечно, має більше шансів вийти на широку дорогу. Вона вже знає багато тайнощів, поезії (алітерація і асонанс) і навіть павзника свідомо вживає як засобу. Молоді хлопці й читають дещо, слідкують по змозі за сучасною поезією і завжди дуже чуйні на літературні диспути. Для літературних гуртків і серйозного навчання це найкраща аудиторія. Більшість їх уміє читати свої вірші. І в цехах, і в робітничих клубах їх поезія привертає до себе цілком заслужену увагу.

„ЗАВОД“

Подивлюсь я на тебе, о, гордий,
Величезний, могутній завод.
Твоя постать злита з акордів.
Метало - мажорів і мускульних од.
Полюбив я тебе за рухливість
За веселе шептання пасів.
Полюбив безупинну бурхливість
І електромоторів пісні.
Та чому ж мні тебе не любити,
Чом у такт не співати пасам?
Я до тебе деталлю прилитий.
Я живу і співаю не сам.
Я юнацьке життя молодеє
У мережу заводу включив.
О, завод, ти подібний з землею.
Де під ґрунтом булькочуть ключі.
(Л. Несміян, коваль з ДЕЗ'у)

Дуже глибоких питань ця поезія, певна річ, не зачіпає. Філософії і психології тут нема, як нема їх і в цілій „завідській“ поезії початковців. Але тут є інше, що робить цю поезію типовою, це — безпосередня близькість поетів і їх безкорислива любов до варстатів. Є почуття і є завод, але нема ще свідомости, що завод наш і що він є засіб для досягнення кінцевих цілів пролетаріату. Нема комуністичних почувань і завтрашнього дня. Ці мотиви з'являються тільки в другій групі, до якої ми й переходимо.

Друга група пише грамотніше, але й трафаретніше (штампами Жарова) і з меншим емоційним напруженням. Подекуди допускає прозу, а часом і фальшивий патос.

„Сегодня скажем всему миру,
И скажем твердо, как всегда:
Не быть златому уж кумиру
В стране, где льется песнь труда.
Вдали над миром золотится
Сегодня дивная заря... и т. д.

(Петровський, ДЕЗ)

Зате в цій групі поетів зовсім нема Єсенінських мотивів, а в деяких своїх віршах вони показують досить художні мазки і легко поводяться з тематикою. На цім полі їм доводиться навіть робити докори. Тим часом, як перша група виразно тримається певної теми, в другій групі ми, навпаки, спостерігаємо більшу різноманітність, але в деяких помітна і тематична розгубленість, розкиданість. Тут і біографія у віршах, і антирелігійна агітка, релі і завод, сільська коломийка і міська весна, комсомольські клуби і міжнародне становище і так далі і так далі. Вони часто збиваються на навчальний і просвітницький тон і довго не можуть знайти себе. Тимто в них мало своєрідності і самотності, зате з політичного боку це найкраще освічені хлопці. Більшість з них комсомольці, люди, що бачать завтрашній день і мету свого існування.

„ПАСХАЛЬНОЕ“

Мостовою звонкою шагаю.
Дробь отсчитывают каблучки.
Звон пасхальный к звездам улетает
И становится глухим, глухим.
 Церковь. Зябнувшие богомольцы
 Узелки. Влияют огоньки.
 Знаю, у любого комсомольца
 Ярче их поблескивает КИМ.
Знаю, отшагают вереницей
Дни больших и маленьких забот.
Гуще загремит и задымится
Выздоровливающий завод.
 И в разнокалибернейший говор,
 В громохание стальных рулад
 Выростет веселой и толковой
 Армия лихих комсомолят.
Нынче — что приземистая роща,
Завтра — бор зеленый великан.
Выростет невиданною мощью
Молодежь рубанка и станка.
 Каждый день в историю зарубим.
 Нет преград безудержной братве.
 И когда то перестроим в клубы
 Корпуса нахмуренных церквей.
 (В. Голубов, Серп и Молот)

Для робітничої поезії взагалі така поезія не характеристична, але вона неминуча для кожного, хто переходить із Робфаку у високу школу. Це так званий критичний період для початковця, коли в нього поширюється круговид і тимчасово з - під ніг тікає ґрунт, цебто період міркувань і самоспостережень, філософування і психоаналізи. Це найгірший час для поетичної творчості, за яким завжди йде або прозріння на зразок свідомості що „вірші дитяча дурість“, або початок справжньої творчості.

Що мені до того, коли хтось так зручно
Десь кропає вірші і не дує в вуса?
То йому байдуже, а мені незручно.
Краще я піду до ВТУЗ'а.
 (Вдовченко, клуб „Металіст“)

Третя група — це зовсім ще молоді хлопці. Вони репрезентують, ту частину молоді, яка тільки тягнеться до будівничої романтики.

Моє горно веселим полум'ям палає,
Іскриться золотим фонтаном...
Фурма сопе, сопе і співає.
Цей спів несе трактор ланам.
(Лесь Несміян)

Поезія ця буйна й зачіплива, вагань і сумнівів не знає і завжди твердо тримає прапор сучасності і йде за традиціями найкращих зразків комсомольської поезії. Творці її — люди живого діла, добрі активісти і ніколи не сумніваються в своїй остаточній перемозі над ямбами і хорейми, цими внутрішніми ворогами для „дідків“. Як на свій вік, всі вони мають досить оригінальний і своєрідний стиль письма і особливо інтересні своєю тематичною виразністю і викінченістю. З композиційного погляду це найдостигліші поети. Кожний вірш у них має тільки одну виразно поставлену тему, її стрункий розвиток і підсумок — висновок.

ЕСХАР

Где корою краснеющий бор
И песчаная почва суха,
Через рельсовый гуд — разговор
Я шагаю к Дону, на Есхар.
Все знакомые будто места
И кривые морщины дорог
Переплетом плетеным моста...
От воды ледянистой продрог.
Невысокий на гору под'ем,
На привольную, светлую ширь,
Под горою реки водоем
Солнца луч переливом разшил.
И широким разливом реки
Захлебнулась лесная канва.
По весеннему стали узки
Многоводные рукава.
Шумных вод безконечна толпа.
Через греблю шумит в пережат
Многострунный игрун - водопад;
И танцует и льется река,
И воронками пену кружит,
И глотает лесные ключи,
Где в листве прошлогодней ужи
Шелестят, как живые ручьи.
У заросших крутых берегов —
Точно хмурых бровей дуга —
Водопада неведомый рев
Всех усатых сомов распугал.
А вверху по просторным холмам
Распростерлись на вольном ветру,
Цепью верст побежали к домам,
К еле видимым кончикам труб,
Как на финиш шальной бегуны
Из железных полос — не слабы —
Вперегонку, стройны и вольны,
Побежали на Харьков столбы.
(Б. Ліфіц. ДЕЗ)

Написали ці поети ще мало. Не все написане — добре, але все ж свідчить про їх зростання, а деякі вірші такі художні і довершені, що цілком витримують найсуворішу критику. Ця група до того нерозпорошує себе і не розбігається. Тематика у них обмежена будівництвом і спортом. Ліричної романтики нема і це робить їх переконаними і спокійними.

Романтики — ті, що розмішляють, — будівники, — тематикою, настроями і тоном, це — три етапи робітничої поезії післявоєнного комунізму. Схвильована романтика і безрозсудливість ідуть по нисхідній лінії від романтики до будівництва, певність і спокій навпаки — по висхідній лінії. Новітніми часами вже не хвилюються і не захльобуються, а діловито й спокійно будують. І це цілком зрозуміло. Республіка в економічному піднесенні ставить світовий рекорд швидкості, який вимагає від поета великої тверезості й дисципліни. Шлях від ліричного варстату (Рижов) до реалістичних кроків (Ліфіц) — це шлях першої п'ятирічки, котра до того ж не спинилася на поезії романтиків, а перетворилася в наступну п'ятирічку і пішла вбік поезії будівників.

І дом рештовкою оброс,
И на подвешенный помост.
Рыжебородый, весь в поту,
Взошел, как солнце, штукатур
И целый день стучал и скреб.
(Ліфіц)

Четверта група — це група найкультурніших і найбільш прочитаних поетів. Деякі з них знають навіть Блока, Тичину і інш. Це дуже неспокійні і шукаючі люди. Читають вони багато, але безсистемно — все, що впаде до рук. В науці хапаються за чужоземні мови, ходять на вечірні курси, випишують програми заочних університетів, пишуть листи до відомих письменників і завжди мають „пару нерозв'язаних питань“, якими можуть ошелешити не підготованого розмовника. Не вважаючи на свою певну культурність і читаність вони все таки не годні виробити свого стилю, бо багато носять в своїй голові неперетравленого і зле засвоєного. Більшість з них перебувають під впливом якогонебудь улюбленого поета.

ОСІННЄ

В кімнаті і тепло і тихо,
Цвіркун на печі дзеренчить.
А ти, сіроокая віхо,
Спочинь на моєму плечі.
Там хтось на м'яких закаблуках
На дворі блукає давно,
І легко й тривожно все стука
В моє невеличке вікно.
Вікно відчинив я — хтось кличе
Тебе я відразу впізнав,
Бо впала мені на обличчя
Твоя теплосиня сльоза.
Побачить мені довелось
Тебе все таку, як була.
Це ж ти, синьокрилая осінь,
До мене у гості прийшла.
Не знаю, чому мені любі
Огні фіялкових очей.
Змарніли холодні губи
И заплакане миле лице.
Тобі, моя любая осінь,
Я нових пісень принесу,
За вогкі, розвіяні коси,
За синю усмішку і сум.

(С. Роговки, клуб „Металіст“)

Тут безперечно дух Сосюри, інтимний і ніжний, і не поверховий, а засвоєний, що називається, нутром і перетравлений не абиякими здібностями автора. З поетами цієї групи, природньо, завжди виникають непорозуміння в редакціях журналів, куди вони часто звертаються з своїми поезіями.

Орудуючи цілком технікою письма і маючи ряд безперечно художніх творів, вони часто вислухують образливу для них критику: „Вірш гарний, але... наслідування (ім'я рек) поетові. Не підходить“. Самолюбство і завзятість дають змогу їм визволитися від впливу даного поета. Але, звільнившись, вони часто підпадають під вплив іншого поета і так і борсаються в тих впливах, сумніваючись і знову переконуючись в своїх здібностях, поки не переходять нарешті до прози. Треба сказати, що, відмінно від багатьох інших, поети цієї групи заходилися коло літератури серйозно й надовго. Більшість їх уже остаточно перейшли на прозу. А це свідчить, що вони закінчили перший період свого зростання і пішли далі. Розшуки прози вони почали із села — теми, треба сказати, мало їм знайомої, і це тим вірніше, що вони корінні мешканці міста. Продукція на цім полі дуже ясна. Пишуть оповідання і навіть великі повісті. Хиба їх, як і всього, що пишуть прозаїки — початковці, це відсутність сюжетних рамок і певного стилю. Серйозного тут ще нічого не зроблено. Не здобуті навіть перші позиції — портрет і діалог, а проблеми сучасного села вони так наївно ставлять і так поверхово розв'язують, що являється тасмне бажання бачити у авторів в руках не поетичне перо, а теоретичні книжки із питань побуту, економіки й політики.

Великий інтерес являють ще так звані „вінценосці“, — що здобувають призи на робітничих конкурсах. Їх не дуже багато. З перелічених чотирьох груп таких поетів дають лише дві останні. Свої уподобання, заходи і стиль вони виховують переважно на сучасній поезії російській і українській. В російській поезії на них роблять великий вплив балади Тихонова, в українській — Сосюра і Тичина (виключно своїми поемами). Цим і з'ясовується почасти їх яскрава образність, барвиста мова й захоплива сюжетність. Більшість їх — люди ходяні, добрі обсерватори. уміють зацікавити аудиторію і завжди знають, що їм треба сказати. Здебільшого це витримані ідеологічно робітники, які завжди виступають з путящою критикою і серйозними зауваженнями. Як приклад, ми наводимо одну поезію, за яку автор її дістав першу премію на конкурсі робітничих поетів в клубі „Металіст“ 1927 року.

ЗУСТРІЧ

Іду я вулицею, чую автогроми.
В моє обличчя хмарою летить бензин.
Зпід даху радіо юрбі про щось говорить.
І скаже день весняний на одній нозі.
— Здоров! — кричить хлопчисько на трамваї з ганку.
І я йому услід кричу — Бувай здоров!
Коли дивлюсь, назустріч суне капітанка.
І хто б подумав міг, що це мій друг Ягор.
У нього зір — неначе два у небі сонця.
І на чолі червоний блиск зорі гучкий.
Завод розпатланим покинув комсомольцем...
А як „стріляли“ ловко ми удвох „бички“.
Розмову нашу радо слухали бетони,
І радо сонце усміхнулося в лице.
Минуле нам над головами не застогне,
Я радий, що мій друг — червоний офіцер.
І ми йдемо удвох, де рій автомобілів.
Назустріч нам в блакитному шолому день.
І сонце на чолі золотить хмарі білі...
Такого сонця не бачив ще ніде.
І жаль мені, що швидко так за синім рогом
Ми розійшлися знов за барвистим ларьком.
Але ніколи не розійдуться дороги
Хоч я пішов до біржі, а Ягор в райком¹⁾

(С. Роговик)

¹⁾ Клясова свідомість поета виправила і це „розходження“. Після служби в Червоній Армії дорога Роговика лежить вже не на біржу, а теж в райком А. С.

Робітник в віці 40 — 50 років, який спеціально не читає віршів, а чує їх тільки з естради, не задовольняється, приміром, ліричним віршем. Прочитавши його, він завжди здивовано питає: „Про що це в тебе? Самі слова, брате, хоч і гарно“. Для поета - призовика мало мати добру техніку і бути ідеологічно витриманим. Робітнича аудиторія вимагає від нього і змісту. І цей зміст дається у формі балад і поем, або, коли це не те і не друге, то щось конкретне він все таки повинен сказати.

Треба ще згадати про лівий фронт. В поезії початковців його фактично не існує. Маяковський, Поліщук, Семенко майже зовсім не мають на заводі своїх учнів. Але сказати, що ліва поезія зовсім чужа робітничій творчості, не можна. Спроби є і на цім полі. І тут цікаво те, що вплив лівої школи помітний тільки на самій крайній революційно - пролетарській групі молоді. Соціальним становищем — це колишні безпритульні, що рано почали самостійне життя, і переважно міські обивателі. Середина для них — комсомольська поезія (Жаров), а правий фланг — Сосюра, Єсенін і класики. Приклад:

ДОЗІР

Бурі,
Огні,
Бурі...
День - не день,
ніч.
Дні,
ночі хмурі...
В морозі смерті гич.
Ліс спинив подих.
Пункт назірний
склів.
В серці дозорчого надих.
Знає він —
геть сумнів.

Тихо.
Дивляться очі...
Обрій в небо влип.
Темно.
Посеред ночі
Чути тупіт копит.
Чорна
пляма
криє,
Сутінь
ріже
зір.
У шапці набої рие,
Нікому незнаний дозир.

Буде!
Він знає, що буде...
Буде!
Бо бачив двох.
В них скручені руки, їх люди
Схопили в переполох.
Чути, дорога бита...
Трохи,
ще трохи,
ще мить.
Близько вже б'ють копита,
Близько вже
треба спинить.
і т. інш.

(Л. Несміян, уривок з балади)

Ми переходимо до прозаїків. Вони, певна річ, теж писали перше поезії і аж потім вже перейшли до прози. Нахил до прози в них характеризується двома причинами: добрим знанням життя і участю в громадянській війні. Ці фактори і розбивають їх на дві головні групи. До першої групи належать прирожденні письменники, безперечно талановиті і тонкі обсерватори. Пишуть вони скупо й мало, але по способах роботи, по підготовчих матеріялах і по наслідках, можна упевнено сказати, що це — майбутні майстри. Над оповіданням вони сидять по два - три місяці. Попереду збирають великий матеріял і обдумують кожну фразу, пам'ятаючи пораду Чехова: „Надо, чтобы каждая фраза, прежде чем лечь на бумагу, пролежала в мозгу дня два, и обмаслилась“ (Із листа до Лазарева - Грузинського). Пишуть вони головню про сучасне село, але в своїй поетичній ретроспекції мають село дореволюційне. Тому в них виношені живі типи і, разом з тим, деяка невідповідність їх соціального комплексу до ідейного настановлення. В кожному героєві ніби два обличчя — одно належить селянинові царського села, друге — сучасному авторові, що читає газети. Ця сама подвоєність помічається і на їх жвавому діялозі. Щождо композиції, то вона завжди глибоко продумана і оригінально побудована. Біда письменників цієї групи полягає в їх слабкій культурі і малій очитаності, а ще в тім, що вони йдуть до літератури з великим запізненням, — тільки-тільки перемагають те, що для інших „само від себе зрозуміле“. Друга біда — такого роду: після перших удач вони починають схвилювано хапатися за „всі“ теми (надто психологічні) і, певна річ, терплять фіаско. Трудно переконати початковця, що треба писати тільки про добре знайоме, пережите, але ще трудніше переконати в потребі читати найкращих письменників і вчитися в них. У початковця з його першими успіхами зростає і перший страх підпасти під вплив якогонебудь письменника і втратити свою „оригінальність“. Він згоден ще прочитати одну або дві книжки з марксисту і навіть з філософії, піти в театр (адже це теж, мовляв, розвиває), але серйозно читати й перечитувати класиків зрікається. Це йому шкодить.

Друга група повістярів з художнього боку не має великого інтересу і про неї багато говорити не прийдеться. З покликання це може навіть і не поети, але це глибоко ліричні натури, трохи розтріпані і афективні, яким судилося перейти крізь громадянську війну і залишитися в своїй первобутності. Війна й революція збагатила їх на колосальну кількість епізодів і цілих сюжетів. Весь цей матеріял гнітить їх, душить і не дає можливості справитись з ним. Тому всі їхні повісті й величезні романи, які вони пишуть без плям, а часом просто проказуючи товаришеві, в своїй конструкції розкидані і безладні. Їм невідомі внутрішні тайни композиції, а головне вони не орудують стилем і тим хистом, з яким треба було б їм родитися. Всі їхні епічні полотна, в яких видно справжнє життя громадянського фронту, не змальовані, а зфотографовані просто й невміло. І хоч деякі з них завзято тепер вчатися (студенти високих шкіл і високих технічних шкіл), від них хутче можна сподіватися доброї книжки спогадів, як художнього роману.

От, наблизно, все найкраще, те, що має своє майбутнє. Тут, саме в цій поезії, народжується „активне ставлення до життя, до людей, до природи“. (М. Горький — О писателях самоучках). І тут створюються передумови для нового поета, що „споеет нам заводские были“.

Другий струмок, що йде від Пушкіна, Шевченка, Надсона і зупиняється на Єсенінові, великої цінності не має. Трапляються, правда, гарні вірші, але вони поодинокі і випадкові, а їх автори багато чим поступаються перед попередніми. Це перш за все люди, що не втратили ще зв'язку з селом. Настрої їх сантиментальні і завжди без соціального навантаження. Переважає в них пейзаж і чуле кохання і помітна деяка відчуженість від міської культури.

ПРОЩАННЯ

Зима, зима... гуляє білий вітер.
 Під стріхою сумують горобці,
 А я ще й досі відчуваю
 Твоє волосся на щоді.
 Дніпро й Кічкас востаннє нам співали
 Зеленим шумом кучерявих хвиль.
 У поцілункові палкому
 Злилися ми, затиснув біль.
 А місяць бив зірчаним водограєм,
 Зірки сплітав барвистими дугами,
 Пішов від тебе на світанку я,
 Блукаючи степами — яругами.
 (Л. Деменко, клюб „Металіст“)

Трохи цікавіша друга відміна цього напрямку — імажиністи. Вони не занепадники, від Єсеніна беруть тільки барвисту мову і, не вважаючи на свою малу культуру, часто навіть вражають своїми архи - есенінськими картинами.

Дует хладъ, небо изморозь пенит.
 Синь — пльвущего стада пастух.
 Ветер рошей — березовым венником
 Метет с гранитного лебедя пух.

 Жизнь моя — рукавица в заплатах.
 Слышишь, сердце мое, как певец
 Ветер в хлев губ пунцовых заката
 Гонит белое стадо овец.
 (Г. Никулін „Красная нить“)

„Жизнь — рукавица в заплатах“ тут характеризує, певна річ, не сум поета, а просто захід імажиніста, чистий образ. З усіх робітничих поетів це одиниці, що кохано і старанно культивують образ - метафору. Послідовного викладу й розвитку тематики в них нема. Їх вірші можна читати без кінця й без початку. Все це звичайно література давно знає, і навряд чи з цих позицій їм пощастить побачити нові перспективи, але їхня поезія проте цікава й несподівана; трапляється багато добрих строф, а деякі вірші навіть серйозно зацікавлюють.

Треба вирізнити з цієї групи ще одну купку — селянських поетів, які недавно покинули село і міських мотивів в своїй творчості не мають. Вони не дуже відрізняються від зазначених попереду. Тут ті самі пейзажі, та сама сентиментальність і кохання (правда не від Єсеніна вже, а від Шевченка). Але в них є те, що споріднює їхню поезію з найкращими зразками заводської творчості — вони бачать завтрашній день.

Розвалена хата, нікчемна.
 Ти рада груди свої розвалити,
 Господаря свого даремно
 Вбити.
 За те, що зібрався йти,
 Де дзенькіт бетону лунає.
 Він будить, і нас туди
 Тисячами людей закликає —
 Створити на твою руїну
 Залізно - бетоновий вінець,
 Розвалюй порепану глину,
 Бо прийшов твій кінець.
 (С. Сімко — кондуктор міського трамваю)

„Розвалена хата“ — це символ старого села, що розвалюється. Частина його йде до міста, друга усупільнює сили і виробничі засоби. Колективізація

посиленням темпом п'ятирічки веде село до соціалізму, і психіка селянина поволі, але безнастанно міниться. Портрет Тараса Шевченка висить в червоному кутку, обік діяграм, ще читають „Гайдамаків“ і „Катерину“ і зідхають, але вже на дворі гуде трактор і селянський парубок пише:

НОВІ ЗОРІ

Засіяли зорі
Над зеленим лугом.
Я виїхав в чисте поле
Орати із плугом.
Десь далеко пропелер
З - за хмар обіззався.
Не минуло і хвилини
Літак показався.
А в селхозі на ланах
Трактори орали
Іх могутні язики
Гучно розмовляли.
На пораду аероплан
До них поспішає,
Обігнавши нас усіх,
Листи розкидає.
І злилося все в одно —
Машини і люди.
Гомоніли про життя
Те, що колись буде.
Ми, читаючи листи,
Котрі нам дістались,
Із нікчемними плугами
Додому вертались
Аероплан нас проважав,
Вітаючи з неба.
Він знижався все над нами,
Наче б так і треба.
Але листочки нас втішали,
Щоб ми не боялись,
Щоб скоріше у комуну
Усі ми єднались.

(Я. Шовковий — вагонник міського трамваю)

Нам остається ще трохи сказати про вірші робітниць. Ми розглянули досить солідну купу списаних кривулями клаптів паперу. Тут і від шевчихи міста Кам'янця, і від київської тютюнниці, і від робітниці Нархарту Бахмача, і панчішниці міста Тульчина і т. д. і т. д. Це далеко ще не художні речі. Перед попередньою поезією вони скромно відступають, а їх творці ледве справляються з граматичними помилками і абсолютно не визнають розділових знаків. Але ця поезія далеко залишає позаду попередню кількість питань, що хвилюють сучасну жінку - трудівницю, а також своєю соціальною повнотою. Вірші робітниць то — каталог всіх потреб, радощів і сподівань жінки, як певної соціальної сили, яку вперше аж радянська влада починає виявляти і притягати до будівництва. Сила ця не вивчена, незмірenna і кількісно ще не виявлена.

Один з початковців письменників - селян у своїй величезній і незграбній повісті „На полях комуні“ розказує, як селяни зразкової комуні „Червоний муравель“ всі від 16 до 50 років постановили розійтися по сусідніх селах і почати поодинокі жити знову. Це був протест проти змови жінок, що зреклися... цілуватися. Чоловіки пішли і вся господарсько - виробнича частина лягла на плечі бабам. Але жіноча половина в „Червоному муравлі“ так добре була зорганізована „неотразимой и прекрасной Зифирой“ (?), що на сто три

відсотки виконала всю ту роботу, яку робили чоловіки: зорала, засіяла, скосила і здала державі. Побачивши це, чоловіча частина людности знов вернулася і просила їм вибачити, але „Зифира как гений и мститель стояла на своем:— „Высушите болото рядом с нашими полями и засейте его“. Умная красотка требовала от мужчин приданого „... І це „віно“ через рік було принесене жінкам „Червоного муравля“. Комуна економічно зміцнилася удвоє і пізнала свою силу. Поцілунок був дозволений знову. Так кінчиться ця оригінальна повість. Молодий автор, як видно, хотів показати, що стара обломовщина на кожную роботу витрачає подвійну силу, з якої одна половина надсажується в роботі, а друга марнує на дрібницях без мети й непродуктивно ціле своє життя. Нераціональність в розподілі робітничої сили от — яма, в яку все людство впало. З цієї ями наша жінка тепер і вилазить. Може поволі, може на тяжку силу, але дорога її безперечно визначена, її не ховає і тематика віршів, що ми тут розбираємо. Жінка культурно зростає.

Стоя у плиты натопленной жарко.
Обед готовит и читает „Коммунарку“
(Химова)

Це, звичайно, перші її кроки, кроки, найнижчих шарів, де ще стоять коло плити. Але услід за тим вже розкривається широка перспектива радощів. Бруд і лахміття кричать про убожество тільки тоді, коли вони освітлені яскравим світлом. Наша загальна малописьменність і малокультурність виявилася після Жовтня. І хто тепер не сидить за книгою? Добра письменність і кваліфікована сила в наших умовах перевертає догори дном ціле життя кожного, а надто жінки, що не на словах, а справді, тепер

К новому, вольному быту спешит.
(Нечіс - Моргуліс)

Семейного быта устои ломает
Гражданка - жена.
(Шварц)

Тому цілком зрозуміло, що в одному рядку ми знаходимо по три знаки поклику.

К науке! К свободе! К труду!
(Бланк)

Ходить до лікнепу! Ходить у профшколи!
Учітеся! Треба багато нам знать.
(Єрмакова)

Поклик і патос можна знайти у всіх поезіях робітниць і це цілком характеризує першу стадію їх творчості. Патосом так само забарвлена і вся тематика, бо вона йде із самої глибини, від наболілого віками. Жінка не міркує в поезії, вона пише, що відчуває, що винесла на своїх плечах.

Провались, проклятая кастрюля,
Пьяный муж, и толстопузый поп.
(Ланкина)

Кухня, монополюшка й піп — три канчуки старого режиму, три поперечки, на яких не один талант був без жалю задушений. І не так легко було захитати й зруйнувати ці буржуазні дамби. Треба було великого напруження теоретичних сил і багато жертв з боку пролетаріату. Жінка це знає, про це пише. Тепер

Иде пліч - о - пліч з чоловіком, другом
І за варстатом і за плугом.
(Бажанова)

На побутовій ліриці такого характеру обмежується і вичерпується перша група віршів. Відси вже тематична сторона творчості жінок починає ширитися. Минуле, як відгомін, ще живе, але відступає головне місце новому — заводу.

Много сил и здоровья ушло,
Но зато и житье настоящее
Лишь теперь на заводе пошло.
(Медведева).

Так інтереси трудівниці перейшли з вузького родинного огнища в суспільство. Цей перехід без душевного захоплення відбутися не міг і, природньо, знайшов своє відображення в багатьох поезіях. Проте, тільки на цих мотивах творчість робітниць не обмежується. В революційному минулому у нашої жінки величезні заслуги. Можна сказати навіть, що жодний революційний вибух не проходив без її участі. Там, де мужчина, була й жінка, і вона це добре пам'ятає і також старається висловити це в простих віршах.

Мне не страшно с тобою товарищ,
Закалились мы в буйных пожарах.
Наше тело — не тело, а сталь.
(Кудрявцева).

Клясове чуття трудівниці в цілковитій гармонії з її почуваннями й віршами. Права й ліва сторона її не роздвоюють. Ленін показав дорогу і з цієї дороги вона ніколи не зійде.

Обещай высоко держать
Наше красное знамя свободы,
И завет Ильича выполнять.
(Бажанова)

Інтернаціональні мотиви теж не чужі їй, хоча і рідко трапляються. А в своїм трактуванні завжди „священно“ - врочисті. Приміром: „Обещай высоко держать“... або ось ще:

Чтобы знамена красные скорее
Взвились над головой страдающей рабыни,
Закабаленной и поныне.
(Писарева).

Доч солнца — негритянка,
И наша коммунарка,
И женщины всех стран
Под красным знаменем,
Как сестры соберутся.
(Вейкова).

Нарешті, кінцевий мотив, який трапляється майже у всіх віршах робітниць, це провідник світового пролетаріату, котрий сказав, що ми повинні навчити кожную куховарку правити державою. Він увійшов в саму глибину серця трудівниці. І коли слово йде про улюбленого провідника, воно стає особливо щире і сердечне.

Спи, солнце великой страны,
Работницы дружно кланутся
Исполнить заветы твои.
(Антипенко).

Отже підсумок. Вся ця поезія, як бачить читач, в повному розумінні слова — масова. Ніхто тут не вирізняється і не відзначається, і під кожним віршем може підписатися яканебудь робітниця. Але найпозначніший факт

дієї поезії в тому, що відмінно від поетів робітників (не всіх, правда), в робітниць зовсім не трапляється занепадницьких мотивів. Вся поезія перейнята радістю і захопленням від свого теперішнього становища і від загальних успіхів Республіки. І часами навіть здається, що і в поезії вона, як і в родині, привселюдно зобов'язалася заохочувати і заспокоювати.

Друг мой, муж мой, тверже погу!
Видишь я какая нынче!

(Худякова)

Цікава й характеристична ця поезія ще одною ознакою. На творчості робітниць вплив так званої „літературности“ виявляється найменше. Простота і не штучність тут головні знаменники. Але цей позитивний факт виростає, однак, з негативного коріння — малої письменності й невеликої культурності. Як тільки це ліквідується, зараз таки з'являється „літературність“ у вигляді гонитви за образом, щасливою римою і звуковими ефектами. Всі ці „окраси“ поетеси розуміють при цьому як неминучі ознаки художнього стилю і вони грають позитивну роль, бо тільки через ці пороги робітниця приходить до розуміння Маяковського, Тичини і інших корифеїв нашої сучасності.

III

Не легко дается мне наука,
Я не нечто ты — рифмач плохой,
Без теории и всяких трюков,
Тяжело, товарищ дорогой.
(Бондаренко, Велозавод)

Поета - робітника ми розглянули в двох плянах — з одного боку, як суб'єкта, виразника того соціального оточення, яке живить коріння всієї нової поезії, а з другого боку, як об'єкта, що підпадає впливу від літератури, яка вже існує.

Творча постать, взята як суб'єкт на даний момент, завжди стикається з пануючим (існуючим) стилем мистецтва і виходить з ним на двобій, бо кожна нова економічна структура виховує нову психіку, по - новому її організує і кожен раз ця нова психіка стикається з старими надбудовами. Одні з цих надбудов (правові) швидко перебудовуються і пристосовуються до потреб нової психіки, з другими (як, наприклад, мистецтво) відбувається довга й завзята боротьба, в процесі якої виробляється нове мистецтво, нова література. Все це „нове“ знову ж супроти підростаючого покоління, вихованого і вирослого на наступній економічній структурі, є старе і т. д. і т. д.

Робітник - поет зустрічається з цим „старим“ при першій спробі творити і в наслідок того дає „нове“. Але це „нове“ (за висловом Маяковського) є ніщо інше як годинник, ще раз винайдений. Він може задовольнити і здивувати тільки самого винахідника, але вже для сусіда не годиться.

Цьому негативному явищу багато причин і головна з них — невелика культура, і відсутність особистої самокритики. У початковця перш за все нема міри. Те, що йому сподобалося, він буде повторювати сотні разів, поки воно не втратить образного значення. З усіх поетичних фігур, наприклад, йому найприємніша анафора. Анафора загрожує буквально кожному початковцеві. Слова якогонебудь автора, сподобавшись йому, повторюються в анафоричних фігурах часом по три - чотири рази поспіль, з великою завзятістю й захопленням і це вважається дуже витонченим засобом. Певна річ, не дивно, коли навіть поезія Жарова неймовірно багата на ці фігури і здається,

навіть, запровадила їх в канон, або справедливіше в шабльон. От, приміром, вірші:

- (3 рази) „Пусть порой мне шепчет смерть станок.
(Бондарев)
(2 рази) „Пусть порой я не доволен властью
„Пусть порой гнетет меня тоска“ (Макеев)
(4 рази) „Ех, ты ж і страна моя советская“ (Чорних)
(6 раз) „Эх ты, юность! Эх ты, жизнь! (Іванов)
(3 рази) „Ой, тут колись двадцятий рік“ . (Л. Деменко)
(4 рази) Ой, там пройшло моє дитинство“ (С. Роговик)
(5 раз) Ой, та тут колись шалено так гармати“ (Н. Оленік)

Читачеві залишається пригадати аналогічні рядки з Єсеніна, Сосюри і інших поетів і особисто переконатися, як це поневоле творчу енергію письменника - початковця. Влада встановлених шабльонів така велика, що інколи перехлюпується через вінця поетичної чашки в соціально - побутову мисочку. Поетові починає здаватися, що все кругом складається з анафор і тавтологій, і що нема потреби „оригінальнічати“ на дальшій вищій шаблю зростання, — досить повторити нижчий, в трохи змінений комбінації. Від цього неправильного механічного погляду на світ (зокрема світ літературний) початковець доходить часом до плагіату, який він чинить несвідомо, або з свідомістю, художньо недорозвинутою.

— Чого ж я вкрав, коли моє оповідання про радянського селянина, а в Турґєнєва про дворянського? — каже робфаковець М.

— Але ж це „Бірюк“. Ви читали таке оповідання?

— Читав. А тільки ви, товаришу, надаремно. Я цього не визнаю. І в радянському селі є такі. До того ж він у мене ідеологічно витриманий і стереже робітничо - селянського лісу, а той стеріг панського (?) ¹⁾.

Пересічному учневі нині загрожує механістичне світо - сприймання, через те, що деякі не досить письменні керівники допускають цілу низку спрощень і вульгаризацій понять в площині художній, педагогічній і взагалі культурно - побутовій. Причём ця загроза абсолютно не знаходить перешкод з боку перекручуваного інтелекту, який не має для того міцної діалектичної основи. І коли нині в партійній пресі по цій лінії йде бій одверто й переможно для діалектичного матеріалізму, то в низах від нього навіть пострілів не чувають. Тут діють тихою сапою, отруюючи механістичними краплями мозкову коробку. Коли не зняти тривогу, то на цім фронті можна багато програти. Надто в літературних гуртках, по робітничих клубах та заводах, де йде перше оброблення письменника - початковця і де керують роботою люди, що дуже часто мають тільки „причетне“ відношення до літератури. Треба сподіватися, що Товариство Войовничих Матеріалістів - діалектиків дасть і на цім полі кілька зразкових баталій, тим більше, що ця потреба достигла. Елементарні знання з діалектики в плані художньому потрібні. Робітник - письменник повинен сам безпосередньо переконатися, що розвиток світу стоїть не на анафорі, а на єдності протилежностей, і що треба йти вперед і

¹⁾ Оповідання, про яке йде розмова, називається „Леший“ і є переказ оповідання „Бірюк“, зроблений на лекції російської мови. В нім цілком додержані всі події і тільки змінені імена і вставлено кілька рядків про несправну виплату „Лешому“ зарплати з Райліссілки. А. С.

вміти бачити мистецтво в русі, інакше йому загрожує мертва точка стабілізації. А для початковця це все одно, що духовна смерть.

Щоб бути передовим співцем (говориться в марксівській читанці) поперше, треба глибоко усвідомити себе як складову одиницю своєї кляси, подруге, весь час розвивати свої поетичні здібності, знайомлячись з останніми досягненнями і засобами поезики, щоб успішно змагатися з старою поетичною надбудовою. Поет - робітник всього того наздогнати не може — немає сил. А безсилість (поглядна) штовхає його на шлях найменшого опору. Він часто зупиняється на найбільш емоційній і з формального боку найдоступнішій поезії (Єсеніна, Сосюри) і далі не йде.

Проте сказаним ми не зменшуємо вартості поезії робітників-початковців. Найкращі зразки її ми навели вище. З них видно, що робітнича поезія завідська не дуже гостро відрізняється від радянської революційної поезії взагалі. Вона тільки конкретніша і реалістичніша від неї і тематично визначена „буттям“ авторів. Жодного майже вірша робітничий поет не може написати, щоб не зачепити повсякденного, виробничого свого оточення.

Завод і місто рідні знову.

І я упертий, юний все такий.

Моторів слухаю розмову

І неупинний бій та покiт молотків.

(С. Роговик)

Завод, на який перше щоранку „Гудок - погонщик хмурый, гонял своих рабов“ — (Г. Никулин), цей завод тепер порушує до творчості. Це найважливіший плюс в робітничій поезії і найголовніше її джерело.

Одноманітна й сувора тематика і ідеологічна стрункість дають цій поезії велику переконливість і, правда, деяку нарочитість, зовсім не шкідливу. Це її другий плюс. Але сумна хвиба заводської поезії — це — як ми вже говорили — її формальна слабкість. Тут на перешкоді гірка істина. Щоб бути пролетарем - виробником, треба багато стояти коло варстату і змореним вертатися додому, встигаючи прочитувати тільки газету і пару сторінок з марксівської хрестоматії, а щоб бути поетом, треба багато читати і багато працювати над собою. У робітника - письменника просто мало часу і не так багато художніх пунктів, де б він міг, як поет - початковець, дещо здобути. Робітник - письменник є залишений на себе самого. В Харкові — центрі України — нема навіть такого часопису, як „Резец“, і таких організацій, як в Ленінграді, приміром, при райкомах, або при ЛАПП'ї, де існує кабінет письменника початковця, з спеціальною книгозбірнею і постійною консультацією.

Не засушувати треба письменника робітника і тим більш лицемірно захоплюватися його творчістю, а терміново й серйозно допомогти йому. Робітник, коли його не посилають на робфак, просто не встигає розгорнутися на поета пролетаріату, хоч завідським поетом він робиться з успіхом і часто виходить навіть за рамки завідської преси. Іноді ця поезія варта великої і серйозної уваги і зовсім не тому тільки, що вона писана рукою слюсаря або коваля, а з огляду на об'єктивні дані, закладені в ній самій.