

## ДИНАМІКА І ЗМІЩЕННЯ ІМЕН В ПОЕМІ ЛЕОНІДА ПОЛТАВИ «ЕНЕЇДА МОДЕРНА»

(семантичний аспект)

На літературній карті Чернігівщини сьогодні відсутнє ще одне ім'я — визначного поета, прозаїка, публіциста, драматурга і перекладача Леоніда Полтави (справжнє прізвище Єнсен). Він народився 1921 року у Ромнах Сумської області, перед Другою світовою війною закінчив Ніжинський учительський інститут (тепер педуніверситет). У 1942 році був вивезений на примусові роботи до Німеччини, залишився на Заході, жив у Франції, Іспанії, а в останні десять років у США.

У творчому доробку письменника понад 30 книг. Серед них збірки поезій і поем „За мурами Берліну“, „Жовті каруселі“, „Римські сонети“, „З еспанського зошита“, „Біла трава“, „Українські балади“, „Слово народжене“, „Енеїда модерна“, „Райдуга“, „Поеми“, збірка оповідань „У вишневій країні“, повісті „Чи зійде завтра сонце“, „Лісова квітка“, роман „1709“, лібретто до опер „Анна Ярославна“, „Мар'яна“, „Ліс Микита“, „Подорожі і пригоди Миклухо-Маклая“, „Ліс. Пригода“, „Маленький дзвонар із Конотопа“, п'єси „Чужі вітри“, „Пам'ятник героєві“, „Чого шумлять дуби“, нарис „Культура розстріляних поетів“, книги перекладів тощо.

Помер Леонід Полтава 1990 року. Публікуємо дослідження про символіку імен в одному із найвизначніших творів поета — його поемі „Енеїда модерна“.

Сучасне мовознавство і сучасна логіка розглядають власні імена як особливий клас мовних знаків, які «позбавлені значення і не мотивовані якими б то не було властивостями і прикметами денотата».<sup>1</sup> Згідно з таким підходом вони виступають часто як умовні взаємозамінні знаки розпізнавання, функція яких зводиться до безпосереднього відсилання до денотату без звернення до змісту, минаючи коннотацію.

Цьому підходові протиставляються форми міфопоетичної свідомості в архаїчних текстах і ритуалах, міфах і т. п., що передбачає не тільки семантику власних імен, але й мотивованість її властивостями предмета або носія імені аж до — у крайньому випадку — повного й адекватного вираження в імені тотожності з предметом, або, вірніше, з його істинною ідеєю, сутністю.<sup>2</sup>

Зате на коннотаційному рівні власні імена сприймаються так само, як і всі інші називні імена. Вони викликають різні асоціації за рахунок семантики і етимології, своїх формальних властивостей (звучання, артикуляція, морфологія, іноді й написання або зображення), уявлень про носія імені або ж про його інших носіїв, формантів, що виражають ставлення до імені, існуючої ціннісно-стилістичної шкали імен і т. д.<sup>3</sup>

Узяте окремо ім'я персонажа тільки частково щось значить. Воно значуще лише як елемент, включений у структуру твору, тобто своїми взаєминами з іншими елементами свого ж рівня (з іншими іменами) й із іншими рівнями, хоча б з контекстами, у яких появляється.

У повсякденній свідомості побутує уявлення про нерозривність імені й особистості, що носить його, хоча, з лінгвістичної точки зору, зв'язок імені з особистістю тлумачиться як умовний. Тому лірика може користуватися як одним, так іншим механізмом, особливою моделюючою функцією може навантажуватися як розрив імені і його носія, так і їх ідентифікація.

Візьмемо для прикладу поему «Енеїда модерна» Леоніда Полтави. Носіями етизму й активізму тут виступають історичні імена, тобто імена конкретних осіб з історії (Диоген, князь Ростислав, князь Ярослав, митрополит Іларіон, Данило Галицький, Петро Могила, князь Володимир, Мазепа, Калнишевський та інші), імена сучасників (Сергій Єфремов, Михайло Грушевський, Володимир Сосюра, проф. Василенко, Максим Рильський, Олександр Корнійчук, Гермайзе, Павлушков, Євген Плужник, Іван Багряний). Це закономірно, бо вони відіграють роль «посередників» між літературою і нелітературою і покликані створювати континуальну модель світу. Зіткнення обох репертуарів імен — історичних і сучасних — переводить у ранг «історичних» сучасні, сучасність не протистоїть історії (минулому), а природно продовжує. Звичайно, цих два репертуари можуть розподілятися й інакше: прилучення сучасних півфіктивних або документальних імен до історичних підвищує ранг сучасності, надає їй високого ціннісного статусу, прищеплює читачеві відчуття «історичності» (вагомості) діяльності носія того або іншого імені (поема «Сновидів» Святослава Гординського); відсуває сучасність у минуле, інколи з метою, деактуалізації пам'яті про небажані події, навіюючи неактуальність, вичерпаність, відсутність наслідків певних подій («Слово про полковника» Богдана Кравцева), або наближає минуле, актуалізує його, іноді з метою виправдати явища, які мають вже інші причини (поема «Мазепа після Полтави» Р. Володимира), але це вже сфера «негативної поетики», яка, що вкрай цікаво, часто розвінчується її ж засобами: півфіктивні імена можуть якраз воскрешати те, чого вона не бажає — інколи входячи до складу творів, а частіше, звертаючись до позалітературних джерел і коментарів (як, наприклад, у «Триптихові» Олега Ольжича).

Моделювання етизму й активізму виконується створеними у творі ієрархіями і взаєминами між персонажами. Але інколи ці ієрархії і взаємини можуть бути впізнані, головним чином, саме за формами імен та звертань. Авторське втручання у випадку імен виражається за допомогою вибору і відсилань до певних коннотацій. У таких випадках ім'я часто функціонує на правах назвиська-або своєрідного етично забарвленого епітета.

В «Енеїді модерній» зустрічаємо Мотрону, що відсилає нас до Юнони Івана Котляревського, Найбільшого (Шевченка), Тата (Бога), Шпенгра (Шпенглера), Недостріляних (тобто цілковито не знищених комуністичним режимом київських сонетярів Миколу Зерова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмару), Смолу-Лиса, міднолобого Петра, Крущова (що асоціюється з Хрущовим), Руданя та інших. Простежимо за семантикою назвиська «Рудань».

Основна асоціація виникає тут за рахунок прямого зв'язку зі словом «рудий». Семантика цього слова підсилюється випадковістю назвиська і рідкістю людини подібного антропологічного типу; бо, як пише Федір Вовк у своїх нарисах з етнографії та антропології українського народу, такий тип людини чужий нашому етносові.<sup>4</sup> Природно, що при подібному емоційному підсиленні кожне прізвище в першу чергу сприймається нарівні з оцінкою, а сам персонаж локалізується на негативно-му полюсі етизму. Але, як підказує контекст твору, за вибором цього назвиська стоять не тільки антропологічні принципи. Рудань, як нерозлучна тінь, шастає за Мотроною, і саме вона знайомить з ним ченця

Григорія, головного персонажа твору, бунтаря проти тоталітаризму. Отже, в коло коннотації імені «Рудань» втягується і Мотрона, чие ім'я сприймається як пародія на Юнону. Знайомство з Руданем автор починає з такої увертюри:

Зненацька котрийсь із парняг  
(У юрті! — він татарську юрту  
Собі на голову натяг!)  
Гукає: — Слыш? Давай обратно!  
Чого ты прьощся? Не понятно?

Цікаво, що у примітках до поеми пояснено слово «юрта»: «Тюбітейка — накриття на голову у вигляді круглої шапочки, здебільшого розшитої під «золотого». Походить з Азії». <sup>5</sup> Костюм або ж його елементи є теж соціально-етичними знаками людини і багато про що говорять, лише треба вміти їх читати. У даному випадку «юрта» свідчить про приналежність персонажа до «монголосфери», <sup>6</sup> батьківщини варварів і руйнівників. Таким постає Рудань з перших сторінок поеми Леоніда Полтави.

А брат його — ще більша птиця,  
Крушов! То, кажуть, кавалер!  
З Москви приїхав подивиться  
На нас і нашу УСЕСЕР...

Тут явна коннотація до Хрущова. Та свою справжню етичну суть Рудань розкриває тоді, коли вривається в іконописну майстерню до ченця Григорія, коли той розклав фарби і збирався продовжити роботу над іконою.

В іконописну, як розбійник,  
Ввірвавсь Рудань: — Огня! Огня!..  
Так вот где чортов самостійник,  
Сегодня третій у меня!..

Через нього чернець Григорій потрапляє в Енкаведе і бачить через ґрати, як на вулиці «рудані» ловлять чергову жертву. Таким чином в назвиську «Рудань» і «рудані» міститься кілька сенсів, які покликані відображати його етичну шкалу, але, звісно ж, ці сенси активізуються і стають помітними завдяки широкому контекстові — словесній і сюжетній реалізації «іменної» історії Руданя. Ім'я з бісівськими асоціаціями, з хтонічними і садистсько-енкаведистськими початками збагачується усе новими і новими аспектами.

...Он за ченцем слідкують хижо  
Чийсь очиці в люту хвижу —  
Хтось припадає при вікні:  
Рудань Как Цапнуть то слідкує,  
Рудань без фронту — орден чує  
На френча лівій стороні!

І далі:

Рудань ввірвавсь — і фуражка  
І забрязчала з жаху пряжка  
З гербом кривої Москви:  
От щойно бачив — і нестало,  
Немов ченця з очей забрала  
Угору невидима длань! —  
І, непритомний, онімільий,  
На лаври плити задзвенілі  
Упав навколішки Рудань!

Отже, як бачимо, назвисько «Рудань» є семантично насиченим прикладом імені, що маніфестує ряд актуальних морально-етичних проблем доби. «Рудань» — антипод ченця Григорія чудотворця, возведений до рангу «нульової ціннісної категорії», у якій у спресованій формі міс-

тяться головні ідеї поеми: заперечення християнської віри, мілітарна експансія на чужі землі, русифікаторська беручкість і тоталітарна за- ланність.

Ми вже писали, що взяте окремо ім'я персонажа тільки частково дещо значить. Як і будь-який інший елемент твору, воно значуще тільки тоді, коли включене у структуру, тобто у своєму співвідношенні з іншими рівнями, хоч би з контекстами. У випадку імені «Рудань» це будуть, наприклад, всі інші форми цього імені, всі інші його найменування (клички або назвиська типу «Как Цапнуть», тобто як «украсти» і як «цапнуть» кого-небудь з людей, «Как Цапнуть-скорпіон», «песиголо- вець», «препородистая птица», «незнайомий», «пес цеповий», «розбій- ник» і т. д.), контексти їх використання, імена і прізвища інших персо- нажів та їх тіло. Таке зіткнення в одному контексті ченця Григорія і Руданя може активізувати дуже широку шкалу душевних станів — від відчуття неприязні, огиди (наприклад, коли Рудань на церковних хо- рах краде сміярку) до цілковитого антагонізму (коли він здає ченця Григорія в Енкаведе, звинувачуючи його в участі у контрреволюції); тому «бісівські» прикмети, якими наділяє автор персонаж Руданя, експ- ліцитно виявляють інтенцію зла, «змодельованого» через цей образ.

Роз'єднаність імені і його носія помітна і в розділі «Столичні зустрі- чі», де змальовано, як чернець Григорій зустрічається із сином репрес- ованого професора Василенка. Він упізнає його («Блищать вуглинки голубі, Кирпатий носик... стан тоненький... Сухі, посинілі вуста...»), та, незважаючи на це, відмовляється об'єднати його справжнє ім'я Вася з цим «урканом», що записався «до блатних», його «хлопці пішли на мок- ре», а він тут сидить, «мов гвоздь у дошці» і жде, «поки якісь тарьош- ці» не пообрізує «підшов». В очах ченця особа хлопчика, якого він знав з дитинства, зникла, він живе міфом про Васю, міфом, який тут нара- жається на жорстоке випробування: хлопець переродився в «уркана». Чернець дає йому «окраєць хліба» — ця деталь дуже промовиста, бо свідчить про акт милосердя з боку Григорія, який виявляє велику силу у боротьбі за особистість хлопця із тією системою, яка його обезособи- ла і зробила з нього «блатного». Об'єднання імені і особи хлопця, від- новлення попередньої тотожності прийде пізніше, коли «народиться із бандита відважний месник» (розділ «На фронт»).

Нерідко поети вдаються до зміни імен. Кілька випадків зміни імен маємо в уже згадуваній «Енеїді модерній».

Ось і нора. Тут час дбайливо  
Навколо всього походив.  
Але таких преюродивих  
Несподівавсь Григорій див!  
— Да, что вам нужно? Как, обратно?  
Понятно всё і не понятно... —  
Чи ти на місці ще, Софіє? —  
З Івана Гнатовича Стія  
Зробився ревний русській Стой!

У цьому випадку йдеться не лише про те, що Іван Гнатович став жертвою русифікації. Прізвище Стій натякає на зв'язок з українським «як стій» — символом непохитності, незворушності, що пов'язано із семантикою цього слова. Отже, прізвище натякає на високе покликання його носія, який може виконати своє призначення в світі лише тоді, коли реалізує етичну потенцію, закладену в його прізвищі, ототожнить се- бе з ним, чого насправді не відбувається. Через епізод перетворення прізвища «Стій» у «Стой» моделюється ідея деперсоналізації людини, її саморуйнації і самознищення. Персонаж тут заперечив свою сутність, не набув власного «я».

У межах одиничного твору такий обмін між планом вираження (іменами, тілами) і планом змісту (особистостями) прочитується тільки частково: його зміст детермінований тією структурою, тими елементами тексту і світу, в які він включений. Повний же зміст він розкриє лише тоді, коли ми будемо його розглядати у рамках тієї моделюючої системи (у даному випадку експресіонізму), яка породжує твори даного типу.

Згадаймо трансформацію імен та їх функції в інших творах наших земляків, зокрема тих, де ім'я виступає сигналом достовірності зображуваного. Такою є зміна імен у «Спогадах про ежовщину» Ольги Мак, творі, що описує репресії в Ніжинському педінституті 1936—1938 рр. Достовірність описаного Ольга Мак засвідчує у вступі до книги.<sup>7</sup> Важливо попередити читача, що хоч назви міст, де відбуваються події, та імена окремих осіб, що виступають у спогадах, з причин цілком самозрозумілих змінені, уся ж суть подій, їх місце, роки, дати подані точно. Не змінені лише назва міста Дніпропетровськ та три прізвища: судді Смолякова, начальника «спецвідділу» Царика та Руденка, котрий дійсно був обласним прокурором і «фактично був убивцею згаданих п'ятьох викладачів. Та й чи тільки одних?..».<sup>8</sup> Ілюзія достовірності у цьому творі інша, ніж, наприклад, у поемі Ігоря Качуровського «Село», де, як ми дізнаємося з приміток на полях твору,\* автор цілковито зберіг хроніку подій, їх місце й імена людей. Ці примітки відсилають читача до дійсності, знімають різницю між світом твору і позатекстовим світом. Ольга ж Мак, навпаки, вказує на достовірність тексту, на невтручання «автора» в текст. Правдоподібність тут дійсно відсувається на другий план, на перший — висувається статус твору як «чужого тексту». Відповідальність за «правдивість» такого «чужого тексту» і за його літературну вартість з неї (авторки) знімаються, недарма твір має підзаголовок: «Спогади». У випадку з поемою «Село» відповідальність за правдивість цілковито покладається на автора твору, з одного боку, а з іншого — він виступає як людина, утаємничена в справу, про яку пише.

Враження більшої достовірності може створюватися також і за рахунок неназивання, підміни імен персонажів назвиськами (або ініціалами). Один із героїв поеми (за назвиськом — «Найбільший») ніде не фігурує під іменем, лише з приміток дізнаємося, що мова йде про Шевченка. Але цей персонаж не деперсоналізований, а навпаки, змальовується як виняткова особистість. Безіменність прирівнює його до Григорія-чудотворця і переводить в універсальний план: в його особі ми справді маємо справу з істинним художником і громадянином, а в загальному плані взагалі з категорією «Найбільший». Якби він мав ім'я, то він би перетворився на конкретну, хоч і геніальну, та все ж одиничну людину.

У випадку типовості, звичайно ж, ми також одержуємо певні категорії. На тлі системи інших імен та сюжетних обставин «Найбільший» як категорія прилучається до найуніверсальнішого фонду культурних категорій. Не випадково, він названий не поетом, не художником, не громадянином, а саме «Найбільшим», позначений поняттям, яке через свою кореневу артикуляцію («більш—біг») відсилає до біблійного образу Творця, Бога. «Найбільший» і Григорій-чудотворець — рівноправні партнери тільки на міфічному рівні.

У супереч побутовому уявленню людина зовсім не одноіменна. Переконання в одноіменності ґрунтується на тотожності референта, на якого вказують усі його імена, наприклад, офіційне паспортне, вживане у товариському середовищі, використовуване у сімейному колі, назвисько

\*Йдеться про ксерокопію поеми «Село», що зберігається у Ніжинському краєзнавчому музеї.

і т. д. Тим часом всі ці імена не тільки не схожі одне на одного, але і надають їх референтіві певної внутрішньої диференції, начебто знімають з нього тотожність самому собі. Найяскравіше про це свідчать приклади з практики зміни імен. Носій не владен над своїм іменем, він його одержує із середовища і за допомогою цього імені включається в нього або ж з нього ж такі виключається (пор. постійні перейменовування осіб, що прилучаються до нашого кола приятелів і часто вживані назвиська, які дискредитують людину). Цікава у цьому відношенні традиція називати деяких письменників або їх персонажів товариським іменем.

Наприклад, Максим Рильський та Андрій Малишко, підписуючи Юхимові Мартичу свій переклад поеми Олександра Пушкіна «Полтава», залишили такий автограф:

Це — для Мартича Юхима  
Від Малишка і Максима.  
Б'ють чолом вам твором цим  
І Малишко, і Максим.

А ось як коментує Юрій Клен у поемі «Прокляті роки» присвяту Миколи Зерова Максимові Рильському:

Не я, а мій далекий побратим...  
Це він гаразд октавами співати.  
«Поето Максимо» (я згоден з тим!)  
раз Зеров написав йому в присвяті.  
Чи ж означало Максимус — «Максим»?  
Чи, може, мало слово те віддати  
ту найприкметнішу з-усіх прикмет,  
якою визначався наш поет?

Тут уже звучить сумнів у тому, чи реалізував потенцію імені («Максимус»)\* у своїй художній практиці поет?

А Леонід Полтава у поемі «Енеїда модерна» так пише про свого вчителя Максима Рильського:

Ченця уздрівши погляд пильний  
(О, не подібний до зівак!),  
Максим Тадейович повільно  
У двері вийшов... Що за знак?..

Хоч кожне з таких імен і відсилає до одного й того ж референта, та все ж ідеться щоразу про певний аспект цього ж референта, його певну ознаку. Динаміка і зміщення цих найменувань ведуть до цілісної картини, у якій приятель Микола Зерова стає знаменитим письменником, а письменник як суспільно-культурна інстанція перетворюється в одиничну часткову особистість, до того ж — із кола більш або менш знайомих між собою письменників. За цим явищем, думається, стоїть успадкована від епохи позитивізму тенденція до стирання межі між світом літератури і світом дійсності, до прирівнювання дійсності до життя.

Однак, той, що іменує людину, у побуті багатоіменності не відчуває і не задумується над тим, чому той, хто відомий для нас, наприклад, як «Євген Маланюк», під творами підписувався «Евгеній», а для мами був просто Женею. Багатоіменність стає помітною із віддаленішої перспективи, з точки зору постійного спостерігача (письменника, дослідника і т. д.), лише йому дано бачити або знати входження даної людини (персонажа) у різні формальні і неформальні колективи. Тоді література у стані скористатися і цією динамікою імен персонажа: за її допомогою він внутрішньо диференціюється і зображається стереоскопічно.

---

\*Звичайно, тут далеко до тієї різкої критики, з якою виступив проти Максима Рильського Дмитро Донцов, назвавши його в одній із статей «акушером революції» (Донцов Дмитро. Дві літератури нашої доби. — Львів, 1991. — С. 113).

І навпаки: різноіменність видає певну інформацію і про суспільство, і про його розшарування щодо персонажа та ідеї, що стоїть за ним. Османне стає помітним і несе велику інформативну навантаженість особливо у тих випадках, коли мова йде про загальнокультурного діяча. Так, різні найменування, вимовлення, написання імен Маланюка моделюють не стільки його самого, скільки рецепцію його особистості тодішнім суспільством. Цікаві подібні спостереження щодо того, як суспільство може сприймати культурно-історичного діяча, виклав в одному із своїх досліджень Борис Успенський.<sup>9</sup>

Іван Франко, у своїй статті «Сучасні польські поети», посилаючись на оцінку Станіславом Пшибишевським поеми Яна Каспровича «На пригірку смерті», писав, що поема сподобалася п. Пшибишевському хіба тим, що героїнею її є «гола душа»,<sup>10</sup> тобто субстанція, звільнена від предметних зв'язків. Звільнення від предметності характерне й для імен. З цього приводу у Юрія Тинянова є таке зауваження: там, де «предметні зв'язки відсутні, зникає і особлива прикмета, замість неї можуть виступати її лексична забарвленість і наявні в конструкції риси мінливі. Таке буває з іменами власними...». А ось що каже Тамара Сільван: «у віршах рідко зустрічається точне ім'я коханої поета, хоча у присвятах — скільки завгодно. Що стосується таких імен, як Беатріче, Лаура, Леїла і т. д., то це імена частково умовніші, принаймні, вигадані».<sup>12</sup> Ігор Качуровський у вступному нарисі до збірки «Вибраного» Франческо Петрарки у власних перекладах (Мюнхен, 1982) звернув увагу на російську кальку імені нареченої Франческо Петрарки, штамп, який заводив усю українську літературу: «...Дивовижна форма «ЛаУра» (з наголосом на «у») — свідоцтво того, що Пушкін, який свого часу впровадив цей наголос, не мав силабічного ритмовідчуття і не знав італійської мови...».<sup>13</sup> Ігор Качуровський пропонує читати це ім'я з наголосом на першому складі: «ЛАвра», бо це «збірне ім'я для різних осіб, які існували, а може й не існували насправді».<sup>14</sup> Він пояснює символіку цієї назви, вважаючи це ім'я «знаком», що викликав «подвійний жмуток асоціацій» і в плані символіки, і в плані іконіки.

Тісно зв'язана з іменем зовнішність людини — одне із найінтенсивніших семіотичних явищ будь-якої культури. В жодних обставинах ця зовнішність не втрачає свого знакового характеру, хоча, з іншого боку, найчастіше майже не піддається «прочитанню», однозначному перекладові на вербальні категорії. А неоднозначність здебільшого випливає із невизначеності можливих референтів, а точніше — із множинності. Один і той же вираз обличчя, одна і та ж поза, один і той же костюм можна витлумачити по-різному, наприклад, як еквівалент індивіда, внутрішнього стану (у даний момент), ставлення до самого себе, реакцію на соціальне або природне середовище, своєрідну «маску» тощо. Деякі елементи зовнішності суворо кодифіковані. Це ті, елементи, які найменше контролює і регулює «господар» зовнішності, і соціум, що санкціонує репертуар іміміки, поз, жестів, костюмів, зачіски тощо.<sup>15</sup> Інші ж елементи портрета певною мірою спонтанні і не завжди осмислені, здебільшого не мають суспільного характеру, можуть бути зумовлені хворобою, кліматом тощо. Та все ж зовнішність людини завжди сприймається як своєрідний знак або навіть як «текст».

Тому так важливо встановити, до кого у кожному епоху звернений портрет, з якої інстанції він апелює, хто має упізнавати у рисах зображеного індивіда — особу живу чи вигадану і чи повинна вона бути упізнаною? У залежності від того, кому або куди адресований портрет, встановлюються і критерії схожості.

Пригадаймо портрети-фікції в творчості Івана Величковського. Їх завдання полягало в тому, щоб «вивести» зображувану особу за межі просторової і часової реальності тодішньої культури, приховати випад-

кові, земні, тлінні риси і замінити їх незвичайними, нормативними, або, точніше сказати, змалювати ікону з відчутним «божественним відблиском» на обличчі моделі. Тобто йшлося не про виявлення подібності, а про зняття її; тому й такий портрет через концептуальну несхожість з моделлю не міг бути засобом самопізнання, він був засобом богопізнання (напр., у творчості Йоанікія Галятовського, Лазаря Барановича, Антонія Радивиловського, Іоанна Величковського, Димитрія Туптала та ін.).

Ліричний портрет XIX ст. (скажімо, портрет «Енея» в «Енеїді» Івана Котляровського) уже розрахований на те, щоб упізнати ногу, «вписати» в культурно-історичний «ландшафт» свого часу. Тут він уже стає засобом самопізнання. Питання «Хто я?», «Чим є?», «Як як виглядаю?» — набувають першорядного значення. В епоху романтизму з'являється не тільки портрет, а й автопортрет, але свобода художника, втілена в ньому, робить його фіктивним, «непортретним», надає йому характеру різкої розбіжності з прототипом (наприклад, автопортрет Пантелеймона Куліша в його містерії «Куліш у пеклі»). У реалізмі автопортрет витісняється портретом і жанром групового портрета (напр., образи близнюків в одноіменній повісті Тараса Шевченка). Реалістичний портрет базується на схожості, тобто на тотожності (узгодженості) зовнішності персонажа з його духовним обличчям, а з іншого боку — тут виконується вимога правдоподібності. Саме такими постають портрети у творчості Івана Франка (згадаймо Максима Цюника, Михайла, Бабу Митриху, Цюпасника або Мотрону-комірницю із «Галицьких образків»), Сурку із циклу «Жидівські мелодії») та Андрія Малишка (йдеться, зокрема, про героїв його балад — Оксану, Довбуша, Остапа з Веселого Броду, Небабу, дядька Васюту, танкіста, комвзводу, гречкосія, вартового, сина, матроса, персонажів його оповідань — Ливона Редедю, Матвія Підкову, Опанаса Біду та ін.).

Кожна окрема епоха дещо інше розуміє під портретом, способом його маніфестації через різні засоби змалювання, і дещо інакше підходить до проблеми «правдоподібності», а то й зовсім може її уникати (утримувати у «негативній поетиці», яка виявить, чи правдоподібність бажана чи ні). Іншими словами, завдання зовнішності літературного (і не тільки) персонажа — створити потрібну категорію людини: від людини-ідеї, людини-вчинку до одичної людини-особистості, людини-психіки, від вилучення індивіда з дійсності і прилучення його до універсальної змістоутворювальної інстанції — до зануреності у «текст» побуту, від протиставлення авторові і читачеві до ототожнення з ними і т. д.

Відносна самостійність зовнішнього вигляду, його відокремленість від особистості і можливість подробиці — все це, як і у випадку з власними іменами, ще одне джерело семантичних функцій. Найпростіший випадок творення фікцій, випадок, коли персонаж наділяється рисами іншого — загальновідомого персонажа або історичної особи. Таким є Рудань з рисами чорта із поеми Леоніда Полтави «Енеїда модерна». Складніші ті випадки, коли на перший план висувається реляція відповідності між зовнішнім виглядом і прихованої під ним особистості. Можливі і такі випадки, коли персонаж взагалі позбавлений свого зовнішнього вигляду. Перейдемо тепер до прикладів.

«Енеїда модерна» характерна тим, що її персонажі індексальні, тобто майже зовсім не зображаються: подаються лише їх імена та дії. У такому контексті тим більшу значущість мають уведені в текст деталі зовнішнього вигляду персонажів. Знайомство із Руданем у поемі починається із епізоду, у якому з'являється незнайома людина у тубітейці і вигукує: «Слышь? Давай обратно!» Чого ты прьошся? Не понятно?». Далі автор пише:



Між ними — шаснула Мотрона,  
За нею — з видом скорпіона —  
Рудань низенький? Що за біс?  
Такого бачив десь Григорій!  
І пригадав: на Лаврські хори  
Оцей Рудань так само ліз!  
Було це триста років тому,  
Коли Хмельниччина росла:  
У двері Лаврового дому —  
Московська рота забрела;  
По келіях гайнули! Жарко  
Було тоді! Рудань плигнув,  
Украв щось, Дивиться — смілярка,  
Але й її не повернув.

Портрета його, як ми помітили, майже нема, це фікція, яка має тільки деякі соціально-географічні пунктири: істота ця з Росії, про це свідчить і макаронічна мова, і тубітейка (у Блока: «Да скифы мы, да, азиаты мы, с раскосыми и жадными глазами»). Цікаво, що «триста років тому» вона теж була у Лаврі з «московською ротою». Тепер же Рудань пробрався на хори, «шаснув», «плигнув» — і украв смілярку. Оце, що спершу «шаснув» за Мотроною, а потім «плигнув» — свідчить, що він змальований не як людина, а як сутність іншого рангу — чорт (пригадаємо, як чорт з'являється у баладі Адама Міцкевича «Пан Твардовська»)

В Адама Міцкевича він теж «скочив». Мотря знайомить ченця Григорія з ним: «Знакомсь: Как Цапнуть. Все уме!». Григорій позадкував і «скільки ніг межі людей хутчіш побіг». Чернець перелякався: саме це й передбачає експресіоністична система моделювання: подібного героя сприймають усі з трепетом, як у згаданій баладі Адама Міцкевича. Нагадаємо, що «законодавця» експресіонізму Станіслава Пшибишевського за мотиви демонізму навіть звинуватили у сатанізмі.<sup>16</sup> Тасмнічість замикається у колі зла. Одночасно нереальний статус підсилюється: Рудань тут ще менша конкретна людина, він — фікція, копія, особа воістину романтична («каркає, немов ворона»), тому його зовнішність уже не стільки частковий упізнавальний контур фізичного обличчя, скільки «знак». І тут, як бачимо, Рудань описується у далеко не зорових категоріях. І це друга риса експресіонізму як моделюючої системи: саме по собі зорове відчуття неістотне, воно одержує цінність тоді, коли передбачає «внутрішнє бачення», «візйонерство». Згадка про подобу Руданя утримує його «портрет» у тій же експресіоністичній системі. По-перше, особа ізольована зображеного від оточення, виводить поза рамки побутової суєти,<sup>17</sup> а з «обличчя» знімає характер конкретної подобу людини з конкретними однозначними емоціями. По-друге, передбачає стан переходу до чогось істотнішого, націлює погляд у позамежне, недосяжне.<sup>18</sup> Портрете, у контексті згадок за Руданем може стояти концепція, згідно з якою біс ніколи не дивиться на людину. Рудань теж не дивиться на людей. Тут він амбівалентний: може прочитуватися і як одухотвореність, і як прикмета демонізму. Наступне зображення Руданя відкриває його зовнішність цілком. На цей раз ніби зникає двоїстість і демонізм і зберігається лише енкаведистська суть. Однак при детальнішому аналізі образу виникає дещо інше. Рудань вривається в іконописну майстерню до отця Григорія.

В іконописну, як розбійник,  
Ввірвавсь Рудань: Огня! Огня!  
Так вот где чортов самостійник,  
Сегодня третій у меня!  
Григорій фарбу встиг сховати  
І господа почав бламати,

Щоб допоміг йому тепер...  
Неізбагненна Божа воля:  
Чернець потрапив у неволю,  
Бо воля — враг ЕСЕРЕСЕР!

Поет описує його «портрет», але це ще не все. Будучи «портретом», персонаж нагадує не себе, а чорта (тобто стає «портретом портрета», «копією копії») і дистанційований, як від себе, так і від енкаведиста. З перспективи усіх подальших дій це подвійне перетворення Руданя може прочитуватися як «несамостійність», і як перетворення у випадок, лише один із аспектів загальнішого вияву емблематичного образу: «герба кривавої Москви», який тепер асоціюється з тубітейкою, з макаронічною мовою Руданя, з ротою московських солдатів, що увірвалися до храму, зрештою, з його назвиськом «Как Цапнуть».

Ще один аспект «герба кривавої Москви» розкривається в образі «юнака», якого зустрів отець Григорій, коли той, над «вельосипедом гібів», загнавши в «гуму будяка». Деталі портрета й опису («Ще миршаве таке, а вміє на двох колесах», «Круглим змієм лежала камера в траві», «А ви ж куди, чого і хто ви? — У душу ліз, немов оса») проливають світло на цього «чорномазого» (саме так: «чорномазого!») Равла. Та з «гербом кривавої Москви» він уже повністю ідентифікується тоді, коли купить у святого Григорія копію Божої матері і повезе її «поспішно у село». Про це, зокрема, свідчать слова Безуглої до ченця:

Якби ти знала, добра душе,  
Кому ж ми копію дали!  
Та ж то — стукач! Та ж то кликуша,  
Найчервоніша у селі!  
Він заплатив копійок пару,  
Щоб вторгувати із базару  
Не на іконі, — де там, де! —  
Побіг, помчав Равло шосили  
Ченцеві вирити могилу  
У місті — у ЕНКАВЕДЕ!  
Отак на людях заробляти  
Партійний підсвинок Равло  
Умів!..

Потім Равла знаходять «забитим», і це також свідчення того, що доля таких, як він, залежить від випадку; автор проводить думку, що Равла та енкаведиста, що йшов поруч з ним, убив, очевидно, син Безуглої, який перед цим клявся прийти «катам на горе!» і «зник кудись блискучим метеором».

Отже, портрети Руданя і Равла будуються як варіанти загальнішої етичної категорії — «герба кривавої Москви». Вона стає варіантом ідеї східномілітарної ментальності, скіфського начала, і в цьому, на думку Д. Бучинського, непересічне значення поеми Леоніда Полтави, бо «видно, читаючи «Енеїду модерну», що не до сміху йому, що крізь призму його душі, словами новітнього Енея Григорія проривається жаль і туга».<sup>19</sup>

Леонід Полтава показує дві сфери:

1. Побутовий світ («зовнішній простір» культури) — упорядкований і упізнаваний, йому протистоїть хаотичний світ ірраціонального випадку, московської експансії на Україну. Цей другий світ є ентропією. Вона тимчасово перемагає, руйнуючи плани людей: святий Григорій так і не може домалювати своєї картини, він помирає у Лаврі, Рудань підбігає до трупа і стає свідком його зникнення («Немов ченця з очей забрала Угору невидима длань!») і сам «непритомний, онімільний», падає на плити Лаври.

2. Побутовий світ, що складає внутрішній простір культури, переупорядкований, позбавлений гнучкості, мертвий. Йому протистоїть випадок — «могутня зброя Провидіння». Він вторгається в механічне існування, оживлюючи його. Однак автоматичний порядок перемагає, «випадок чекає своєї черги». Ентропія задубілого автоматизму торжествує. Світ, де все хаотично-випадкове, і світ, де все настільки омертвіле, що для «події» не залишається місця, просвічують один через одного.

Взаємовпливи цих сфер ускладнюються ще й тим, що і «зовнішній», і «внутрішній» простір культури подані і поза кожним з героїв як світ, що їх оточує, і представляє «середину» цього життя з його іманентною суперечливістю.

Обидва можливих тлумачення реалізовані у поемі Леоніда Полтави в одній і тій же «сюжетній машині». Це надає образу ченця Григорія виняткової змістової місткості і сили моделюючого впливу на читача.

#### Джерела та література:

- 1 Мейлах М. Б. Об именах Ахматовой. I: Анна // Російська література. — Париж, 1975. — № 10/11. — С. 33 (франц. мовою); Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — Имя—Культура // Труды по знаковым системам (Тарту). — 1973. — Т. VI.
- 2 Мейлах М. Б. Об именах Ахматовой. I: Анна // Там само. — С. 33—34; Флоренский П. А. Общечеловеческие корни идеализма // Символ (Париж). — 1984. — № 11.
- 3 Альтман М. С. Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского // Достоевский и его время. — Ленинград, 1971; Довгополов Л. К. Символика личных имен в произведениях Андрея Белого // Культурное наследие древней Руси. Истоки — Становление — Традиции. — Москва, 1976.
- 4 Вовк Хведір. Студії з української етнографії та антропології. — К., 1995. — С. 12—16.
- 5 Полтава Леонід. Енеїда модерна альбо дивні пригоди ченця Григорія Чудотворця, який на Україні, що — 300 літ воскресє. — Лондон, 1955. — С. 126.
- 6 Маланюк Є. До проблеми більшовизму // Причинки суспільного мислення. Збірка статей. — Торонто, 1991. — Т. II. — С. 29.
- 7 Мак Ольга. Из часів ежовщини. Спогади. — Мюнхен, 1954. — С. 7—13.
- 8 Там само. — С. 6.
- 9 Успенский Б. Смена имен в России в исторической и семиотической перспективе: К работе А. М. Селищева «Смена фамилий и личных имен» // Труды по знаковым системам (Тарту). — 1971. — Т. V.
- 10 Франко Іван. Збір. творів: У 50-ти т. — К., 1980. — Т. 31. — С. 406.
- 11 Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. — М., 1965. — С. 123.
- 12 Сильван Тамара. Заметки о лирике. — Л., 1977. — С. 38.
- 13 Петрарка Франческо. Вибране (пер. Ігор Качуровський). — Мюнхен, 1982. — С. 13.
- 14 Там само.
- 15 Див.: Галь Е. Прихований вимір. — Варшава, 1976; Малиновський В. Твори. — Варшава, 1984—1990. — Т. 1—7 (обидва джерела польськ. мовою).
- 16 Герман М. Польські сатаністи. — Париж, 1939 (франц. мовою).
- 17 Левандовський Т. Інтенсивізм — забута програма модернізму // Тексти. — 1973. — № 1. — С. 20 (польськ. мовою).
- 18 Див.: Данилова І. Искусство средних веков и Возрождения. — М., 1984. — С. 207—209.
- 19 Бучинський Дмитро. У мандрах по рідній Трої // Леонід Полтава. Енеїда модерна альбо дивині пригоди ченця Григорія Чудотворця, який на Україні що - 300 літ воскресє. — Лондон, 1955. — С. 14.