

Як рентген або аналіз крові, а не любительське фото “на фоні Пушкіна” (що, з кута зору семантики, слід розшифрувати як сублимоване бажання стати на одну дошку – Я і Пушкін).

Це має значення через те, що “людський фактор”, система його сценаріїв та інструментів творення мистецьких статусів, всупереч балачкам про “загальнолюдські цінності”, завжди залежить від місця і часу, отже, соціально та історично зумовлені. Відокремити їх від самих об’єктів не означає ігнорувати. Навпаки – відокремити для того, щоб дослідити їхню історичну роль у творенні мистецьких “фактів” і, таким чином відокремивши одні “факти” від інших, знайти між ними залежність. Лише тоді у нашій свідомості починають проступати контури багатовимірного об’єкта, а не одновимірний пропагандивний мем.

1. Айзенк Г. *Психология: смысл и бессмыслица* // Айзенк Г., Бартол К. *Эксперимент. Самые жестокие*

исследования в психологии. – М.: ООО, “Агентство Алгоритм”, 2021. С. 9–39.

2. Арутюнова Н. Д. *Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт.* – М.: “Наука”, 1988. 341 с.

3. Докинз Р. *Капеллан дьявола: Размышления о надежде, лжи, науке и любви.* – Москва: АСТ: CORPUS, 2013. 416 с.

4. Саїд Е. *Орієнталізм/К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. 511 с.*

5. Саїд Е. *Культура й імперіялізм.* – К.: “Критика”, 2007. 608 с.

6. Сокал А., Брикмон Ж. *Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна.* – М.: “Дом интеллектуальной книги”, 2002. 248 с.

7. Уайт Х. *Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века.* – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 528 с.

8. Hassan I. *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times.* – Urbana : University of Illinois Press, 1985. 200 p.

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

ЕФЕКТ РИЗОМИ

(Постать Івана Мазепи в дослідженнях Ростислава Пилипчука)

Приблизно з початку 1990-х рр. на сценах українських театрів почав набирати оберти своєрідний національно-патріотичний “серіал” під умовною назвою “гетьманіяна”. Старі та нові п’єси, інсценізації прозових творів, де головними дійовими особами були українські гетьмани, ставили з різним мистецьким результатом та, відповідно, резонансом. Пригадаймо: “Павло Полуботок” К. Буревія в Національному академічному українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької (1990, реж. Ф. Стригун), “Гетьман Петро Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської в Тернопільському академіч-

ному обласному українському драматичному театрі імені Тараса Шевченка (1991, реж. П. Ластівка) і в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка (1995, реж. В. Опанасенко), “Берестечко” Л. Костенко в Рівненському обласному академічному українському музично-драматичному театрі (2005, реж. О. Дзекун), опера “Богдан Хмельницький” К. Данькевича в Донецькому академічному державному театрі опери та балету імені Анатолія Солов’яненка (2005, реж. В. Вовкун) та інші.

Цілком природно, що чільне місце в гетьманіяні посів Іван Степанович Мазепа – видатний україн-

ський політичний діяч, чие життя оповите легендами й переказами. Першим у 1991–1993 рр. відновив традицію інсценізацій прозової трилогії Богдана Лепкого Федір Стригун, здійснивши на сцені Національного театру ім. Марії Заньковецької три окремі вистави – “Мотря”, “Не вбивай”, “Батурин”. У Луцьку, у Волинському обласному академічному музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка Петро Ластівка 2010 р. показав “Одкровення від Мазепи” за мотивами драми Олелька Островського, а також з’явився тернопільський варіант інсценізації творів Богдана Лепкого від Олега Мосійчука. Євген Головатюк 2015 р. під назвою “Гетьман Мазепа” знову по-своєму інсценізував Богдана Лепкого в Запоріжжі, а в Полтавському академічному обласному українському музично-драматичному театрі імені Миколи Гоголя п’єсу українського драматурга Анатолія Крима “Остання любов гетьмана” поставив Сергій Павлюк. Нарешті, з’явилися й сучасні версії опери “Мазепа” Петра Чайковського: 1991 р. в Національному академічному театрі опери та балету України імені Т. Г. Шевченка виставу здійснив Дмитро Гнатюк, яку він же поновив 2004 р. до 350-річчя Переяславської ради, а 2017 р. – в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка режисер Армен Калоян реалізував амбітний проєкт з нагоди 330-річчя обрання Івана Мазепи гетьманом, де П. Чайковського співали українською мовою, а трагічний фінал замінили апотеозом.

Власне, зважаючи на постійну зацікавленість суспільства долею Мазепи, увагу до нього як виняткової постаті й контрверсійного політичного діяча і, враховуючи вкрай негативне тлумачення його діяльності російськими істеблшментом та інтелектуалами, немає нічого дивного в тому, що вітчизняні театри ретельно взялися опрацьовувати гетьманську тематику саме крізь призму цієї особистості. Поруч з цим, українське театрознавство не надто оперативне, а головне, адекватно реагувало на глибокотрагічні, а інколи порожньопомпезні вистави мазепинської тематики. І, власне, зовсім мовчало з приводу того, що Іван Мазепа – це один із найпопулярніших сценічних героїв світової сцени ХІХ ст.

Фактично першим серед театрознавців на повернення імені Мазепи в національний дискурс як героїчної особистості зреагував Ростислав Ярославович Пилипчук. Як було властиво саме йому, робив він це обережно, виважуючи кожен крок, але системно дезавуваючи тотальний негатив довкола імені гетьмана. Переконливим свідченням такого підходу могли б стати його публікації щодо постаті Івана Мазепи в культурному просторі. Однак, якщо переглянути бібліографію праць академіка Р. Пилипчука,

то з’ясовується, що Мазепі він присвятив одну-єдину газетну публікацію “Микола Садовський над могилою Івана Мазепи” в “Літературній Україні”. Статтю згодом передрукували в збірці “Іван Мазепа: Художньо-документальна книжка”, що вийшла 1992 р. [1].

Хоч як прикро, що у Ростислава Ярославовича більше не знайшлося часу для згаданої тематики, все ж очевидно, цю його єдину статтю про Мазепу не можна оцінювати в параметрах самотнього наукового повідомлення, на кшталт такого, яке в найкращому випадку дасть приріст фактології в історії українського театру. Видається, стаття “Микола Садовський над могилою Івана Мазепи” мала для вітчизняного театрознавства і культурології ефект ризиому, хоча такої постмодерністської лексики у працях Ростислава Пилипчука – унікального архівіста, джерелознавця, історика театру – годі й відшукати. Мабуть, він і не мав потреби в точному формулюванні поняття ризиому (запозичений із ботаніки термін постмодерністської естетики, який означає ацентровану, не ієрархічну і не означальну систему, що перебуває в постійному процесі становлення) [2]. Видатний український вчений і без термінологічного визначення бачив у багатогранній та неоднозначній постаті Івана Мазепи потенціал культурного героя, якого можливо й треба осмислювати в різних системах координат. І сам спосіб його міркувань, такий, як він був завжди – тверезий та аргументований – працював на те, аби культурологічні дослідження Мазепи не просто ширилися, а проростали новими пагонами.

Перше, на що вказує Р. Пилипчук і що засвідчує назва публікації – це причетність до мазепинської теми покоління українських корифеїв. Пишучи про сприйняття Миколою Садовським Івана Мазепи, Р. Пилипчук повністю покладався на його мемуари “Спомини з російсько-турецької війни 1877–1887 рр.”, опубліковані у Києві 1917 р. [3]. Цей колись молодоступний текст сьогодні добре відомий історикам-науковцям, і на нього вже не раз покликалися українські та зарубіжні вчені, аби уточнити перипетії поховання й перепоховання Івана Мазепи, а також обставини зникнення його могили в румунському місті Галац уже в 60-х рр. ХХ ст. [4].

Однак, головним мотивом Пилипчукової статті, написаної як відгук на уривок з монографії Василя Луціва “Життя і смерть гетьмана Мазепи на чужині”, не є доля Мазепи-вигнанця, а утвердження його героїзму та слави. Р. Пилипчук розлого цитує патосний пасаж Миколи Садовського: “Ти, славний гетьмане, ти, останній нащадку колишньої вільної, багатой, свободолюбної України! Ти, поборнику святий, що не хотів себе лічити рабом серед зграї донощиків, блюдолизів, підніжків, грязі і рабів! Се ти! Так

ось де ти знайшов собі місце довічного покою!”[5], який є для нього квінтесенцією розуміння діяльності гетьмана.

Вітчизняний театр у 1990-ті рр. не раз виявляв саме національно-патріотичний і героїчний наратив у мазепинській тематиці. Та все ж аналізувати вистави – це прерогатива театральної критики, тоді як Р. Пилипчук прагнув до формування образу Мазепи-достойника силами істориків-науковців. Тим більше, що для цього були незаперечні підстави: численні інсценізації трилогії Богдана Лепкого на галицькій сцені 1930–40-х рр. і стильна постановка романтичної драми Юліуша Словацького в Театрі Миколи Садовського у Києві 1913 р.

Тож, з подачі Ростислава Пилипчука вже у 2000-ті рр. вийшли вагомі наукові розвідки його учнів, театрознавців Ганни Лемещенко “Трагедія “Мазепа” Ю. Словацького в українському театрі наприкінці XIX та на початку XX ст. (1897–1918)”[6] та Романа Лаврентія[7] і Світлани Максименко[8] про інсценізації романів Б. Лепкого в Галичині. Як свідчили у приватному спілкуванні самі автори, саме Ростислав Ярославович інспірував їх до розроблення мазепинської тематики, а потім “витискав” найдокладнішу інформацію про драматичні тексти з центральним образом Мазепи, про сценічну інтерпретацію цього образу, про сприйняття його глядачами і, що важливо, спонукав до подальшого розроблення проблематики. Відповідно у своїх статтях Г. Лемещенко і Р. Лаврентій чимало уваги приділили Мазепі в театральній культурі загалом, згадали численні романтичні поеми XIX ст., присвячені його догетьманському періоду, вказали на літературознавчі дослідження цих текстів.

Очевидно, що наступні розвідки вітчизняних театрознавців, стимульовані Р. Пилипчуком, мали охоплювати дедалі ширше коло “мазепинської” драматургії, оскільки у другій половині XIX ст. п’єси про Мазепу стали дійсно мегапопулярними в Україні та в Америці. Це були два, зовсім не залежні один від одного потужні театральні потоки, про існування яких Ростислав Ярославович знав. Кожний з них представляв значний корпус драматургії, а також численні вистави, які у свій оригінальний спосіб показували гетьмана Мазепу і юнака на ймення Мазерра. Але доручити комусь серйозне опрацювання цієї тематики Р. Пилипчукові так і не випало [9].

Про перший потік (американський) українському пострадянському театрознавству стало частково відомо завдяки науковцям з діаспори [10], але головним чином через публікацію Ксени Кебузинської ““Мазерра” Марі де Гранваль на французькій оперній сцені” [11]. Як свідчить назва статті північноамери-

канської дослідниці, її основна увага зосереджувалася на оригінальній французькій опері, написаній на сюжет пушкінської “Полтави” 1892 р., що успішно виставлялася на французькій сцені. Фантастично ретельний підхід до джерел і обставин виникнення того чи іншого сценічного твору не дозволив К. Кебузинській оминати увагою гіподрами, де головною дійовою особою був юнак Мазерра і які широко виставлялися спочатку в Північній Америці, а потім в Європі.

Отже, 1831 р. з’явилася мелодрама англійця Генрі Мілнера, яка фактично була адаптацією для сцени поеми “Мазепа”, що її написав 1818 р. Джордж Байрон. Г. Мілнер використав поетичну історію кохання молодого пажу Яна Казимира до дружини польського шляхтича Фальбовського і змайстрував п’єсу під назвою “Мазепа, або дикий кінь з Тартарії”. Центральною, а головне найефектнішою сценою цієї мелодрами став показ шаленого коня, до якого спина був прив’язаний оголений красень, якого підстеріг і провчив ревнивий чоловік.

Згодом ця мелодрама стала популярною в США, й спочатку виставлялася у звичний для того часу спосіб. Лет коня із прив’язаним до нього Мазепою примітивно відтворювався за допомогою вирізаного з картону вершника, яким керували з-за куліс, а потім замість задника почали використовувати рухому панораму. Однак, у середині XIX ст., завдяки поєднанню Мазепи з конем, поетизація образу якого навіть зблизила його з мітологічним Пегасом, виник особливий вид кінних вистав (equestrian drama) або гіподрам за участю справжнього коня.

Саме тоді, коли популярність гіподрами про Мазепу набирала обертів, а вимоги публіки до сценічного образу Мазепи зростали, в 1861 р. роль юнака зіграла молода актриса Адач Ісаак Менкен. З приводу цього американські дослідники писали, що актриса, яка стала опісля надзвичайно популярною [12], захоплювала глядача: “у знаменитій кульмінаційній сцені, одягнена в трико тілесного кольору, що створювало ілюзію, ніби на спині коня, який скакав вздовж рампи, було прив’язане оголене тіло” [13]. У другій половині XIX століття трюк з роллю Мазепи на коні повторювали й інші американські актриси-наїзниць, а саму гіподраму почали показувати в європейських містах у цирках або в спеціально призначених для таких видовищ спорудах[14].

Ймовірніше за все, подробиці театральних містифікацій довкола постаті українського гетьмана Івана Мазепи залишилися не відомими Ростиславу Ярославовичу Пилипчуку. А от про другий театральний потік, тобто корпус українських “мазепинських” п’єс другої половини XIX – початку XX ст. та їхні постановки,

він точно знав. П'єс про Мазепу під різними назвами було написано вітчизняними драматургами (О. Василенко, В. Захаренко, Л. Манько, К. Мирославський-Винников, Ю. Косиненко, І. Карпенко-Карий, І. Чепурний та ін.) близько тридцяти. І вони доволі широко ставилися в 90-х рр. XIX ст. в трупах Дмитра Гайдамаки, Трохима Колесниченка, Миколи Садовського, Панаса Саксаганського та інших.

За невеликими винятками, це були не оригінальні твори, а довільні переробки "Полтави" Пушкіна, де головні сюжетні перипетії оберталися довкола стосунків старого Мазепи і його юної хрещениці Мотрі Кочубеївни. Звісно, увесь цей корпус текстів, включено з драмою І. Карпенка-Карого, вперше опублікованою лише 2012 р., автор якої ховався під псевдонімом Тугай[15], не сприяв героїзації українського гетьмана. Однак не зважати на його активну присутність в українському театральному дискурсі теж не варто, тим більше, що, укладаючи розділ про театр в "Історії української культури", Р. Пилипчук неодноразово згадував про постанови таких творів.

Як уже зазначалося, в другій половині XIX – на початку XX ст. українські трупи різного художнього рівня постійно зверталися до мазепинської теми, але найактивнішим у цьому був Микола Садовський. У 1880-ті рр. в трупі Старицького-Кропивницького він грав Семена Палія, а в 1890-ті – Мазепу, ставив п'єси про останню Мазепину любов у своїй мандрівній трупі, а в київському театрі про молодого Мазепу – джуру Яна Казимира. Приміром, прем'єра "Мазепи" К. Мирославського-Винникова відбулася в його трупі у квітні 1895 рр. під час київських гастролей. Враження від цієї вистави записав у своєму щоденнику юний семінарист Сергій Єфремов: "Перед твоїми очима проходить драма наче не на сцені, а в дійсному житті. Найкращою грою, як завжди, визначувалася Заньковецька, що грала Марусю. Геніяльна артистка виконала свою трудну роль так реально і робила таке вражіння, що не можна було навіть придивитись газрад до гри інших артистів [...] Весь театр завмирав від жалю за нещасною долею Марусі. Навіть сльози викликала гарна гра. Садовський добре виконав роль Мазепи, хоч в деяких місцях ніби трохи не підкреслив як слід своїх слів. Карпенко, що грав Кочубея, теж виразно виконав свою роль. Найкращими вийшли в його сцена прокляття дочки і Мазепи і допрос в тюрмі. Загорський добре підкреслив хитрість і схи́дство Орлика; в його грі було щось Мефистофельське" [16].

Наступного літа 1896 р. трупа Миколи Садовського знову приїхала до Києва з "Мазепою" К. Мирославського-Винникова. Але це вже не була ексклюзивна вистава, оскільки в квітні того ж року до

репертуару п'єсу взяло товариство П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого [17]. Цього разу виставу вельми критично відрецензував журналіст М. Порядинський [18], який, зокрема, писав, що Садовському-Мазепі під час освідчення Марусі "не вистачало переконливості, глядач не бачив душевної боротьби, викликані обставинами, – зіткнення різних почуттів і пристрастей, які ведуть до драматичного кінця"[19], а М. Заньковецька у ролі Марії не була виразною, бо "мабуть, ця роль була зовсім не в її амплуа. Вона часто впадала то в надлишковий драматизм, то в нудотну солодкавість"[20], і зовсім невдалим було виконання ролі Кочубея Петром Карпенком: "Сцена Кочубея у тюрмі йому зовсім не вдалася. Тут слід було виділити, з одного боку, християнське почуття, що вимагало прощення ворогам, а з другого – почуття помсти, що викликало у ньому внутрішню боротьбу в очікуванні страти"[21].

Згодом, власне після об'єднання братів Тобілевичів 1898 р., драму К. Мирославського-Винникова з репертуару корифеїв остаточно витіснила п'єса І. Карпенка-Карого "Мазепа", де роль гетьмана знову виконував Микола Садовський, Марію грала Любов Ліницька, Василя Кочубея – Іван Карпенко-Карий, Семена Палія – Панас Саксаганський. Водночас, трупа Марка Кропивницького взяла до свого репертуару твір О. Василенка "Маруся Кочубей і Мазепа" й показувала його на гастролях у Санкт-Петербурзі 1897 р.

Як зазначалося вище, для переважної більшості українських драм XIX– початку XX ст. про Мазепу точкою відліку була поема "Полтава" і, можливо, це зупиняло Р. Я. Пилипчука від повноцінного залучення таких текстів до мазепинського героїчного дискурсу. Але навіть за цих обставин, про які згадував С. Єфремов – "Авторові драми [йдеться про К. Мирославського-Винникова. – Г. В.] можна тільки поставити за вину те, що він писав свою драму під впливом, досить великим, "Полтави", а се шкодило драмі. Тільки в деяких місцях автор заставляє Мазепу говорити про свою любов до України, а меж тим він справді любив її, як відомо із історичних джерел" [22], Мазепа поставав на українській сцені передовсім трагічним, але славним гетьманом.

Протягом багатьох років українські трупи представляли на кону гетьмана Мазепу, повсякчасно озирюючись на цензуру. А як тільки її не стало, табуювані ім'я Івана Мазепи виявилися для українського театру по-справжньому знаковим. Про це, більш ніж переконливо, написав у 1917 р., згадуючи свій військовий досвід, Микола Садовський, це спробувала довести своєю драмою "Іван Мазепа" 1926 р. Людмила Старицька-Черняхівська. Не в змозі сам

охопити простір театральної мазепіани, шанувальник точних дат і вивірених прізвищ, історик театру Ростислав Ярославович Пилипчук мислив постать Мазепи в категоріях майбутнього. Він сподівався, що про Мазепу писатимуть і писатимуть, варто лише дати цьому імпульс.

1. Пилипчук Р. Микола Садовський над могилою Івана Мазепи. – Іван Мазепа : Художньо-документальна книга: для середнього і старшого шкільного віку / Упоряд. і передм. В. О. Шевчука; Приміт. І. Л. Бутича і В. О. Шевчука. К.: Веселка, 1992, с. 97–98.

2. Мерфі Тимоті С. Ризома. – Енциклопедія постмодернізму. За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора. Переклад з англ. В. Шовкун. К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003, с.362.

3. Садовський М. Спомини з російсько-турецької війни 1877–1878 р. К.: Час, 1917, 92 с.

4. Сегеда С. Могила гетьмана Івана Мазепи: історія, дослідження, легенди і перекази. – Народознавчі зошити. № 3 (147), 2019, с.535–547; За іронією долі, запевнення М. Садовського "Спи спокійно вічним сном тепер, старий батько гетьмане! Не бійся, ніхто, ніхто не зруйнує тут, не посміє турбувати твої старечі кости. Ніхто не зруйнує твоєї убогої оселі, як зруйнували твій розкішний палац у Батурині", не здійснилося.

5. Садовський М. Спомини з російсько-турецької війни 1877–1878 р., с.15.

6. Лемещенко Г. Трагедія "Мазепа" Ю. Словацького в українському театрі наприкінці XIX та на початку XX ст. (1897–1918). – Українсько-польські культурні взаємини XIX – XX ст., К., 2003, вип.1, с. 171–188.

7. Лаврентій Р. Мазепинська тематика західноукраїнських театрів 20–30-х років XX століття: "Мотря" і "Батурині" за однойменними повістями Богдана Лепкого. – Іван Мазепа і мазепинці: Історія та культура України останньої третини XVII – початку XVIII ст.: Наук. зб. / Ред. кол.: Я. Дашкевич, О. Купчинський, І. Скочиляс, А. Фелонюк; Упоряд. І. Скочиляс. – Львів: ІУАД; НТШ, 2011, с.220–233.

8. Максименко С. "Батурині" Богдана Лепкого у режисурі Володимира Блавацького на сцені Українського театру Львова у 1941 році. – Там само.

9. У 2007 р. на цю тему з'явилася розвідка історика Ольги Ковалевської: Приречений на вічне прокляття: доля образу Мазепи на театральній сцені. – Сіверянський літопис. 2007. №1, с. 74–86.

10. Рудницький Л. Мазепа на американській сцені. – Всесвіт. 1994. №9, с.149–155.

11. Ксеня Кебузинська. "Мазепа" Марі де Гранваль на французькій оперній сцені. Відкритий архів. Щорічник матеріалів та досліджень з історії модерної української культури. Том 1. Київ: Критика, 2004, с.245–284.

12. W. Mankowitz. Mазeppa: The Lives, Loves and Legends of Adah Isaacs Menken, New York, 1982.

13. Fisher, James and Londre, Felicia Hardison. Historical Dictionary of American Theater Modernism. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc. 2008. P. XV.

14. А.Н. Saxon. Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France. New Haven, 1968.

15. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, н'еси / Упоряд. і вст. ст. С. Бронзи. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2012; Кравчук П. "Мазепа" – маловідома н'еса І. К. Карпенка-Карого. – Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2015, вип.17, с.45–57.

16. Єфремов С. Щоденник. Про дні минулі (спогади). – К.: Темпора, 2011. – С. 97.

17. Кравчук П. "Мазепа" – маловідома н'еса І. К. Карпенка-Карого. – Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2015, вип.17, с.48.

18. Через присутність однієї і тієї ж н'еси в репертуарі різних труп П. Кравчук припускається плутанини й ідентифікує рецензію М. Порядинського як відгук на виставу товариства П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого.

19. Порядинський М. Жизнь и искусство. – Литература и искусство. 1896, 19 лип.

20. Там само.

21. Там само.

22. Єфремов С. Щоденник. Про дні минулі (спогади). – К.: Темпора, 2011. – С. 98.