

УДК 81'362:811.162.1

**Олексій Сухомлинов**

Бердянський університет менеджменту і бізнесу

**"ЧЕРВОНІ ЩИТИ" ЯРОСЛАВА ІВАШКЕВИЧА:  
МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ**

*Автор статті аналізує особливості функціонування образу України в історичному творі Ярослава Івашкевича "Червоні щити". Дослідник робить висновки, що польсько-українське пограниччя є для Ярослава Івашкевича складовою європейського простору, а Італія – символічним уявним простором України.*

Особливі зв'язки поєднують творчість Я. Івашкевича з Україною. Творчий та життєвий шлях митця був предметом досліджень багатьох учених-філологів, зокрема Г. Вервеса, Ю. Булаховської, Р. Радишевського, Ю. Коваліва, С. Яковенка, а також П. Міцнера, М. Барановської, А. Бернацького, Т. Бурека, А. Грончевського, М. Єндріховської, Г. Заворської, Є. Квятковського, Є. Лох, В. Мацьонга, Г. Рітца, Я. Рогозінського, А. Сандауера, А. Турчинського, Я. Тшнаделя, М. Чермінської тощо. Проте, на нашу думку, на особливу увагу заслуговує аналіз імалогічних презентацій образу України в історичних творах цього видатного письменника польсько-українського пограниччя.

Відомо, що образ України у прозових і поетичних творах Ярослава Івашкевича змінювався разом з набуттям екзистенціального досвіду, що прискорював еволюцією свідомості та світосприйняття письменника. Отже, якщо у прозі київського періоду український простір функціонує як казково-міфічна декорація ("*Утеча до Багдада*", "*Осіня учта*", "*Зенобія. Пальмура*"), то твори пізніших років, зокрема у романі "*Місяць сходить*", вирізняються особливою аксіологією, автотематизмом і автобіографізмом, що пояснюється фактом втрати вітчизни і новизною, а навіть чужістю й ворожістю атмосфери варшавсько-польських реалій. У творах, написаних уже в Польщі, наявна характерна ідеалізація та міфологізація утраченого простору "малої вітчизни" – України. Характерною рисою наступного етапу творчості Я. Івашкевича є надзвичайна інтенсивність процесу згадування й осмислення українського періоду, надання нового сенсу дійсності, баченій уже крізь призму досвіду минулого (цикл "*італійських*" оповідань, "*Венецьке мереживо I*", "*Венецьке мереживо II*", "*Voci di Roma*"). Автор намагається не тільки дати мистецький вираз своїм українським переживанням, але й оцінювати та осмислювати історичні процеси, які визначають фатальність долі особистості, надаючи при цьому образіві України нових форм ("*Слава і хвала*").

Важливим є той факт, що письменник, відомий як естет і традиційно аполітичний, звертався також до історичної тематики. Кожен твір такого характеру був своєрідною реакцією на актуальні історико-політичні процеси ("*Червоні щити*", "*Битва на рівнині Садгемур*") чи на зміну власного світогляду ("*Червнева ніч*", "*Заруддя*"). На перший погляд різні – з багатьох точок зору – твори (жанри, тематика, проблематика, місце дії й історичний час, ситуаційні кола і т. д.) мають, однак, спільні риси, які визначають специфіку творчої манери автора "*Слави і хвали*".

Аналізуючи прозові історичні твори, що з'являлися в міжвоєнному періоді, можна дійти висновку щодо існування певного механізму перенесення актуальних проблем тогочасної політичної дійсності у площину середньовіччя – це чергова спроба утечі від реалій, поєднана з тенденцією мислення категоріями міфу. Можна ствердити, що головні Івашкевичеві міфи, як спосіб бачення й відображення світу, формувалися власне в Україні і приблизно збігаються в часі з працею над лібрето до опери "*Король Роджер*". Цей образ не мав особливого історичного значення, а був передусім виразом авторської екзистенціальної філософії та спирався на різномірні античні легенди, які, у свою чергу, зіставлялися з теперішністю і модифікувалися в уяві Шимановського й Івашкевича.

Міф культурної рівності, пов'язаний передусім із постаттю короля Роджера й етнічною ситуацією на Сицилії, а також перцепція образу Діоніса, як багатозначного символу, дав початок іншим Івашкевичевим міфам, що з часом стали естетико-філософською категорією усього макротексту цього письменника.

Важливим є визнання письменника щодо спорідненість у його естетичній свідомості України та італійських земель: "Образ Італії і Сицилії, нові музичні можливості, сенс бахічних містерій, значення грецьких міфів у тому освітленні, яке їм давав Зелінський, нарешті, можливості творення для великого театру, віра у власні можливості, – все це змішувалося у мене в голові й полегшувало безсоння на підніжжі вагону, що шумно простував крізь виповнені запахом нічні поля. З тих розмов по-особливому запавав мені в пам'ять і схвилював уяву образ Сицилії – такий, який створив мені Шимановський і в якому пізніше – багато років пізніше – я пересвідчився на власні очі. А одночасно, їдучи отак землею моєї молодості, я відчував щось спільне між нею і вітчизною Емпедокла. І тут, і там шари культур Сходу і Заходу накладалися одне на одного, творячи специфічну ауру" [1: 51].

Покидаючи Україну, Івашкевич намагається віднайти себе на "новому місці", уявити Польщу і себе в Європі. Незважаючи на почуття відмінності й окремішності, мовні, релігійні та культурні різниці, які

наявні вже у *"Поверненні до Європи"*, автор *"Червоних щитів"* зараховує Польщу та східні землі до країн середземноморської цивілізації / орієнтації, створюючи на основі українських переживань і трагічного досвіду так звану *"символічну спільноту"*. Саме у *"Червоних щитах"* Рим і Єрусалим, Сицилія й Німеччина, Польща і Київська Русь представлені читачеві у світлі рефлексій Генрика Сандомирського, який є семантично центральною фігурою, що поєднує художній світ і дві виразно окремі частини роману: про формування героя і про Польщу, як про централізоване й потужне королівство [2: 197]. Окрім того, гамлетівська постать Генрика Сандомирського, нерішучого мрійника, ідеально вписана в контекст романтичних проблем, де виразно домінує антагонізм *особистість – історичний процес*. Тим самим Івашкевич продовжує розмірковувати над проблемою суспільного "чину" і вибору, яка уперше з'являється в романі *"Місяць сходить"*.

Повертаючись до теми, варто звернутися до українських – або, ширше, східних – мотивів. Русь присутня в *"Червоних щитах"* ніби в двох аспектах: як невід'ємна частина простору середньовічної Польщі (постійні політичні, економічні й родинні контакти) і як особисті переживання Генрика. Образ східних земель тісно пов'язаний з постаттю Верхослави: "Дивна річ, Королівське озеро чомусь нагадало йому [Генрику – О. С.] Дніпро, яким плавали вони з братом Болеславом, коли були в Києві. Яке чудове місто! Високо над рікою здіймаються маківки його церков, таємничий собор святої Софії, зведений Ярославом Мудрим. Генрику тоді було зовсім байдуже, навіщо вони приїхали до того міста – якісь нудні, непотрібні справи! Важливо те, що тут народилася Верхослава..." [3: 33].

Цікавим виявляється те, що Польща уписується тут одночасно у два простори: орієнтальний і окцидентальний. Івашкевич по-особливому підкреслює значення країни на Віслі як своєрідного мосту між культурами Заходу і Сходу. Однак, можна помітити виразну тенденцію до зближення польських і руських земель: "Ось Генрик, казала вона [Агнеса – О. С.], – мій дівер, син графині Берг, дивується, що я розмовляю по-польському і по-руському, що, як польська княгиня, тримаю біля себе пов'язаних хустками руських служниць. А я ж, дочка і сестра імператорів, зреклася своєї батьківщини, щоб стати полькою, і, може бути, сильніше люблю Польщу, аніж любив її сам Кривоустий" [3: 53].

Зображена тут мовна і культурна інтерференція позбавлена ідеалізації й через це органічно виглядає в контексті Івашкевичевої кресло-пограничності, специфічної візії польсько-української історії і спорідненості двох народів. Однак, автор свідомий того, що ці контакти мали неоднозначний характер. Отже, незважаючи на популяризацію ідеї інтеграції, він вносить також певні застереження: "От якщо б Казимир

правив у Києві, а я у Кракові, міркував Генрик, велика була б наша сила. Чи ж це не вгодно Богові? Побували у Києві і Хоробрий і Щедрий, а мусили відступити перед смертю, котра виявилася сильнішою, ніж їхні війська. Навіщо ж вони туди прагнули? Хіба змогли б вони надати тій землі нового вигляду? Перетворити її?" [3: 291].

Пізніше, у романі "*Слава і хвала*", Івашкевич іще раз спробує дати оцінку ролі поляків на польсько-українському пограниччі. Однак, проблема ця – у геополітичному її аспекті – для Івашкевича ніколи не була центральною. Україна у "*Червоних щитах*", як і в інших творах письменника, є малою вітчизною, тереном приватного досвіду, індивідуального переживання героя і наратора. Уже у романі "*Місяць сходить*" Україна переходить у цілковите володіння спогадів і стає продуктом згадування й рефлексій. Це пояснюється самою природою Івашкевичевого героя, який куди частіше виступає як *homo esteticus*, і набагато рідше як *homo historicus*. Не є тут виключенням і Генрик Сандомирський, зображений в амплуа "нетипового" для раннього середньовіччя князя, який сходить зі шляху втілення прогресивних політичних ідей (зміцнення польської держави через єдиновладдя) тільки тому, що здійснення їх пов'язано із братовбивством. Будь князь Генрик сильною людиною на взірць королів Болеславів, потужним, самовпевненим володарем, здатним силою нав'язувати свою волю, як герой він навряд чи був би цікавий Івашкевичу.

Для Генрика Сандомирського подорож стає передовсім пізнанням культур, а процес згадування – рефлексією про минуле. Невипадково паж князя, Телі, виголошує знаменну фразу: "Все у житті стає спогадом". "І тому так часто, – пише Григорій Вервес, – не державні справи займають Генрика (як би це належало князеві), а милування – у снах і наяву – барвами, завершеністю, витонченістю реального світу, творінням природи й людини. Причому дія предметів мистецтва, як і природи та людей, виступає не під час їх споглядання, а пізніше, через певний проміжок часу – уже в спогадах героя. Про Київ і його чарівні краєвиди Генрик згадував у німецькому замку, про Краків, про зустріч із Верхославою після довгої розлуки з нею – у Сандомері, про бесіди з королем Роджером чи Барбаросою – також через певний час і у зовсім невідповідних обставинах..." [4: 105]. Постать князя Сандомирського нагадує тут в усьому автора роману "*Місяць сходить*", для якого процес згадування українського минулого створював ідеальну ситуацію для рефлексій про мистецтво.

Подібно до "*Місяця*", що являє нам "портрет митця замолоду" з перспективи втрати рідного простору, "Червоні щити" помножують культурний світ героя на подорож і в почергових – *post factum* – рефлексіях дають можливість для втілення ширшої концепції

культурного простору, складовими якого є Польща й Україна. Відправляючи свого героя в далекі подорожі Польщею, Німеччиною, через Коринфію, Рим, Палермо – до Єрусалима, Дамаска, Олександрії, на Балкани, автор ні на мить не забуває про креацію свого героя, як витонченого естета, якому можна було б довірити власні почуття і враження від споглядання об'єктів мистецтва. Ті пам'ятники культури, які ми бачимо очима Генрика – Софію Київську, руїни храму Соломона в Єрусалимі, Золотого будинку Нерона в Римі, Колізею, Капітолію, Статуї Марка Аврелія, храми на Сицилії, костьоли в Опатові чи Сандомирі – покликані створювати єдиний простір середземноморської культури, в якому Креси й, зокрема, Україна, як земля на перетині Сходу і Заходу, мали б посідати центральне місце. Не випадково серед великої кількості історичних постатей, з якими Генрикові Сандомирському довелося зустрітися в його мандрівці – Мешко, Казимир, Болеслав Кучерявий, Гертруда, німецькі цісарі Конрад III і Фрідріх Барбаросса, єрусалимська королева Мелісандра та її син Балдуїн II, султан Єгипту та Сирії Салахад-дин та ін. – є також король Роджер Сицилійський. Отже, коло замикається. Юначий твір-лібрето Івашкевича до опери *"Король Роджер"*, який приніс такий несподіваний для письменника досвід спорідненості Сицилії з рідною йому Україною, знайшов свій пізніший відгомін у романі *"Червоні щити"*. Ця тяглість / спадковість простежується й на інших рівнях тексту.

Не менш важливою спільністю з прозою "київського" періоду є стилістична єдність, яку можна узагальнити, як домінацію візантійського стилю. Аналізуючи поетику ранньої прози Івашкевича (зокрема, повість *"Зенобія. Пальмура"*), Р. Пшибильський підкреслює її подібність до естетики Оскара Уайльда, яку називали "візантійською". Головні ознаки цього східного стилю – це рішуча відмова від принципу імітації природи та постулат декоративності, а також характерне для Уайльда вміння поєднувати ці принципи з захопленням чуттєвою красою світу, – зробили домінуючими для цієї поетики дві риси: формалізм і чуттєвість [5: 11]. Для Івашкевича ж і його українського досвіду "візантійськість" була безпосередньо пов'язана також із православ'ям та поганськими культами Київської Русі.

У порівнянні з прозою "київського" періоду в пізніших Івашкевичевих романах зміниться як перцепція України, так і концепція креації героя, – незмінним залишиться тільки "візантійський" стиль (який даватиме про себе знати іще в пізньому *"Зарудді"*). Для письменника з України цей стиль означав передусім мистецтво "плетіння слів" – характерну ознаку його поетичної прози. А. Турчинський уважає, що мовну красу своїх ранніх творів Івашкевич завдячує ні чому іншому, як непоганому знанню давньоруської

літератури, в якій саме поетика словоплетення використовувалась на повну потужність. "Власне у Києві по-особливому жива залишалася традиція красивого церковного слова, красномовства" [6: 189-190].

Саме візантійська естетика, а конкретніше – візантійська мозаїка, була для Івашкевича джерелом натхнення і спонукою пошуку втраченої малої вітчизни в італійському природному і культурному ландшафті. Мозаїки в Равенні нагадують Івашкевичу мозаїки Київського Софійського Собору, а мозаїчні декорації в Капелла Палатина в Палермо, у палацах королів Роджера II та Вільгельма, а також найбільша і найближча чистому візантійському стилеві мозаїчна композиція з XII століття в Монреальському соборі на Сицилії – настільки схожі за стилем на оті київські, – мали стояти в уяві письменника, коли він писав лібрето для *"Короля Роджера"* і *"Червоні щити"*.

Зрілість, естетичний шарм і софійність візантійської культури у Івашкевича часто протиставляються західному світові, особливо галльській культурі. Освіченість і потяг до мистецтва руської жінки яскраво контрастує з образом "темної" середньовічної Європи. Характерно, що саме тоді, коли Генрик, перебуваючи в Бамберзі, мріяв про те, щоб показати своїй коханій дива Заходу, його відвідує спогад з недалекого минулого – про те, що Верхослава, київська княжна, "привезла з собою з Новгороду таємниче мистецтво. На дерев'яних або й на мідних дошках створювала вона святі ікони для костьолів. Робота ця аж ніяк не була відповідною для жінки, й тому не раз позирали на це неприхильно, але Верхослава робила це з великою побожністю і довго молилася перед тим, як розпочати нову ікону – чи була то Богородиця, чи Бог-Отець на Троні, чи скромна подобизна якогось святого. А образи свої малювала згідно з найсуворішими канонами й ніколи не відступила від точних правил, що були в неї записані на чудовому пергаменті й котрі час від часу вона старанно перечитувала – а записані вони були грецькою мовою. Бідна Верхослава, як і належить онуці Ярослава Мудрого, була не тільки взагалі обізнана з мистецтвом читання, але читала по-грецькому!" [3: 27].

З-поміж основних ознак візантійської естетики в *"Червоних щитах"* А. Турчинський звертає особливу увагу на символіку червоного кольору (про важливість цього елемента свідчить навіть сама назва роману). "В українському фольклорі, про що автор *"Червоних щитів"* мусив знати, червіль мала важливе символічне значення в погребальних церемоніалах власне як варіант самого золота і золотого кольору" [6: 145]. А золото і його колір належали в ті часи до сакральної сфери, були пов'язані з священницькою, княжою чи королівською вибраністю. Оскільки ж золото було знаком присутності Бога – тобто ознакою постійності, незмінності, то червіль – його відповідник у "цьому світі",

символізувала змінність, переродження і перетворення. Зв'язок життя і смерті, що проявлявся в об'єднаних символікою червоного найголовніших етапах людського життя (народження, весілля, смерть і похорон), був по-особливому актуальний саме для православ'я. Це можна спостерігати в українському та білоруському обряді Радониці (другий після Великодня понеділок/вівторок), який є надзвичайно подібним до давньогрецького свята Деметри і Церери [6: 146].

Червоні щити в романі – це власний знак дружини Золотоволосого Князя, символ обраності й вищого призначення. Для Генрика червоні щити є початком здійснення омріяного образу ідеального, справедливого князівства, є проекцією його сну про "подорож за три моря", поєднання казкового Сходу й неприглядної сандомирської дійсності: "...любі Генрикові щити. Вони були темного, червоного кольору, і зроблено їх було зі шкури, штучно пофарбованої у Візантії" [3: 363]. Носієм червоного кольору, як зв'язку з візантійською, а разом з тим – кресово-українською естетикою – може бути й жінка, Верховслава. Її червоні рукавички стають фетишем сексуальності руської княжни й разом з тим – символом еротичного бажання закоханого в неї князя. А молодший брат Генрика, Казимир, подібно до Болеслава Кривоустого, також одружується з київською княжною, Оленою, яка під час весільної церемонії взуває червоні черевики.

Дослідники помітили, що червіль – це граничний колір, колір переходу з одного стану в інший, зі сфери до сфери, з однієї реальності в іншу [6: 148]. Таким чином, червоний колір може означати перехід від омріяного образу високого призначення Генрика до болісної поразки чи жертви, але він може також бути й символом пограниччя, кресовості, простору перетину різних культурних традицій, власне *переходу* з одного світу до іншого. Невипадково саме в червоний плащ одягає Івашкевич Короля Роджера – справжнього володаря культурного пограничного та етнічної мозаїки, адже його королівство, Сицилія, знаходиться на перетині поганського, античного, з одного боку, та християнського й ісламського – з другого, – світів. Тут, на Сицилії, але з більшою долею автентичності, так само, як у "*Осінній учті*", повториться містерійний обряд поклоніння Пану і Діонісу. Учасниками цього сексуального ініціального обряду стануть Генрик і королева Сибілла, для якої містерія закінчиться смертю [7: 131].

Письменник, для якого творчість на стику культур Сходу і Заходу була актуальною вже через місце його народження і змушнення, постійно перебував між двома полюсами, двома векторами європейської культури – візантійським і галльським. "Червоні щити" є найкращим прикладом боротьби цих двох світів в естетичній свідомості письменника. Переможе візантієць і остаточно вибере своєю

мистецькою й духовною вітчизною саме Італію, котра була єднальною ланкою між світами Заходу і Сходу [6: 207]. Саме Італія (а найбільше Сицилія) – в умовах втрати української батьківщини – стане для Івашкевича уявним простором символічного кресло-пограниччя, а образи України та Італії простором культурного взаємонакладання та взаємопроникнення.

### **Список використаних джерел та літератури**

1. Iwaszkiewicz Jarosław. Ludzie i książki. – Warszawa, 1971. – 453 s.
2. Ritz G. Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności. – Kraków, 1998. – 312 s.
3. Iwaszkiewicz Jarosław. Czerwone tarcze. – Warszawa: Czytelnik, 1971. – 421 s.
4. Вервес Г.Д. Ярослав Івашкевич. Літературно-критичний нарис. – К.: "Наукова думка", 1978. – 223 с.
5. Przybylski R. Eros i Tanatos. – Warszawa, 1970. – 367 s.
6. Turczyński A. Ząb mądrości. Iwaszkiewiczowskie miejsca, znaki i symbole. – Koszalin: Millenium, 2001. – 334 s.
7. Сухомлинов О.М. Польсько-українське культурне пограниччя у прозі Ярослава Івашкевича (топіка і функціональність) [монографія]. – Донецьк : Юго-Восток, 2006. – 192 с.

#### ***Suchomłynow O. M. "Czerwone tarcze" Jarosława Iwaszkiewicza: pomiędzy wschodem a zachodem***

*Autor artykułu analizuje szczegóły funkcjonowania wiyerunku Ukrainy w dziele historycznym Jarosława Iwaszkiewicza "Czerwone tarcze". Badacz wnioskuje o tym że dla polskiego pisarza polsko-ukraińskie pogranicze jest częścią przestrzeni europejskiej, a Włochy – wyobrażoną symboliczną przestrzenią Ukrainy.*

#### ***Sukhomlinov O. M. "Red shields" by Jarosław Iwaszkiewicz: Between East and West***

*The author analyzes the features of the functioning of the image of Ukraine in the historical work of Jarosław Iwaszkiewicz "Red shields." The researcher concludes that the Polish-Ukrainian border area as seen by the author is part of the European cultural space, and Italy - the symbolic imaginary space of Ukraine.*