

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДУ ЛІН

УДК 78.087.613.2:78.071.1(477)

**ТРАКТУВАННЯ ОБРАЗУ І. МАЗЕПИ
В ОПЕРАХ ХІХ –ХХІ СТОЛІТЬ:
АКСІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Ду Лін

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор

Сухленко Ірина Юріївна

Харків–2023

Анотація

Ду Лін. Тракткування образу І. Мазепи в операх ХІХ – ХХІ століть: аксіологічний аспект. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дослідження присвячено виявленню впливу ціннісних координат музичної творчості на специфіку трактування образу І. Мазепи в оперних спектаклях ХІХ – ХХІ століть.

Надважливою складовою буття кожної нації є плекання та розвиток власної культури, що ґрунтується на самобутній системі цінностей, яка окреслює й процеси створення/сприйняття певних артефактів. Усталені ціннісні орієнтири не тільки визначають життєву позицію конкретної особистості, а й здатні формувати образ Майбутнього, до якого прагне суспільство. Тож доцільним й продуктивним є звернення до історичних постатей, чиє життя значно вплинуло на розвиток країни. До таких, безумовно, належить Гетьман Іван Мазепа, чия трагічна доля вже понад трьохсот років привертає увагу не тільки істориків, але й багатьох митців.

Спектр зображень Гетьмана у науковому та художньому доробку виявляється дуже широким – від зрадника до героя, від воїна до мецената, від звичайного чоловіка до майже міфічної істоти. Це зумовлює актуальність визначення ціннісних засад, що визначили авторський задум та подальше буття присвячених І. Мазепі творів.

Об’єкт дослідження – оперне мистецтво ХІХ – ХХІ століть; **предмет** – аксіологія трактування образу І. Мазепи в оперних виставах ХІХ – ХХІ століть.

Концепція дослідження зумовила необхідність систематизації наукових джерел з таких напрямків музичної науки: історії та культури

України, історії музики та оперного мистецтва, аксіології культури, теорії музичного жанра та стилю, інтерпретології. Окремий корпус використаних джерел складають наукові роботи, присвячені І. Мазепі (зокрема, ґрунтовні монографії О. Ковалевської, Х. Пеленської й чисельні різножанрові публікації С. Павленка).

Методологія дослідження базується на поєднанні мистецтвознавчого, інтерпретологічного та аксіологічного підходів, що дозволило: систематизувати наукові концепції щодо методології ціннісного аналізу художніх текстів; узагальнити відомості про життєдіяльність І. Мазепи та її відображення в історичних працях; виявити загальне та особливе у трактуваннях образу І. Мазепи у мистецтві XIX – XX століть; впорядкувати дані про оперні твори XIX – XX століть, що мають назву «Мазепа»; презентувати музичну творчість французької композиторки М. Гранваль як важливу складову художньої культури Франції XIX ст.; проаналізувати оперу «Мазепа» М. Гранваль крізь призму ціннісних настанов XIX століття та сучасності; визначити ціннісні засади та медіа-стратегії постановки ХНАТОБу опери «Мазепа» П. І. Чайковського 2017 року.

У дисертації вперше в музикознавстві: *представлено* історію сценічного буття оперного твору як низку трансформацій, обумовлених змінами ціннісних настанов суспільства; *надано* характеристику музичної творчості французької композиторки М. Гранваль як важливої складової художньої культури Франції XIX ст.; *проаналізовано* оперу «Мазепа» М. Гранваль крізь призму ціннісних настанов XIX століття та сучасності; *визначено* ціннісні засади та медіа-стратегії постановки ХНАТОБу опери «Мазепа» П. І. Чайковського 2017 року.

Зазначено, що аксіологічний підхід широко використовується у гуманітарних науках, зокрема мистецтвознавстві, як інструмент осягнення шляхів формування індивідуальної картини світу та її впливу на сприйняття художньої/суспільної цінності певного артефакту. І хоча зрозуміло, що у таких дослідженнях досить важко визначити ступень об'єктивності

суджень, вони є важливими, у тому числі, й для осмислення засад, що впливають на буття культури як системи цінностей; процеси актуалізації та, навпроти, забуття як окремих художніх творів, так й творчості певних митців. В цьому аспекті доцільним й продуктивним вбачається використання аксіологічного підходу для визначення актуальності та художньої/суспільної цінності творів, присвячених Гетьману Івану Мазепі.

Постать Івана Мазепи – одна з найцікавіших й, водночас, суперечливих в історії України. Перші наукові джерела, де згадується І. Мазепа, датуються XVIII століттям, проте й майже через 300-років потому крапка у науковому осягненні значення життєдіяльності видатного українця не поставлена. Узагальнення відомостей про життєдіяльність І. Мазепи та базові тенденції щодо її трактування в історичних працях, здійснене у **підрозділі 1.2. «Життєдіяльність І. Мазепи у дзеркалі історичної науки: факти, припущення, інтерпретації»** дозволило дійти висновку про те, що можна визначити чотири ключові моменти, що виступають своєрідними каталізаторами появи численних зразків художньої інтерпретації життя видатного українця. Це: навчання у Києво-Могилянській академії; романтична історія, що начебто сталася з ним під час служби при дворі короля Речі Посполитої; обрання Гетьманом України й, як наслідок, участь у Північній війні; кохання до хрещениці – Мотрі Кочубей.

Підкреслено, що увагу переважної більшості західноєвропейських митців XIX століття, у творчому доробку яких знаходимо образ Гетьмана, цікавила не реальна історична постать, а романтична легенда про нещасливе кохання й страшне покарання. Саме ця легенда спровокувала появу багатьох літературних, образотворчих, сценічних, музичних опусів, художня цінність яких не викликає сумніву (згадаємо тут лише про твори Дж. Байрона, Ю. Словацького, Ф. Ліста, Е. Делакруа). Проте у XX століття, коли вплив романтизму стає дедалі меншим, кількість таких творів значно зменшується.

Українських митців приваблювала саме особистість Гетьмана України, що постає символом любові до Батьківщини (твори Б. Лепкого,

В. Сосюри, Ф. Гуменюка та фільм «Молитва за Гетьмана Мазепу» Ю. Ілленка, дискусія навколо якого унаочнила зміну ціннісних настанов в українському суспільстві часів Незалежності).

У підрозділі **2.1. «Оперна іконографія Івана Мазепи: досвід систематизації»** упорядковано відомості щодо відображень образу І. Мазепи в оперних творах XIX – XX ст. з урахуванням факторів, що вплинули на їх появу та забуття. Це однойменні опери П. Сокальського (1856 – 1858), Б. Фітінгофа (1859); Карло Педротті/Carlo Pedrotti (1861), П.І. Чайковського (1861), Феліпе Педреля/Felip Pedrell (1881), М. Гранваль/Marie Grandval (1892), Адама Мюнхерма/Adam Münchheimer (1902). Зазначено, що однією з перспектив роботи є дослідження опери «Мазепа» бельгійського композитора та органіста Леона Дюбуа/Léon Du Bois (1859 – 1953).

Застосування аксіологічного підходу дозволило виявити ціннісні засади, що визначили базові параметри авторського задуму та вплинули/впливають на історію сценічного буття опер «Мазепа» П.І. Чайковського та М. Гранваль.

У підрозділі **2.2. «Опера “Мазепа” М. Гранваль в контексті художньої культури Франції XIX століття»** зазначено, що звернення М. Гранваль до постаті Гетьмана було обумовлено: сформованою у французькому мистецтві XIX ст. традицією художньої інтерпретації Легенди про І. Мазепу; знайомством з лібретистом А. де Лоз'єром/Achille de Lauzières, який працював ще над двома операми під назвою «Мазепа»; імовірним знанням інших музичних творів з однойменною назвою (принаймні, етюд та симфонічної поеми Ф. Ліста).

Здійснено аналіз клавіру опери «Мазепи» М. Гранваль, що дозволило визначити базові параметри авторського задуму: особливості вербальної (драматургічної) та музичної презентації образу І. Мазепи; специфіку застосування комплексу музично-мовленнєвих засобів виразності та інтерпретації жанрового інваріанту grand opera. З'ясовано, що після довгих

років забуття творчість М. Гранваль знов стає частиною концертної практики, що свідчить про її художню цінність для західноєвропейського глядача, а для українського – не лише художню, але й суспільну значущість.

У підрозділі 2.3. «Опера “Мазепа” П. Чайковського у постановці ХНАТОБу імені М.В. Лисенка 2017 року: у пошуках нових сенсів» проаналізовано ціннісні засади та медіа-стратегії постановки ХНАТОБу опери «Мазепа» П. І. Чайковського 2017 року. Визначено, що метою проєкту було подолання сталої традиції трактування образу І. Мазепи у мистецтві радянської/пострадянської України.

Втім, це не перша спроба зміни смислових акцентів авторського твору, що підтверджує той факт, що саме суспільні орієнтири визначають ціннісно-онтологічні засади буття культури, зокрема й системну відмову від певних творів або авторських стилів.

Ключові слова: музична україніка, українська музична культура, національна ідентичність, національні традиції, ціннісна теорія культури, постать І. Мазепи, творча особистість, художня особистість, академічна музика, романтизм, велика французька опера, лібрето, вокальне виконавство, композиторська творчість, творчість М. Гранваль, музичний жанр, стиль, інтерпретація, стратегія.

ABSTRACT

Du Lin. Interpretation of the image of I. Mazepa in operas of the XIX - XXI centuries: axiological aspect. Qualifying scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 – «Musical Art» (02 – «Culture and Art»). Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The research is devoted to identifying the influence of the value coordinates of musical creativity on the interpretation of the image of I. Mazepa in opera performances of the XIX – XXI centuries.

A crucial component of the existence of every nation is the cultivation and development of its own culture, which is based on an original system of values that also outlines the processes of creating/perceiving certain artefacts. Established value orientations not only determine the life position of a particular individual, but also can shape the image of the Future that society aspires to. Therefore, it is expedient and productive to turn to historical figures whose lives have had a significant impact on the development of the country. One of these figures is certainly Hetman Ivan Mazepa, whose tragic fate has attracted the attention of not only historians but also many artists for over three hundred years.

The range of depictions of the Hetman in scientific and artistic works is very wide - from traitor to hero, from warrior to philanthropist, from an ordinary man to an almost mythical creature. This makes it important to determine the value principles that determined the author's intention and further existence of the works dedicated to I. Mazepa.

The object of the study is the opera art of the nineteenth XIX – XXI centuries; **the subject** is the axiology of interpreting the image of I. Mazepa in opera performances of the XIX – XXI centuries.

The concept of the study necessitated the systematisation of scientific sources in the following areas of music science: history and culture of Ukraine, history of music and opera, axiology of culture, theory of musical genre and style, interpretology. A separate corpus of sources used includes scientific works devoted to I. Mazepa (in particular, thorough monographs by O. Kovalevska, H. Pelenska, and numerous publications of various genres by S. Pavlenko).

The research methodology is based on a combination of art history, interpretive and axiological approaches, which allowed: to systematise scientific concepts on the methodology of value analysis of artistic texts; to summarise information about the life of I. Mazepa and its reflection in historical works; to

identify the general and special in the interpretation of the image of I. Mazepa in the art of the XIX – XX centuries; to organise data on opera works of the XIX – XX centuries entitled «Mazepa»; to present the musical works of the French composer M. Granval as an important component of the artistic culture of France of the XIX century. to analyse the opera «Mazepa» by M. Granval through the prism of the values of the XIX century and modernity; to determine the value principles and media strategies of the 2017 production of the opera «Mazepa» by P. Tchaikovsky by the KhNATOB.

For the first time in musicology, the dissertation *presents* the history of the stage life of an opera work as a series of transformations caused by changes in the values of society; *describes* the musical works of the French composer M. Grandval as an important component of the artistic culture of France in the nineteenth century; the opera «Mazepa» by M. Grandval *is analysed* through the prism of the values of the nineteenth century and modernity; the value principles and media strategies of the production of the opera «Mazepa» by P. Tchaikovsky in 2017 by the KNATOB *are defined*.

It is noted that the axiological approach is widely used in the humanities, in particular, art history, as a tool for understanding the ways of forming an individual worldview and its impact on the perception of the artistic/social value of a particular artefact. And although it is clear that in such studies it is difficult to determine the degree of objectivity of judgements, they are important, among other things, for understanding the principles that influence the existence of culture as a system of values; the processes of actualisation and, conversely, oblivion of both individual works of art and the work of certain artists. In this aspect, it seems appropriate and productive to use an axiological approach to determine the relevance and artistic/social value of works dedicated to Hetman Ivan Mazepa.

The figure of Ivan Mazepa is one of the most interesting and, at the same time, controversial in the history of Ukraine. The first scholarly sources mentioning Mazepa date back to the 18th century, but almost 300 years later, the

scientific understanding of the significance of the outstanding Ukrainian's life has not been completed. The generalisation of information about Mazepa's life and the basic trends in its interpretation in historical works is presented in **subsection 1.2. «I. Mazepa's Life in the Mirror of Historical Science: Facts, Assumptions, Interpretations»** allowed us to conclude that four key points can be identified that serve as catalysts for the emergence of numerous examples of artistic interpretation of the life of the prominent Ukrainian. These are: studying at the Kyiv-Mohyla Academy; a romantic story that allegedly happened to him while serving at the court of the King of the Polish-Lithuanian Commonwealth; his election as Hetman of Ukraine and, as a result, his participation in the Northern War; and his love for his goddaughter, Motria Kochubey.

It is emphasised that the attention of the vast majority of nineteenth-century Western European artists whose works feature the image of the Hetman was not interested in a real historical figure, but in a romantic legend about unhappy love and terrible punishment. It was this legend that provoked the emergence of many literary, artistic, stage, and musical opuses, the artistic value of which is beyond doubt (let us mention here only the works of J. Byron, J. Slovak, F. Liszt, and E. Delacroix). However, in the XXth century, when the influence of Romanticism became less and less, the number of such works decreased significantly.

Ukrainian artists were attracted by the personality of the Hetman of Ukraine, who became a symbol of love for the Motherland (works by B. Lepkyi, V. Sosiura, F. Humeniuk, and the film Prayer for Hetman Mazepa by Y. Illienko, the discussion around which illustrated the change in values in Ukrainian society during the period of independence).

Subsection 2.1. «Opera Iconography of Ivan Mazepa: Experience of Systematisation» compiles information on the reflection of the image of I. Mazepa in operas of the XIX – XX centuries, taking into account the factors that influenced their appearance and oblivion. These are the operas of the eponymous title by P. Sokalsky (1856 – 1858), B. Fittingof (1859); Carlo Pedrotti (1861), P.I. Tchaikovsky (1861), Felipe Pedrell (1881), M. Grandval (1892),

Adam Münchheimer (1902). It is noted that one of the prospects of the work is the study of the opera «Mazepa» by the Belgian composer and organist Leon Du Bois (1859 – 1953).

The use of the axiological approach allowed us to identify the value principles that determined the basic parameters of the author's intention and influenced / are influencing the history of the stage life of the operas «Mazepa» by P.I. Tchaikovsky and M. Granval.

In subsection 2.2 «M. Granval's opera Mazepa in the context of the artistic culture of France of the XIXth century» it is noted that M. Granval's appeal to the figure of the Hetman was due to: the tradition of artistic interpretation of the Legend of I. Mazepa; acquaintance with the librettist A. de Lauzières, who worked on two more operas under the title «Mazepa»; probable knowledge of other musical works of the same name (at least, a etude and a symphonic poem by F. Liszt).

The analysis of the score of the opera «Mazepa» by M. Granval has been carried out, which allowed to determine the basic parameters of the author's idea: the peculiarities of verbal (dramatic) and musical presentation of the image of I. Mazepa; the specifics of using a complex of musical and verbal expressive means and interpretation of the genre invariant of a grand opera. It has been found that after many years of oblivion, M. Granval's work is once again becoming part of concert practice, which testifies to its artistic value for the Western European audience, and for the Ukrainian audience - not only artistic but also social significance.

Subsection 2.3. «Tchaikovsky's opera Mazepa in the 2017 staging of the Mykola Lysenko National Academic Theatre of Ukraine: in search of new meanings» analyses the value principles and media strategies of the 2017 staging of Tchaikovsky's opera Mazepa by the National Academic Theatre of Ukraine. It has been determined that the aim of the project was to overcome the established tradition of interpreting the image of Mazepa in the art of Soviet/post-Soviet Ukraine.

However, this is not the first attempt to change the semantic emphasis of the author's work, which confirms the fact that it is social guidelines that determine the value and ontological foundations of culture, including the systematic rejection of certain works or author's styles.

Key words: musical Ukraine, Ukrainian musical culture, national identity, national traditions, value theory of culture, article I. Mazepi, creative speciality, artistic specialness, academic music, romanticism, great French opera, libretto, vocal viconavism, composing creativity, creativity of M. Granval, musical genre, style, interpretation, strategy.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Ду Лін Образ Івана Мазепи в оперних творах ХІХ сторіччя. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 64 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я.О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2022. Вип. 64. С. 127–140
https://intermusic.kh.ua/vypusk64/problem_64_8_du_lin.pdf
DOI:10.34064/khnum1-6408
2. Ду Лін. Постать Клеманс де Гранваль у художній культурі Франції ХІХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 63 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю.П. Величко. Харків ХНУМ, 2022. Вип. 63 С. 144–158
https://intermusic.kh.ua/vypusk63/problem_63_8_lin.pdf
DOI:10.34064/khnum1-6308
3. Ду Лін. Версії «Мазепи» П. Чайковського крізь призму ціннісної теорії культури. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст Вип. ХХІХ / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського; ред.-упоряд. М.С. Чернявська, Ю.В. Ніколаєвська, О.В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. С. 105–119.
https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_6_dulin.pdf
DOI:10.34064/khnum2-2906

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ.....	12
ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. ГЕТЬМАН ІВАН МАЗЕПА У НАУКОВИХ ТА ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ: ДОСВІД ЦІННІСНОГО АНАЛІЗУ.....	21
1.1. Ціннісний аналіз художнього тексту	21
1.2. Життєдіяльність І. Мазепа у дзеркалі історичної науки: факти, припущення, інтерпретації.....	39
1.3. Образ І. Мазепа в європейському та українському мистецтві XIX – XXІ століть: загальне та особливе.....	61
Висновки до розділу 1.....	83
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗ ІВАНА МАЗЕПИ В ОПЕРАХ П. ЧАЙКОВСЬКОГО ТА М. ГРАНВАЛЬ: ЦІННІСНІ ЗАСАДИ ОНТОЛОГІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ.....	87
2.1. Оперна іконографія Івана Мазепа: досвід систематизації.....	87
2.2. Опера «Мазепа» М. Гранваль в контексті художньої культури Франції XIX століття.....	97
2.3. Опера «Мазепа» П. Чайковського у постановці ХНАТОБу імені М.В. Лисенка 2017 року: у пошуках нових сенсів.....	132

Висновки до розділу 2.....	153
ВИСНОВКИ.....	156
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	166

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сьогодні Україна проходить дуже важливий етап державного становлення. Після отримання Незалежності майже 30 років тому, вона, фактично, тільки зараз вибудовує стратегію свого розвитку, що спирається на базовий тезис – свідоме наслідування європейських традицій та цінностей з одночасним розвитком національних культурних патернів. Як свідчить світовий досвід державотворення, дуже важливим фактором формування громадянського суспільства у таких випадках є звернення до історичних постатей, чиє життя значно вплинуло на розвиток країни.

До таких, безумовно, належить Гетьман Іван Мазепа, чия трагічна доля вже понад трьохсот років привертає увагу не тільки істориків, але й багатьох митців. Не випадково авторка ґрунтовного дослідження «Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.» О. Ковалевська зазначає: «Від доби українського гетьмана Івана Мазепи (1639 – 709) нас відділяє щодалі більше століть. Але магнетизм цієї особистості, чиє життя та діяльність прагнули досягнути і сучасники, і нащадки, продовжує впливати на суспільство. Постать гетьмана залишається не лише предметом наукових досліджень, але й образом для художньо-мистецького осмислення» [38, с. 389].

Зрозуміло, що кожного з авторів творів, присвячених І. Мазепі, у його долі приваблювало щось «своє» – те, що резонувало з художніми, естетичними, ціннісними настановами. Тож, спектр зображень Гетьмана у науковому та художньому доробку виявляється дуже широким – від зрадника до героя, від воїна до мецената, від звичайного чоловіка до майже міфічної істоти. Це не просто ставить перед дослідником цілком логічне запитання щодо адекватності відображення постаті І. Мазепи у художній творчості, але й загострює проблему осягнення факторів, що визначають параметри авторського задуму у такому випадку.

З цієї точки зору, на наш погляд, особливий інтерес представляють проєкції образу Гетьмана в оперній практиці XIX – XXI століть. Свідомо обмеживши матеріал дослідження двома опусами П.І. Чайковського та М. Гранваль, ми поставили мету на їх прикладі виявити ціннісні орієнтири, що, з одного боку, визначають базові параметри авторського задуму, а з іншого – впливають на подальшу історію сценічного буття оперного твору. Адже саме в історії оперного мистецтва можна знайти багато творів, які виключено з репертуару, незважаючи на непересічну художню цінність їх музичної складової, через те, що сенси, закладені в них, поступово втрачають цінність для суспільства. Як (хоча й з принципово різних причин) це сталося з операми П.І. Чайковського та М. Гранваль.

Тож, актуальність теми дослідження визначена:

1. Затребуваністю аксіологічного підходу у дослідженні аналізу музичних артефактів.
2. Суспільним запитом щодо переосмислення значення життєдіяльності Гетьмана Івана Мазепи й, відповідно, значущості художніх творів йому присвячених.
3. Необхідністю введення до вітчизняного музикознавчого та виконавського обігу творів французької композиторки М. Грандваль.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Її проблематика відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» згідно перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (протокол № 4 засідання вченої ради університету від 30 листопада 2017 р.). Тема дисертації була затверджена на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол

№4 від 29 листопада 2018 р.), уточнена на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №3 від 27 жовтня 2022 р.).

Мета дослідження – виявити впливи ціннісних координат музичної творчості на специфіку трактування образу І. Мазепи в оперних виставах XIX – XXI століть.

Відповідно до зазначеної мети в дослідженні поставлені такі завдання:

- систематизувати наукові концепції щодо методології ціннісного аналізу художніх текстів;
- узагальнити відомості про життєдіяльність І. Мазепи та її відображення в історичних працях;
- виявити загальне та особливе у трактуваннях образу І. Мазепи в європейському та українському мистецтві XIX – XX століть;
- впорядкувати дані про оперні твори XIX століття, що мають назву «Мазепа»;
- презентувати музичну творчість французької композиторки М. Гранваль як важливу складову художньої культури Франції XIX століття;
- проаналізувати оперу «Мазепа» М. Гранваль крізь призму ціннісних настанов XIX століття та сучасності;
- визначити ціннісні засади та медіа-стратегії постановки ХНАТОБу опери «Мазепа» П. І. Чайковського 2017 року.

Об’єкт дослідження – оперне мистецтво XIX – XXI століть.

Предмет – аксіологія трактування образу І. Мазепи в оперних виставах XIX – XXI століть.

Матеріалом дослідження слугують:

- партитура опери «Мазепа» П.І. Чайковського та відеозапис постановки, здійсненої у 2017 року ХНАТОБом імені М.В. Лисенка;

- клавір опери «Мазепа» М. Гранваль та відеозапис публічної презентації сцени з опери, здійсненої у 2021 році.

Методи дослідження обумовлені його проблематикою, а саме:

- *історіографічний* – дозволяє систематизувати відомості про факти життєдіяльності Гетьмана Івана Мазепи та визначити специфіку їх відображення в історичних наукових працях;
- *культурологічний* – для осмислення художніх творів, головним героєм яких є Іван Мазепа, як частини європейської культури ХІХ – ХХІ століть;
- *системний* – презентує оперне мистецтво ХХ – ХХІ століть як простір взаємодії епохальних та національних традицій;
- *аксіологічний* – реконструює історію сценічного буття оперного твору як низку трансформацій, обумовлених змінами суспільних ціннісних настанов;
- *жанрово-стильовий* – допомагає виявити специфіку авторських рішень організації художньої цілісності оперного твору;
- *інтерпретаційний* – допомагає визначити базові параметри авторського задуму твору та концептуальні засади їх виконавського втілення.

Теоретична база роботи представлена фундаментальними працями за такими тематичними напрямками:

- *історії та культури України* (Г. Білорусець [3], В. Білоцерковський [4], Бойко О. [5], Грицак Я. [17], Грушевський М. [18 – 20], Лук'янюк В. [48 – 49], Наливайко Д. [58], Попович М. [69], Хижняк З. [88], Шевчук В. [95], Defoe D. [108], Magocsi P. [117]);
- *історії музики та оперного мистецтва* (Антонець О. [1], Бондарчук В. [6], Ганзбург Г. [12], Жаркова В. [26], Казначєєва Т. [31], Стріха М. [76], Чернявська М. [89 – 90], Шан Юн [91], Buffenoir Н. [99]);

- *аксіології культури* – (Возняк С., Костюк Т. [8], Деркач В. [21], Крайнікова Т. [39 – 40], Кубко В. [42], Оболенська М. [60], Lotze Н. [116], Münsterberg Н. [124], Scheler М. [127])
- *теорії музичного жанра та стилю та інтерпретології* (Антонець О. [1], Гіголаєва–Юрченко В. [16], Катрич О. [35], Москаленко В. [53], Муравська О. [52], Наливайко Д. [55], Ніколаєвська Ю. [58], Сухленко І. [76 – 78], Шип С. [94]).

Окремий корпус використаних джерел складають наукові роботи, присвячені І. Мазепі (зокрема, ґрунтовні монографії О. Ковалевської [36 – 39], Х. Пеленської [66] й чисельні різножанрові публікації С. Павленка [63 – 65]).

Наукова новизна отриманих результатів. На ґрунті узагальнення науково-дослідницьких джерел, аксіологічного та інтерпретаційного аналізів, у **музикознавстві вперше:**

- історію сценічного буття оперного твору представлено як низку трансформацій, обумовлених змінами ціннісних настанов суспільства;
- надано характеристику музичної творчості французької композиторки М. Гранваль як важливої складової художньої культури Франції ХІХ століття;
- проаналізовано оперу «Мазепа» М. Гранваль крізь призму ціннісних настанов ХІХ століття та сучасності;
- визначено ціннісні засади та медіа-стратегії постановки ХНАТОБу опери «Мазепа» П. І. Чайковського 2017 року.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть бути використані в педагогічній практиці, зокрема, в курсах Історії світового музичної культури, Історії вокального мистецтва, Аналізу та інтерпретації музики, а також у безпосередній науковій, педагогічній, композиторській та виконавській практиці при вирішенні проблем художньої інтерпретації.

Апробація результатів дисертації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; її положення викладені у виступах на 7 Міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Пластичний вимір музичного мистецтва» (Харків, 2018), XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція» (Одеса, 2019), «Музикознавчі вечорниці» (Харків, 2019), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2019), «Музична комунікація: від теорії та практики сьогодення» (Харків, 2021), «Поетика музичної творчості» (Харків, 2022), «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 2022).

Публікації. За темою дисертації опубліковано три статті у наукових виданнях, затверджених МОН України.

Структура дисертації. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, двох основних розділів (6 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (133 показники; з них 37 – іноземними мовами). Загальний обсяг роботи – 180 сторінок; з них 155 сторінок – основного тексту

РОЗДІЛ 1

ГЕТЬМАН ІВАН МАЗЕПА У НАУКОВИХ ТА ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ: ДОСВІД ЦІННІСНОГО АНАЛІЗУ

1.1. Ціннісний аналіз художнього тексту як методологічна проблема

Насамперед, надамо декілька базових визначень понять, важливих для нашого дослідження. Це, перш за все, аксіологія, яка у «Великій українській енциклопедії» тлумачиться таким чином: «Аксіоло́гія (від грец. ἀξία – цінність і λόγος – слово, вчення) – теорія цінностей; один із розділів філософії (крім аксіології, онтологія, гносеологія, антропологія та ін.), що вивчає сутність, види, співвідношення і функції цінностей» [40], а у «Словнику української мови» трохи по-іншому: «Філософське вчення про духовні, моральні, естетичні та інші цінності, їх зв'язок між собою, із соціальними, культурними чинниками та особистістю» [70].

Спираючись на ці визначення, доходимо висновку, що як й інші розділи філософії, аксіологія вивчає універсальні зв'язки людини та світу (тобто, центральним звеном є Людина, або, як зазначено у «Словнику української мови» – особистість) крізь призму цінностей, під якими розуміють:

- «1) загальні етичні принципи, відповідно до яких люди себе поведуть або мають поводити; те, що є винятково важливим як соціальна реальність і (або) соціальна бажаність 2) інструментальні цінності – те, що є важливим для реалізації етичних принципів» [40];
- «1) виражену в грошах вартість чого-небудь; 2) те, що має певну матеріальну або духовну вартість, важливість, значущість чого-небудь» [72].

Знов-таки, спираючись на визначення, скажемо, що цінності є важливою частиною людського життя, вони визначають ставлення до світу,

формують, таким чином, стратегії відношення до нього, особливості поведінки й соціальної адаптації й, в решті решт, стають основною культурних цінностей, під якими розуміють «загальнозначущі принципи, що становлять основу даної культури, відіграють конститутивну роль щодо неї і визначають спрямованість діяльності її представників, мотивацію їхніх учинків. Культурні цінності утворюють своєрідну систему етико-естетичних координат, архетипову для даного суспільства. На відміну від матеріальних (цивілізаційних) цінностей, що створюються в процесі виробництва, культурні цінності продукуються й репродукуються у творчості й учинку, своєю чергою передуючи їм як певні вимоги, звернені до волі» [71].

Тож, не дивно, що така важлива частина людського буття з давніх часів привертала увагу філософів й витоки аксіології ми знаходимо ще у Сократа/ Σωκράτης, який розмірковуючи про сутність людського буття й наголошуючи, що «найбільше слід цінувати не життя як таке, а життя хороше» [91, с. 73], вводить до наукового обігу поняття «блага» як критерія істинного буття.

Важливо підкреслити, що у такому розумінні цінності (й у Сократа, й у Платона/Πλάτων) постають як щось об'єктивне, що існує поза людиною, «над нею», проте визначає її життя як моральний орієнтир, досягнення якого дозволяє пізнати самого себе. Саме тому «Сократ досліджував не характери, а основи вчинків. Морально, за Сократом, означає, перш за все, розумно. Він поділяє блага і цілі на зовнішні і внутрішні (душевні). З них лише останні залежать від волі людини і лише тією мірою, якою ця воля керується розумом. Єдиним достойним предметом для розуму постає добродетель» [81, с. 73]. Розвиток ідей Сократа знаходимо о Платона, який також вважав, що цінності мають абсолютний характер, а «благо» – найважливіша складова світу ідей.

Втім, підкреслимо, що у філософії стародавніх греків існували й інші концепції щодо осмислення поняття цінностей. Так, софісти ставили під

сумнів їх абсолютний характер (згадаємо тут про славетний вислів Протагора/Πρωταγόρας «Людина – міра всіх речей»), а Аристотель/Αριστοτέλης вказував на те, що існують цінності самодостатні (щастя, справедливість, сама людина), які різними (у томі числі й за віком) людьми сприймаються по-різному.

Наступним етапом розвитку аксіології можна вважати Середньовіччя, коли загальний вектор розвитку філософської думки визначався впливом релігійної картини світу. Тож, не дивно, що людська діяльність у трактатах того часу оцінювалася з позицій релігійних категорій «добра» та «зла». Це виявилось доволі сталою традицією, що почала змінюватися тільки у XVII столітті, коли центральною постаттю людської культури у всій її проявах (філософії, педагогіці, музиці) стає Людина та її відношення зі світом.

Саме в цей час ставиться під сумнів абсолютність понять «добро» та «зло», які тепер сприймаються/оцінюються виключно по відношенню до конкретної особистої та її життя. Тут згадаємо про етичну концепцію Б. Спінози, який запропонував оцінювати речі, спираючись на те чи є вони гарними або поганими для людини, її життя.

Закладені греками основи вчення про цінності отримали розвиток у працях філософів XIX століття, зокрема:

- І. Канта/ Immanuel Kant, який найвищої цінністю вважав добру волю: ««...необхідність моїх вчинків з чистої пошани до практичного закону є те, що складає борг, якому повинна поступитися всяка інша спонукальна причина, оскільки він – умова самій по собі доброї волі, цінність яка вища за все інше» [81, с. 42];
- Г. Гегеля/Georg Hegel, який «побудував свою філософську систему на основі змістовного взаємозв'язку пізнання оцінки і цінності, використовуючи принцип доцільності. У цій системі мета розвивається в ідею, що поєднує логіку понять з об'єктивною реальністю через доцільну діяльність» [95, с. 42];

- Рудольфа Германа Лотце/Rudolf Hermann Lotze, який визначає цінності як засадничу властивість людського буття: «Переконання, які формуються в нас про цінність речей і про тенденції розвитку світу, неминуче визначають собою інші сенси і значення: цінність індивідуальної особистості, рівень домагань, які, на нашу думку, ми можемо реалізувати, цілі, які ми ставимо та сподіваємось, що вони можуть бути досягнуті, обов'язки, які покладаються на нас» [112].

Зазначимо, що саме Р.-Г. Лотце ми завдячуємо широкому розповсюдженню теорії цінностей у філософії XIX століття. Адже саме він вказав на те, що цінності є важливою складовою картини світу й таким чином визначив новий вектор наукового їх осмислення – соціологічний. Й, показово, що саме після цього з'явилося визначення «аксіологія», запропоноване французьким філософом, викладачем й соціологом Полем Лапі/Paul Lapie.

Після цього термін аксіологія й власне відповідна проблематика зустрічається у працях багатьох вчених. Зокрема, назвемо тут Макса Шелера/Max Scheler [123], якого вважають засновником феноменологічного напрямку аксіології. Сьогодні багато з міркувань М. Шелера оцінюються критично, проте погодимося з його твердженням про те, що ціннісні орієнтації людства не є чимось сталим, вони визначені умовами буття, суспільними практиками й саме тому змінюються у процесі історичного розвитку. Також продуктивною виявилася запропонована М. Шеллером ідея ієрархічності цінностей, вказівка на співвідношення цінностей та їх носіїв (особистісні та предметні, власні й чужі, цінності актів, функцій, реакцій, переконань, успіху, інтенції й стану, форм та відносин, індивідуальні та колективні цінності).

Зазначимо, що ієрархія цінностей за М. Шеллером передбачає чотири рівні цінностей, починаючи з нижчих:

- 1) чуттєві цінності (приємне – неприємне);

- 2) життєві цінності вітального почуття (шляхетне – низьке);
- 3) духовні цінності (естетичні, моральноправові та цінності пізнання);
- 4) цінності вищої модальності святого та несвятого.

Зазначимо, що М. Шеллер відносив культурні цінності до духовних й сприймав їх як необхідний компонент духовного зростання особистості, її шляху до Бога. Наслідуючи його німецький філософ Н. Гартман/Nicolai Hartmann позначає Бога як джерело цінностей. За Г. Гартманом ця «цінність як така» («Eigenwert») є об'єктивною та абсолютною та слугує певним орієнтиром. Адже Людина лише відчуваючи/усвідомлюючи цінність має можливість долучитися до абсолютних цінностей й слідувати їм у житті.

Тод, до своєї класифікації цінностей. Г. Гертман, на відміну від М. Шелера, включає й релігійні:

- цінності блага (Guterwerte);
- цінності задоволення (Lustwerte) – приємне;
- життєві цінності (Vitalwerte) – все корисне життя;
- моральні (добро);
- естетичні (прекрасне);
- пізнавальні цінності (істина).

Ще одну спробу упорядкування уявлень про цінності шляхом їх типологізації знаходимо у книзі «Філософія цінностей» німецького філософа, одного з засновників прикладної психології Гуго Мюнстенберга/Hugo Münsterberg. Звернемо увагу на критерії, якими він керувався: цінності поділяються на життєві та культурні, кожна з яких існує у трьох просторових координатах – зовнішнього світу, найближчого оточення і внутрішнього світу. А вже у цьому уявному просторі Г. Мюнстенберг виділяє такі цінності :

- логічні (речі, істоти, оцінювання; природа, історія, розум);
- естетичні (гармонія, любов, щастя; образотворче мистецтво, поезія, музика);

- етичні цінності (ріст, прогрес, саморозвиток; господарство, право, удача);
- метафізичні цінності (творіння, одкровення, порятунк; Всесвіт, людство, Понад-Я) [120, с 208].

Підкреслимо, що аксіологія як засіб пізнання світу виявилася одним з базових напрямків розвитку філософії ХХ – ХХІ століття, що не дивно, адже це період сутнісних змін у житті людства – наукових технічної революції, світових війн й, нарешті, глобалізації – які провокували спроби осмислення констант, які забезпечують сталість розвитку, міжнаціональну комунікацію, збереження традицій та культури. Подальший розвиток вчення про цінності знаходимо у роботах Х.-Г. Гадамера, А. Маслоу, Е. Тоффлера, кожен з яких обрав власну сферу застосування аксіологічного підходу.

Зокрема, широко відома концепція А. Маслоу, який вважав, що хотя життям людини керують базові потреби (фізіологічні, потреба в безпеці, в любові, в задоволенні почуття власної гідності, самоактуалізації) й «домінантна мета монополізує свідомість і певним чином стимулює і організує різні здатності організму, потрібні для її досягнення. Менш насущні потреби мінімізуються або навіть забуваються і заперечуються» [101], все ж таки вона здатна керуватися у житті цінностями та ідеалами, які для неї можуть бути важливішими за них.

Узагальнюючи стислий огляд становлення аксіології зазначимо, що вона й досі залишається одним з актуальних напрямів розвитку філософської думки, у тому числі, й в Україні. У якості прикладу наведемо цікаву статтю В. Деркач «Ща таке цінність? (досвід критичного аналізу)», автор якої влучно вказує на те, що: 1) цінунання – це свідоме прийняття конкретним індивідом системи цінностей, притаманної певному суспільству (фактично, тут ми говоремо про культуру у широкому розумінні цього слова); 2) усвідомлення цінності певної речі, ціннісне становлення до чогось є рушійною силою направленої діяльності особистості. Як пише В. Деркач: «Закріплення орієнтації на певну цінність, становлення системи

ціннісних орієнтацій, суб'єктивної калібровки значущості цінностей індивіда відображає всю повноту процесу становлення особистості, освоєння індивідом соціальних ролей на фоні вироблення пристосувань до конкретного середовища життя. Таким чином цінування є інтегральною характеристикою всіх психодинамічних складових особи. Кожна цінність формує свій комплекс активності, необхідної для її відтворення, включаючи й механізми емоційної регуляції і тим самим формує й неповторну гаму чуттєвих переживань, пов'язаних із цінуванням саме цього об'єкта саме цим індивідом. Цінування є унікальною, «екзистенціальною» характеристикою людського буття, яка не може бути зведена номотетично до якоїсь сутності, що визначає її конкретний зміст» [15, с. 36].

Погоджуючись з таким трактування цінності та її впливу на людське життя, підкреслимо, що саме тому останнім часом аксіологічний підхід широко використовується у педагогіці та психології. Це не дивно, адже зрозуміло, що процес виховання особистості передбачає, у тому числі й суспільних цінностей, що, у свою чергу формує ціннісні орієнтації індивіду, які визначають розвиток його емоційної та когнітивної сфер. Підкреслимо також, що процес класифікації цінностей, розпочатий у ХІХ століття на сьогодні ще не завершений, адже різні вчені обираються різні параметри, важливі саме для їх дослідження, проте найпоширенішим, все ж таки залишається поділ на: релігійні, етичні, естетичні, логічні й економічні.

Водночас, урахувавши специфіку нашого дослідження, наведено класифікацію, запропоновану Е. Носенко:

- 1) «абсолютні – доброта, любов, правда, справедливість, гідність, свобода, чесність;
- 2) національні – патріотизм, національна гідність, державотворчі прагнення, історична пам'ять, змагання до єдності;
- 3) громадянські – права і свободи, обов'язки, соціальна гармонія, повага закону;

- 4) сімейно-родинні – подружня вірність, турбота про дітей, стосунки у сім'ї, пам'ять предків;
- 5) особистісні – риси»¹.

Що ж до вивчення феномену культури, можна стверджувати, що тут аксіологічний підхід є одним з базових методологічних принципів. Він дозволяє досліджувати культуру «з середини системи», у складних взаємозв'язках індивідуального та суспільного, традиційного та інноваційного.

Як відомо, вперше ця проблематика була окреслена на початку ХХ століття у роботах Г. Ріккерт/Heinrich Rickert, зокрема у книзі «Науки про природу та науки про культуру» (1898). В ній знаходимо твердження про те, що:

- 1) розвиток феноменів культури може бути дослідженим в аспекті цінностей, які мають певне значення для суб'єкта;
- 2) цінності є фільтром для визначення значущості певних історичних подій та фактором, що інспірує інтерпретацію та актуалізацію змісту артефактів.

Підкреслюючи, що цінність завжди загальнозначуща (тобто є цінної або для всього людства, або для певної спільноти), Г. Ріккерт водночас підкреслював, що вивчення феноменів культури завжди індивідуалізованим досягненням дійсності в аспекті її співсталеності з культурними цінностями. Разом з цим, на думку вченого, науки про культуру мають бути вільними від ціннісних суджень.

Реальний світ, за Г. Ріккертом, складається з буття та цінностей. Саме буття, своєю чергою, може бути двох видів. Перше, пов'язане з цінностями – це блага, а сукупність благ і є культура. Друге – природні явища, які не є культури. Саме на цій підставі Г. Рікерт пропонує розрізняти науки про природу та науки про культуру. Зазначимо, що саме завдяки

¹ Носенко Е. Трансформація ціннісних орієнтацій молоді на сучасному етапі розвитку суспільства/Е.Л. Носенко, Н. В. Фролова. – Дніпр: Вид. «Навчальна книга» 1999. – 168 с

запропонованому Г. Ріккертом методи «віднесення до цінності» питання осмислення феномену культури поступово увійшли науковий дискурс майже всіх гуманітарних наук.

Паралельно з Г. Ріккертом феномен культури досліджував ще один німецький філософ В. Віндельбанд/Wilhelm Windelband, який надавав цінностям значення абсолюту, загальних норм, які можуть слугувати критерієм оцінювання феноменів. Він вважав, що метою розвитку людського суспільства (кожного окремого індивіда) є самовизначення у відповідності до певного «етичного ідеалу» й в цьому сенсі дуже цікавим є його твердження, що: «Будь-яке суспільство має спільність свідомості. Ця стихійна сила загальної свідомості називається звичаями: вона є тим загальнообов'язковим, що з природною необхідністю має значущість для всіх членів суспільства <...> Всебічним рішенням цієї задачі ми називаємо систему культури суспільства, і, отже, можна сказати: мета кожного суспільства – створити систему своєї культури» [23, с. 22].

Розвиток ідей Г. Ріккєрта та В. Віндельбанда знаходимо у багатьох працях українських науковців. Так, важливою в контексті обраної тематики є стаття С. Возняка, Т. Костюка «Культура як соціальне явище: аксіологічний вимір» [6], де визначено основні функції культури як соціального явища:

- аксіологічна – представляє культуру у вигляді сукупності цінностей, у яких виражаються найбільш соціально значущі смисли;
- світоглядна – вироблення важливих для індивіда та спільності культурних смислів, які інтегровано втілюються в певній картині світу й мотивують життєдіяльність, духовну творчість людини;
- творча – репрезентує культуру як спосіб творчо-діяльного перетворення й упорядкування природного та соціального середовища, внаслідок чого створюється й удосконалюється середовище людського буття.

Тобто, саме культура є тим, що з одного боку, фіксує ціннісні орієнтири суспільства, у тому числі й засобами мистецтва, а з іншого – здатна впливати на їх зміну та розповсюдження. В цьому плані особливої уваги, на наш погляд, заслуговує питання щодо можливості та методології визначення художньої, й що не менш важливо – суспільної цінності того чи іншого артефакту.

Тут звернемося до дисертаційного дослідження «Фортепіанна творчість Луї Вьєрна в аспекті ціннісної теорії стилю» М. Оболенської, яка зазначає: «ціннісний підхід передбачає наукове обґрунтування категорій добре й погано. Дослідник, який береться судити про музичний твір з цієї точки зору, має вміти виявляти переваги та недоліки з позиції теорії музики. Одним з найбільш очевидних критеріїв композиторської творчості – створення опусу – нам здається наявність чітко вираженої типової структури, на фундаментів якої у процесі відтворення тексту виконавцем зростає інтонаційна драматургія музичного твору» [59, с. 100-101].

Таким чином, ми підійшли до складного питання, що таке є культурі цінності? Спочатку під культурними цінностями розуміли матеріальні об'єкти культури, збереження яких є важливим для людства. Проте у сучасному науковому дискурсі таким чином визначають певні духовні/моральні/естетичні ідеали, або навіть певні норми, що виконують функцію регулятора соціокультурного життя та визначають становлення особистості.

Зазначимо, що хоча не викликає сумніву існування універсальних цінностей, що так чи інакше, приймаються представниками різних культур (кохання, родина, достаток), кожна держава, нація, спільнота єднається навколо специфічних цінностей, сормовних у процесі історичного розвитку. Тож, погодимось тут з С. Котом, який зазначає: «поняття “культурні цінності” значною мірою кореспондується з поняттям “культурної спадщини”, яка визначається як сукупність успадкованих людством від попередніх поколінь культурних цінностей. Це і пам'ятки архітектури,

археології, історії та монументального мистецтва й пов'язані з ними природні об'єкти; і найрізноманітніші визначні місця; а також рукописи, книги, архівні матеріали, всілякі предмети художнього, історичного або археологічного значення, наукові колекції, які мають художнє, історичне, етнографічне чи наукове значення. Також вирізняють нематеріальну культурну спадщину, під якою розуміють традиції, звичаї, обряди, святкування, традиційні ремесла, інші форми показу та вираження знань і навичок, що мають значення для окремих спільнот і передаються з покоління в покоління» [27].

Проте, це також означає, що не тільки цінності певної спільноти можуть бути неприйнятними для іншої, але й те, що у процесі історичного розвитку, зі зміною певних факторів релігійного, політичного, соціального устрою життя, кожне суспільство може переосмислити власні культурні надбання та їх значення в умовах сьогодення. В наслідок цього може суттєво змінитися сприйняття певних артефактів, що мають історичну, естетичну, художню цінність, проте ціннісні засади яких втратили свою актуальність.

Дійсно, одним з базових питань сучасної аксіології є питання щодо впливу оцінювання на зміну норм та культури певного суспільства. Визнаною є позиція, яка стверджує, що цінності, що сформовані у певному суспільстві піддаються часовим впливам та вимогам часу. Тож, індивідуальне оцінювання є результатом відносин з реальним світом, ціннісного його пізнання.

Перед нами постає питання щодо можливості виявлення впливу ціннісних координат автора (як представника певної соціально-історичної спільноти) на базові параметри художнього твору, у яких відображаються етичні/політичні/релігійні цінності суспільства, етичні та естетичні настанови автора, його картина світу.

На наш погляд, це унаочнюється у таких параметрах художнього твору, усвідомлення яких стає підставою для визначення його цінності для конкретного індивіда чи певної спільноти:

- обрана тематика, структура твору та комплекс засобів виразності. Так, релігійна тематика живопису XVI – XVII століть вже не корелює з релігійною картиною світу більшості наших сучасників, проте естетична, художня та історична цінність картин, наприклад, Уголіно ді Неріо/Ugolino di Nerio та Ель Греко/El Greco не викликає жодних сумнів. У якості ж прикладу зі світу музичного мистецтва згадаємо доволі довгу історію пошуків шляхів актуалізації барокової музики, цінність якої є загальноновизнанною. Водночас, для багатьох слухачів XX – XXI століття бароковий комплекс мовленєвих ресурсів є настільки незвичним й незрозумілим, що ставить під сумнів значущість цього музичного доробку;
- окреслення/осмислення певних моральних проблем, що спонукають читача/глядача до роздумів, зокрема щодо культурних цінностей. Дуже показовим тут є широка палітра трактування образу І. Мазепи, про що більш детально буде сказано у наступних підрозділах роботи;
- ціннісні орієнтації персонажів, що визначають розвиток сюжету й, водночас наше сприйняття чи несприйняття твору в цілому.

Зазначимо, що М. Оболенська влучно звертає увагу на той факт, що є суттєво різниця між поняття, які доволі часто використовуються як синоніми – художня та естетична цінність: «Художнє – те, що стосується безпосередньо мистецтва (хоча й у найширших його проявах), тоді як сфера естетичного виходить далеко за межі мистецтва. Насамперед, естетичне – це особливе духовне почуття, що безпосередньо пов'язане з почуттям “високого” задоволення (мається на увазі моральне задоволення, властиве тільки людині). Оскільки змістовною сферою мистецтва є система суспільних цінностей, представлена в художній формі, то стосовно музичних об'єктів справедливніше вживати поняття художньої цінності, а не естетичної.

Наприклад, музичний твір може мати низку композиційних достоїнств, які, розглядаючись у культурно-історичному контексті,

дозволяють наділити цей твір статусом художньої цінності, проте з погляду естетичного критерію, цей твір може не становити жодного інтересу. Будучи об'єктивно-художньою цінністю, “вага” музичного твору може посилюватися суб'єктивною естетичною оцінкою» [59, с. 66].

Приймаючи судження М. Оболенської, підкреслимо, що особистісне прийняття/усвідомлення художньої цінності певного твору, визначається культурно-історичним контекстом та власними ціннісними настановами, що можуть вступати у протиріччя з загальноприйнятими. Водночас, неможливо заперечити той факт, що наше розуміння мистецтва визначається ціннісними координатами суспільства, що значно впливають на актуалізацію чи забуття певних стилів чи творчості конкретних авторів.

Саме тому, в історії музичного мистецтва, зокрема, можна знайти велику кількість визнаних сучасниками композиторів, чия творчість сьогодні не є частиною концертної практики. Й, навпроти, певні тенденції сьогодення можуть провокувати відродження зацікавленості у науковому осягненні та концертній презентації творчого доробку маловідомих митців.

Унаочненням цього є, наприклад, поширена сьогодні тенденція щодо дослідження та публічної презентації творчості композиторів – жінок XIX століття, яка під впливом пануючих у суспільстві культурних цінностей, що визначали роль Жінки у житті, значно обмежуючи тим їх права, зверхньо оцінювалася сучасниками й через це постопово була забута.

Також необхідно сказати, що сьогодні ми є свідками відродження української культури, відкриття імен видатних митців (назвемо тут С. Барвінського, С. Борткевича, В. Задерацького, Л. Курбаса), творчість багатьох з яких була не просто забута, але й частково знищена, що є показовим, хоча й дуже гірким, прикладом того впливу, що може мати державна політика, що формує суспільні ціннісні настанови.

Тут звернемося до питання методології ціннісного аналізу художніх творів й знов таки погодимося з М. Оболенською, що центральним компонентом цієї системи творчості постає Автор, его ціннісні орієнтації,

якого картина світу, що, у свою чергу визначаються самотністю системи мовленевих ресурсів, тобто те, що ми називаємо стилем.

Підкреслимо, що під стилем розуміємо тут, перш за все, можливість атрибуції й наведемо зауваження І. Драч, яка пише «Стосовно ідеї «”автора” людини, яка створює мистецький продукт – дискурс-аналіз пропонує декілька методологічних позицій: по-перше, класифікаційну “автор” – знакове ім’я, що об’єднує певну сукупність текстів), по-друге, комунікативну (“автор” – це роль у публічному дискурсі, що утворюється між певними текстами і культурою, яка їх породжує та інтерпретує), по-третє, семіологічний (“автор” – впливовий посередник в інтертекстуальних зв’язках, той, хто відповідає за інтелектуальний та художній потенціал оприлюдненого твору).

У мистецтвознавчому дискурсі ці концепти реалізуються з усталених позицій «стильової атрибуції» творів та їхнього визначення у дихотомії «традиції та новаторства». Також для мистецтвознавчого дискурсу цілком природним є доповнення цього методологічного підґрунтя феноменологічним підходом, що дозволяє врахувати з позиції присутності у тексті життєвий досвід і авторську ноематику» [].

Тож, приймаємо думку про те, що у тексті художнього твору відображено ціннісні настанови автора та навколишній світ таким, як його сприймає саме він. Й можна припустити, що сам факт творчої роботи для кожного автора є своєрідною грою задля або фіксації й пропагування важливих для нього життєвих/культурних/художніх цінностей або для досягнення певних об’єктивних цінностей, які не стали ще для нього «своїми».

Оскільки йдеться саме про гру, то зрозуміло, що автор не обов’язково розкриває нам всі деталі свого задуму, більше того, вони можуть бути прихованими або навіть дихотамічними. Й те яким чином ми це інтерпретуємо, буде залежати вже не стільки від автора, скільки від нашої системи ціннісних орієнтирів та художніх вподобань, особливо коли

йдеться про музичний твір, реалізація якого потребує іншого автора, або назвемо його співатором – виконавця.

Як влучно зазначає І. Сухленко: «Упродовж кількох століть, по суті, з формування в європейській культурі поняття музичний твір, не вщухають суперечки про те, що вважати твором, що забезпечує його впізнаваність, і, зрештою, тотожність себе. Ця проблема така важлива, що, вийшовши за межі музикознавства у ХХ столітті, вона спровокувала появу досліджень у суміжних галузях гуманітаристики – філософії, естетики, психології та навіть юриспруденції. Неминуча актуальність і принципова неможливість остаточного і єдино правильного вирішення цього питання багато в чому пов'язана з виконавчою практикою. Адже в кожному новому прочитанні музичний твір не просто змінюється в окремих нюансах, воно про різне “каже”» [77, с. 172 – 173].

Тож, у якості робочої версії пропонуємо такі напрями ціннісного аналізу музичного твору:

- виявлення суспільних та індивідуальних цінностей, що зафіксовано в авторському творі;
- визначення жанрових засад авторського висловлювання, що дають ключ для розуміння драматургії твору;
- окреслення традиційного та інноваційного у композиторських рішеннях та визначення факторів, що вплинули на їх обрання.

Зазначимо, що метою аксіологічного підходу є не оцінювання певного артефакту, а саме осягнення його ціннісних характеристик. Хоча й зрозуміло, що запобігти суб'єктивності суджень тут практичного не можливо. Підкреслимо, що такий індивідуальний аналіз водночас, буде спиратися на ціннісні настанови певного суспільства, його системи цінностей, що обумовлюють існування зразків або художніх еталонів.

Тут постає питання як саме конкретна особистість, усвідомлює свої ціннісне відношення, яких категоріях? Дослідники зазначають, що оскільки всі ми, так чи інакше спиремося на певні еталони (як ми зазначали вище) то

перша реакція це усвідомлення того як «має бати» і наскільки оцінюваний феномен є близьким/далеким цього нашого уявлення. Й тоді вже виникає наступна теза – добре/погано, краще/гірше.

Також підкреслимо, що аксіологічний підхід широко використовується у музичній педагогіці. У якості прикладу наведемо статтю Л. Орновської, яка зазначає, що «аксіологічний аналіз, який є інструментом створення функції аксіології музично--педагогічної освіти в музично-педагогічному процесі виділяє наступні напрямки ціннісного осягнення проблем сучасної музичної педагогіки:

- ціннісного осягнення проблем сучасної музичної педагогіки:
- вивчення музики як носія цінності;
- осмислення музично-педагогічної освіти як особистої і суспільної цінності;
- організація системи, що передбачає в постійному розвитку;
- створення процесу ціннісного становлення особистості, яка спрямована на музичнопедагогічні цінності;
- вивчення результату ціннісної взаємодії між музикою як об'єктом пізнання і вчителем і учнем, колективним суб'єктом в спільній діяльності, що збагачує музично-педагогічний простір новими досягненнями творчого духу»¹.

Тут необхідно згадати про так звану культури скасування, що сьогодні є впливовою течію розвитку не тільки сфери культури, але й людського суспільства в цілому. К. Янус зазначає, що «Cancel culture або ж культура скасування – спосіб притягти до відповідальності за правові, соціальні, етичні порушення відому й наділену владою людину або групу/бренд шляхом відмови від підтримки та/або публічного засудження, в основному, у соціальних мережах, а також відмовою від співпраці. Насамперед це онлайн-феномен, який виник декілька років тому. Сам термін почали

¹ file:///C:/Users/user/Downloads/aksiologichniy-analiz-yak-instrument-tsinnisnogo-osyagnennya-muzichno-pedagogichno

використовувати в блогах на початку 2010 –х, а в сучасному тлумаченні культуру скасування можна почати відстежувати з кампанії metoo, яка набрала обертів у жовтні 2017-го. Спочатку “скасування” використовували щодо винуватих у серйозних злочинах <...> але з часом метод кенселінгу став поширюватись навіть на необережні висловлювання в соцмережах <...> під “скасування” потрапляли політики, письменники, громадські діячі, актори, режисери... Для кенсел калчер не важливий рід діяльності, але вкрай важливе місце в суспільстві (тому найчастіше це стосується лідерів думок) і конкретні вчинки та висловлювання» [122].

Зазначимо, що сьогодні в Україні відбуваються дискусії щодо можливості застосування політики відмови до класичного мистецтва: літератури, музики тощо. На наш погляд, ситуація тут розвивається у двох, направлених один до одного вектора.

Перший з них, це суспільні цінносні настанови, що викарбовуються у державній політиці. Тут ми бачимо свідому спрямованість на пропагування національних зразків, поширення відомостей про українське мистецтво у світі. На жаль, католізатором цього стала війна, проте маємо визнати, що починаючи з лютого 2024 року, ситуація саме у культурній сфері значно покращилася. Українське мистецтво, культура привернули увагу, міцно увійшли у західноєвропейську художню практику, стали об’єктом наукового осягнення. Водночас, треба підкреслити, що частка вітчизняного культурного продукту суттєво зросла й в побуті самих українців. Проте найголовніше – відбулася переоцінка навчальної літератури та педагогічного репертуару, що є засадою закріплення та розвитку позначених тенденцій.

Другий вектор, який визначемо як індивідуальний, це, настільки ж важливий процес культурної самоідентифікації українців, багато з яких відкривають для себе власну країну тільки зараз, разом зі світом. Не дивно, що однією зі складових цього занурення у «власне» є свідоме обмеження чужого – відмова на мовленнєвому й мистецькому рівнях. Одним з

наслідком цього, крім переоцінки фактів історії України, й відповідних художніх творів, є відмова від певного культурного продукту.

Так, на сайті української агенції Укрінформ знаходимо таку інформацію: «в Бельгії було скасовано концерт Стравінського, а у Вельсі Кардіффська національна філармонія виключила із репертуару програму, що складалася з творів Чайковського, вважаючи її тепер «недоречною». Філармонія Гарлему в Нідерландах з такою ж мотивацією скасувала міні-фестиваль, на якому мали виконуватися твори Чайковського і Стравінського. Польська національна опера також прийняла рішення скасувати постановку «Бориса Годунова» (авторства Модеста Мусоргського), а Філармонія виключила з програми твори Шостаковича і Чайковського. До таких заходів вдалася і Хорватія: із репертуару Загребського філармонічного оркестру вилучили композиції Чайковського, а хорватський національний театр відтермінував концерт «Російська серенада». Ціла низка культурних установ по всьому світу припинила співпрацю з оперною співачкою Анною Нетребко і диригентом Валерієм Гергієвим, які раніше публічно підтримали путіна. Були скасовані виступи російських піаністів Александра Малофєєва і Дениса Мацуєва та віолончелістки Анни Кобекіної, а французьке продюсерське агентство розірвало співпрацю з піаністом Борисом Березовським»¹.

Що ж того як ця ситуація розвивається у середині країни можна дізнатися суспільних опитувань, згідно яких: «змінили свої вподобання через повномасштабну війну в Україні. Українці почали споживати більше контенту державною мовою, а також використовувати нові для себе мистецькі практики.

- 56% за останній рік почали слухати більше української музики;
- 22% почали більше читати книг українських авторів;
- 3% почали співати;

¹ <https://www.ukrinform.ua/rubric-uarazom/3514280-cancel-culture-ak-svit-bojkotue-rosijsku-kulturu-cerez-vijnu-proti-ukraini.html>

- 2% почали малювати;
- 2% почали писати власні вірші або оповідання»¹.

Сьогодні ми є свідками того, як з ужитку поступо зникають твори, цінність яких ще декілька років тому у багатьох не викликала сумніву. На наш погляд, це цілком природній процес, що визначає майбутнє людства й тут ми погоджаємося з С. Возняк та Т. Костюк Т., які осмислюючи динаміку та тенденції розвитку сучасного суспільства, зазначають, що духовне відродження: «вимагає окремої уваги до світу соціальних цінностей як факторів формування майбутнього спільноти, гарантів суспільного прогресивного розвитку <...> Подолання існуючої соціокультурної кризи, створення позитивної соціальної культури суспільства, цивілізованих форм спільного буття людей передбачає формування у членів спільноти діалогічно орієнтованих смисложиттєвих концепцій як складників соціальної культури особистості. Але це в свою чергу вимагає вироблення спільних програм розвитку суспільства, створення національної ідеї, що поєднувала б у собі традиційні та інноваційні початки, якій і повинен підпорядковуватися процес соціалізації» [6, с. 21].

1.2. Життєдіяльність І. Мазепи у дзеркалі історичної науки: факти, припущення, інтерпретації

Насамперед слід сказати, що особистість Івана Мазепи – одна з найцікавіших й, водночас, суперечливих в історії України, що підтверджується, крім іншого, й стійким інтересом вчених. Перші наукові джерела, де згадується І. Мазепа, датуються XVIII століттям, проте майже через 300-років потому крапка у науковому осягненні значення життєдіяльності видатного українця не поставлена.

¹ <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/24/253500/>

Підкреслимо, що й досі поза увагою багатьох залишається той значний вклад, який він зробив у розбудову країни, її економіки, політичного устрою й, найголовніше – культури. Так, в «Енциклопедії історії України» знаходимо інформацію, про те, що Гетьман «докладав значних зусиль для відродження Києва як духовної столиці України, спрямовував значні кошти на церковне та цивільне будівництво <...> Особливою увагою Мазепи користувалося книгодрукування. Особисто гетьман відзначався вправністю у військових мистецтвах, умінням грати на музичних інструментах, писати вірші. Мазепа колекціонував зброю та книги, твори мистецтва. Добре володів українською, польською, російською, латинською мовами, знав німецьку, італійську, татарську, до певної міри французьку мови» [74].

Проте у світовій культурі пам'ять про нього зберіглася переважно тому, що життя І. Мазепи напрочуд точно відображає основні теми Романтизму – самотність, зрада, кохання, вигнання. Саме романтичним героєм постає І. Мазепа у книзі Вольтера «Історія Карла XII» (1732), де йому надано таку характеристику: «Він виховувався як паж при дворі короля Яна Казимира та навіть прийняв там деякий лиск літературної освіти. Ще в молоді роки він мав інтригу з польською дворянкою, чоловік якої, дізнавшись про це, велів прикликати оголеного коханця до коня і прогнати на волю долі. Український кінь привіз його напівмертвим у свою країну, де селяни надали йому гостинність» [131, с. 157].

Ця легенда, зафіксована Вольтером, стала своєрідним каталізатором появи численних творів мистецтва, головним героєм яких є І. Мазепа. Серед найвідоміших назвемо твори Дж Байрона, В. Гюго, О. Пушкіна, Е. Делакруа, Ф. Ліста та П. Чайковського.

Підкреслимо, що переважна більшість авторів цих художніх творів не ставила собі за мету відтворення історичної правди, що унаочнюється коли ми звертаємося до зображень Гетьмана. На це, зокрема, вказує О. Ковалевська: «Прикладом незнання, недбалості, байдужості до власної

історії, ба більше – до власної репутації “істориків” чи “митців” – є поширення численних “портретів” гетьмана І. Мазепи, які насправді не є такими ані з історичної, ані з мистецької точки зору. Коли в 2007 – 2008 рр. інтерес до постаті Івана Мазепи дещо зріс у зв’язку із відзначенням річниць воєнно-політичного виступу гетьмана 1708 р. та Полтавської битви 1709 р., почали масово з’являтися “портрети” гетьмана. Однак часто це було не більше, ніж “творче осмислення” в програмі FotoShop давно відомого портрета Великого гетьмана Литовського Казимира Яна Павла Сапєги» [37, с. 389]. Зрозуміло, що й музичні, й літературні «портрети» І. Мазепи теж чимало відрізняються від свого прототипу.

Зазначимо, що більшість дослідників погоджуються з думкою, що як людина свого часу (а, можливо, й просто як кожна людина), І. Мазепа був суперечливою особистістю, що частково пояснює негативні конотації найвідоміших творів, йому присвячених: «Які б важливі діяння не здійснив той чи інший державний діяч, його авторитет значною мірою залежить від власних моральних засад. А саме цей бік життя гетьмана найуразливіший. Саме завдяки цьому, незважаючи на його політичну реабілітацію, у свідомості загалу інерційно зберігається негативне сприйняття неординарної історичної постаті, трактування Мазепи як “гетьмана-ловеласа”» [64, с.3].

Більше того, можна припустити, що саме через популярність художнього образу Гетьмана поза увагою широкого загалу залишається те, що «період його правління характеризувався відродженням гетьманської України, передусім Києва – її духовного центру, розвитком культури, а також піднесенням соціального та релігійного життя. Піднявшись кар’єрними сходами, Іван Мазепа багато уваги приділив саме розвитку освіти. Він був спонсором будівництва Києво-Могилянської академії та Чернігівського колегіуму. І, взагалі, був досить щедрим меценатом: будував та реставрував церкви, дарував храмам дорогоцінні речі, опікувався православними святинями за межами України» [Іван Мазепа (1639 – 1709)

– гетьман України, військовий та політичний діяч, меценат]. Саме тому у цьому підрозділі дисертації ми спробуємо узагальнити відомості щодо реальної біографії Гетьмана.

Почнемо з відомостей про родину І. Мазепи, наведених у книзі «Києво-Могилянська академія в іменах XVII – XVIII століття»: «шляхетний рід Мазеп (Мазеп-Колединських) відомий на Білоцерківщині з середини XVI століття. Предок Мазепи київський зем'янин Михайло Мазепа одержав 1574 від польського короля Сигізмунда I Старого на ленному праві хутором Кам'янці (згодом село Мазепинці) <...> Батько Мазепи Адам-Степан Мазепа, що успадкував село Мазепинці, був учасником визвольних змагань 1638 й доби Богдана Хмельницького, 1654 – білоцерківський городовий отаман. Брав участь у переяславських переговорах. 11.01.1654 склав присягу царю Олексію Михайловичу <...> Мати Мазепи Марина (з білоцерківського шляхетного роду Мокієвських) була членом (“сестрою”) Луцького православного братства. По смерті чоловіка прийняла чернечий постриг під ім'ям Марія (в схимі Магдалена) і до 1707 була ігуменею Київського Вознесенського Печерського монастиря, водночас – настоятелька Глухівського Успенського монастиря...» [85, с. 343].

Зазначимо, що датою народження Івана Степановича Мазепа вважають 20 березня 1639 року, хоча достатньо довгий час історики не могли дійти згоди у цьому питанні. Так, О. Оглоблин вказує, що «якщо місце, де народився Мазепа, відоме докладно, то дата народження Гетьмана й досі лишається спірною в науковій літературі. Дослідники подають то 1629 р. (вістка гр. Броель-Плятера, повторена, хоч із застереженням, М. Костомаровим, Ф. Уманцем та іншими авторами), то 1632 р. (вістка Т. Падури, на підставі матеріалів А. Осінського, яку пригадав М. Возняк і яка знайшла собі багатьох прихильників), то 1639 – 1640 р. (“коло 1640 року” – думка М. Грушевського й І. Борщака; Б. Крупницький вагається між 1632 і 1639 рр.), то, врешті, 1644 р. (коло 1643 – 44 р. – див. родовід Мазеп, складений А. Стороженком для “Малоросійського Родословника”

В. Модзалевського). Але найбільш авторитетною, на нашу думку, є вказівка гетьмана Пилипа Орлика, який писав в одному листі з 26 серпня 1741 р.: «...мені вже 70 років, стільки, скільки мав небіжчик Мазепа в Бендерах» (себто 1709 р.). Отже, гетьман Мазепа народився 1639 р.» [30].

У 1650 – 1657 роках майбутній Гетьман України навчався у Києво-Могилянській колегії, де опановував латину, граматику, риторику, поезику, математику, астрономію, музику. У ті роки там працював відомий учений-філософ Інокентій Гізель, а ректором був видатний український церковний та літературний діяч Лазар Баранович. У 1657 році І. Мазепу відправляють навчатися артилерійській справі у місто Девентер (Нідерланди).

Зауважимо, що у цьому питанні дослідники також не мають згоди. Так, С. Павленко у книзі «Іван Мазепа як будівничий української культури» про роки навчання майбутнього гетьмана пише, що: «Хоча більшість дослідників відносить час студій Івана Мазепи у Німеччині, Італії, Франції та Нідерландах до 1656 – 1659 р., ми схилиємося до тієї думки, що у згаданий період з огляду на контекст подій найвірогідніше перед Девентером або після нього він навчався у Краківській академії» [53, с.24].

Після цього, коли з червня по вересень 1659 року на теренах України відбуваються значні воєнні події (боротьба за владу над українською територією з Московською державою), через хистке становище та можливі репресії батько майбутнього гетьмана вирішує відправити його з батьківщини під «королівський захист до Варшави» [63, с. 26], де він стає королівським пажем Яна II Казимира.

Подібну версію знаходимо у книзі «Києво-Могилянська академія в іменах XVII – XVIII століття» [85], де хронологія цих років життя І. Мазепи представлена таким чином:

- 1650 – 1657 рр. – навчання у Києво-Могилянській Академії;
- 1657 р. – від'їзд до Девентеру;
- 1658 – 1659 рр. – навчання у Краківській академії;
- 1659 – від'їзд до короля Яна II Казимира.

Трохи інший варіант трактування подій знаходимо у книзі Х. Пеленської «Образ Мазепи у французькому мистецтві романтизму», авторка якої зазначає, що майбутній Гетьман «одержав освіту у Києво-Могилянській академії та Єзуїтській колегії у Варшаві, Польщі. У середині 50-х років XVII ст. він став пажем при дворі короля Польщі Яна Казимира V (мається на увазі Ян II Казимир Ваза, або Казимир V – прим. Переклад.). 1656 р. Казимир послав Мазепу за кордон (у Німеччину, Італію, Францію та Нідерланди) для студіювання військової дисципліни (артилерії). Після повернення до Польщі 1659 р. Мазепа став придворним 5 короля і з дипломатичними місіями відвідував Україну» [66, с. 6].

Так чи інакше, проте саме під час служіння при дворі короля Речі Посполитої відбулася та подія життя видатного українця, яка згодом, завдяки Вольтеру, перетворилася на легенду. Вона заклала початок захопленню, яке згодом стало поживним підґрунтям для багатьох митців епохи Романтизму у царині живопису, музики та літератури.

Основна фабула історії складається з того, що молодого І. Мазепу, якому на той час було двадцять років, звинуватили у таємних стосунках з дружиною одного польського магната. Коли про це дізналися, то молодого коханця прив'язали оголеного до коня, якого пустили бігти галопом. Оскільки кінь добре знав шлях додому, він повернувся на батьківщину (є різні варіанти – або до домівки, де він мешкав, або безпосередньо на Україну), тягнучи за собою напівмертвого Мазепу. Проте, що сталося насправді?

С. Павленко стверджує, що в дійсності все відбувалося зовсім по іншому. У І. Мазепи, який слугував при дворі короля Яна Казимира, відбувся конфлікт зі шляхтичем Яном-Хризостомом Пасеком (1636 – 1701), який мав певні літературно-поетичні амбіції. Майбутній Гетьман запідозрив придворного у зв'язках з конфедератами (тогочасна опозиція королю) й доповів про це Яну Казимиру. Через це Я. Пасека арештували й хоча на суді його було виправдано, відтоді він «мав зуба» на І. Мазепу: «Пасек, який

поєднував у своїх спогадах правду з фантастичними вигадками, плітками і був, за висновком польського літературознавця Олександра Брюкнера, “неймовірним брехуном”, вирішив погамувати свою образу на І. Мазепу – “з ніг до голови козака” (у Варшаві це звучало зневажливо), вдаючись до літературної помсти. Під його пером народилася зневажлива оповідка про любовну пригоду І. Мазепи з дружиною польського шляхтича Фальбовського» [63, с.29].

Зауважимо, що С. Павленко зазначає, що досі достовірно не відомо, який саме випадок з особистого життя І. Мазепи наштовхнув Я. Пасека на вигадкування плітки, яка згодом посіла таке почесне місце серед улюблених сюжетів багатьох митців.

Погоджуючись, в цілому, з С. Павленко зазначимо, що дійсно, на сьогодні науковці дійшли згоди що до того, що Легенда про Мазепу (підкреслимо, саме легенда, популярність якої спричинила появу безлічі художніх інтерпретацій образу Гетьмана) вперше була записана Я Пасеком у «Спогадах», що «написані між 1670 і початком 1690-х років (точні дати досі становлять предмети дискусії) та надруковані 1821 р у вигляді уривків з примірника XVIII ст., а 1836 р. – у повному обсязі» [65, с. 32].

Проте така версія подій відображена й в спогадах іншого сучасника Мазепи «Еразма (Францішека – прим.ред) Отвіновського, що були написані між 1696 та 1728 рр. та видані у вигляді вибраних фрагментів 1836 р., а повністю – 1838» [56, с. 32]. Х. Пеленська зазначає також, що «Дивовижну близьку текстуальну паралель з вольтерівським уривком щодо легенди про Мазепу можна знайти в спогадах французького дипломата та генерала Жана Луї д'Юссона де Боннака. Боннак, який на початку XVII перебував у Польщі, скоріше за все там і почув цю історію як усно, так, імовірно, і в рукописній формі» [66,с. 31].

Що ж до реальності згадуваних подій, зазначимо, що Легенда про Мазепу проростає з двох однаково важливих складових: роману із заміжною жінкою та одного з найжорстокіших в історію людства покарань.

Почнемо з останнього й скажемо, що смертна кара з використанням диких тварин – страшна, проте реальна сторінка історії людства, що має багато інтерпретацій у художній творчості. Згадаємо тут лише один приклад – давньогрецьку легенду про Іполита¹, яка знайшла широке відображення у літературі (назвемо тут трагедії Еврипіда та Сенеки) та живописі. Наведемо лише невеличкий перелік картин:

- Річард де Монбасто. Мучеництво святого Іполита /The Martyrdom of St. Hippolytus. Ілюстрація до манускрипту, Національна бібліотека Франції, MS. Richelieu MSS. Fr. 185, XIV ст.;
- Кристобаль де Фігейреду. Мученицька смерть святого Іполита /Martírio de Santo Hipólito, Національний музей стародавнього мистецтва у Лісабоні, 1530;
- Симон Жульєн. Мученицька смерть святого Іполита /Le Martyr de Saint Hippolyte, Собор Сен-Жан-де-Ліон, 1762;
- Ганс Канон. Смерть святого Іполита/Marter des hl. Hippolyt. Ескіз проекту для парафіяльної церкви Святого Іполита в Хармансдорфі, 1885.

Тож, цілком можна припустити, що бажаючи знеславити суперника, Я. Пасек звернувся до добре відомого сюжету, який, як частина християнської традиції, сприймався його сучасниками як цілком імовірний. Хоча ніяких доказів того, що таке покарання мало місце у реальності не існує.

Що ж стосується роману І. Мазепи та заміжньої жінки, є декілька свідчень про те, що ця частина Легенди, скоріш за все, базується на реальних подіях життя Гетьмана. На користь цього свідчать два факти. Перший з

¹ у християнському світі вважається покровителем коней.

них – той, що згадана у «Спогадах» Я. Пасека пані Фальбовська існувала насправді: «Ім'я Станіслав Фальбовський (також Фалібовський) зустрічається в “Геральдиці польської шляхти” розглянутого періоду (приблизно 1660-і роки), тобто щонайменше родина Фальбовських на Волині існувала – Пасек цього не вигадав» [66, с. 34].

Другий факт – це підтвердження іншої любовної історії у житті І. Мазепи, згадку про яку знаходимо у статті І. Каманіна «Мазепа та його прекрасна Єлена»: «Складний судовий процес відбувався в 70-х роках XVII ст. у варшавській римо-католицькій консисторії, а попередньо, можливо, і в якійсь іншій судовій інстанції, з боку володимирського земського судді Яна Загоровського проти його дружини Олени, уродженої Ковалевської, щодо її невірності та багаторазового замаху нею та її родичами вбити або шляхом чаклунства звести Загоровського зі світу.

Процес не був ще закінчений і в 1674 році: остаточного розлучення Загоровський не добився, але дружину його визнали сепаратною і вона жила окремо від чоловіка. Останній попросив екстракт із справи, що велася у варшавській консисторії, і вніс його до книг володимирського суду, ймовірно для початку нового позову про майнові права. Але з усього екстракту збереглося лише одне свідчення, ймовірно додатково зняте з головного, очевидно, свідка, пані Щепановської, яка повторює свідчення інших свідків. Під час розкриття невірності Олени Загоровської, серед її коханців, виступає на сцену й Мазепа, при чому в показаннях свідків розповідається уся його любовна інтрига з Оленою Загоровською, що закінчилася повною невдачею для закоханих. Час дачі цього показання невідомий, а виписано його з консисторських книг 11 лютого 1675 р.» [32, с.527].

Тож, цілком можна припустити, що у житті молодого І. Мазепи насправді була історія таємного кохання, викриття якого чоловіком коханої спричинило скандал й певні зміни у кар'єрі. Проте погодимося з С. Павленком у тому, що історія жахливого покарання виглядає занадто

фантастичною як і твердження, що після такого сорому І. Мазепа був змушений покинути службу й повернутися додому.

Втім, І. Мазепа дійсно полишив службу у Яна Казіміра, що було обумовлено, перш за все, смертю його батька й успадкуванням батьківської посади, але ще й тим, що, як зазначає С. Павленко: «Молодий Мазепа 26 травня 1666 року отримав у дар від родички Констанції-Євдокії Бобривикович-Васильєвої-Мокі євської, законниці Києво-Печерського монастиря, маєтність Ольшанку-Шавулину. Вірогідно, що у другій половині 60-х років, після отримання відчутного спадку, він зміг продовжити навчання <...> Згадане дає можливість припустити про його навчання в італійській Падуанській академії, яка користувалася популярністю серед православних. Не випадково Жан Ба-люз, перебуваючи у Батурині, помітив, що Мазепа “з італійськими майстрами, яких є кілька в гетьманській резиденції, говорив італійською мовою”, а також мав свіжі французькі газети» [65, с. 24].

Повернувшись в Україну І. Мазепа «одружився із дочкою генерального військового судді Семена Половця (п. 1672) Ганною, вдовою білоцерковського полковника Самійла Фридрикевича, усиновив двох її дітей від першого шлюбу» [24] та вступив на службу до Гетьмана Петра Дорошенка (1665 – 1676).

Зазначимо, що, на наш погляд, саме ця подія докорінно змінила життя І. Мазепа, який потрапив під вплив видатного українця, одного з тих, хто мріяв про розбудову Української держави: «Після Андрусівського перемир'я між Польщею та Московією у 1667 році, коли Україна, без її згоди і навіть без її участі, була поділена на Лівобережну під протекторатом Москви і Правобережну під протекторатом Варшави, Петро Дорошенко зневірився у найближчих сусідах України. Він дійшов висновку, що деяка схожість східних слов'янських мов (російської, української, білоруської), а також подібність релігійного віровизнання (православ'я) можуть зіграти фатальну роль у майбутніх відносинах Росії й України» [15, с. 7].

У 1668 році, коли П. Дорошенка обрали Гетьманом всієї України здавалося, що він як ніколи близький до вітлення своєї мрії, реалізацію якої він пов'язував із політично-військовим союзом із Туреччиною, угода з якою «передбачала існування автономії України, автономію Української Церкви, державність української мови, звільнення України від данини на користь турецького султана» [15, с.7].

Проте цього не сталося, життя українців погіршувалося з кожним днем, військо не хотіло виконувати накази Гетьмана, що, в решті решт, змусило його у 1676 році зректися булави на користь Івана Самойловича, який виступав за посилення зв'язків із Росією. Свідчення про ці події знаходимо у вірші «Заступила чорна хмара» Т.Г. Шевченка [78, с. 165-167]:

Возьміть мої Гетьманські
Клейноди, панове,
Та й однесіть москалеві:
Нехай Москва знає,
що Гетьмана Дорошенка
На світі немає.

Парадоксально, проте, на наш погляд, саме захоплення ідеями П. Дорошенка щодо відбудови України, її щасливого, квітучого майбутнього спонукало І. Мазепу зрадити Гетьмана, політика якого у певний час стала руйнівною для Батьківщини. Тож, коли у червні 1674 року І. Мазепа потрапляє у полон до козаків з Лівобережжя, які на той час підпорядковувалися Московській імперії, він переходить на їх сторону.

Ось що з цього приводу пише американський дослідник Пол Роберт Магочі: «Він був полонений запорожцями і врешті-решт відправлений до Москви. Однак його ув'язнення тривало недовго, оскільки він зумів потрапити в прихильність до московського уряду, розкривши йому всі проосманські та прокримські плани гетьмана Дорошенка» [113, с. 255].

Проте в українських джерелах знаходимо іншу версію подій, на наш погляд, більш наближену до реальних: «Мазепа попав у руки запорожців, які були б його вбили, якби не кошовий отаман Іван Сірко, що впізнав Мазепу й врятував його. Коли Самойлович довідався про це, він зажадав у Сірка видати йому Мазепу. Сірко спочатку відмовив, але під тиском московського уряду змушений був відіслати Мазепу до Батурина (у липні 1674 р.)» [30].

Це стало початком нового етапу життя І. Мазепи, який поступово починає відігравати важливу роль у політичному житті України, беручи участь як у дипломатичних місіях, так і військових подіях: «подорожі й дипломатичні місії дали Мазепі дуже багато. Він не тільки має безпосередні стосунки з московським урядом, але й нав'язує зв'язки в колах московських вельмож; зокрема на початку 1680-х років він досить близько познайомився з князем Василем Голіциним, фаворитом царівни Софії Олексіївни й фактичним керманічем цілої московської політики, одним з найбільш культурних людей тогочасної Московщини. Разом з тим, Мазепа провадить у Москві широкі торговельні операції, зокрема транспортуючи туди горілку (на це потрібний був спеціальний дозвіл царського уряду). Та найголовніше – все це давало майбутньому гетьманові і ворогові Москви досконале знання Московщини й розуміння її загрози для України й цілого європейського світу» [30].

У 1682 році І. Мазепа стає генеральним осавлом, а у 1687 році здобуває Гетьманство на Лівобережній Україні: «4 серпня (за новим стилем) 1687 р. Івана Мазепу було обрано гетьманом, тобто главою Української козацької держави, який був рівночасно і головнокомандуючий її армії. Хоч прерогативи гетьмана були обмежені так званими “Коломацькими статтями”, проте він уособлював найвищу цивільну і військову владу в Лівобережній Україні (Гетьманщині), яка з 1654 р. знаходилася під протекторатом російського царя» [51].

Головною метою Гетьмана І. Мазепи було об'єднання усіх українських земель – Гетьманщини, Правобережжя, Запоріжжя, Слобожанщини та Ханської України. Його міжнародна політика, завдяки дипломатичним вмінням та освіченості, була спрямована на побудову добросусідських відносин з Османською імперією, Кримським ханством, Річчю Посполитою, а також Росією: «У своїй зовнішній політиці Мазепа продовжив лінію Самойловича, спрямовану на забезпечення максимально можливої автономії України і уникнення прямої конфронтації з Московією» [47]. Водночас, велику увагу Гетьман приділяв створенню й підтримці регулярного війська.

У книзі «Очима заходу» Дмитра Наливайка знаходимо такий опис державної діяльності І. Мазепи: «Початок XVIII ст. ознаменувався новим спалахом зацікавленості Україною на Заході, пов'язаної з діями гетьмана Мазепи та кульмінацією Північної війни, що відбулася на території України. На цьому ґрунті в Західній Європі виникає значна література про військово-політичні події в Україні й про гетьмана Мазепу, який стає відомою історичною особистістю в Європі [56, с. 379].

Так, Даніель Дефо у книжці «Неупереджена історія життя і діяльності Петра Олексійовича, теперішнього царя Московії: від його народження до теперішнього часу. З описом його подорожей та справ при кількох європейських дворах; з його спробами та успіхами в північній та східній частинах світу, в яких домішана історія Московії» писав: «Мазепа на має королівського титулу, але він був рівний, а у якихось обставинах й перевищував короля Августа...» [105].

Підкреслимо, що правління гетьмана І. Мазепи (друга половина XVII – початок XVIII століть) припало на добу важких військових походів, але при цьому економічне становище козацьких та селянських господарств покращувалося, порівняно зі становищем на теренах України до цього періоду. Активно розвивалися міста, торгівля та ремісництво, культура, наука та мистецтво. Саме І. Мазепа сприяв розвитку освіти, книговидання,

архітектури. На це, зокрема, вказує С. Павленко: «І. Мазепа був високоосвіченою людиною свого часу, знав кілька іноземних мов, вправно віршував. У старшинському середовищі своїх сучасників він лідирував саме за начитаністю, поінформованістю, глибоким розумінням мистецьких, літературних явищ» [63, с.6].

Важливою складовою державної політики І. Мазепи була увага до духовної сфери життя українців, Гетьман «фактично ставав головним духовним пастирем в Україні» [63, с. 39]. У 1660-х роках відбулося масштабне будівництво соборів, церков та освітніх закладів, а також реставрація вже існуючих: «Масштаби цієї діяльності щодо відновлення, відбудови православних закладів вражають. Досить зазначити, що опубліковані джерела містять згадки про 220 церков, збудованих у 1687 – 1709 рр. Реальна ж цифра їх спорудження у ту добу, очевидно, у двічі-тричі вища. Сам гетьман, за нашими підрахунками, патрунував зведення, реставрацію 43 храмів» [63, с. 7 –8].

Не випадково дослідники називають цей період історії України «мазепинським бароко» або «другим Єрусалимом». Адже саме за часів правління гетьмана Мазепи, за його особистої активної меценатської підтримки, відроджується та звеличується місто Київ, як духовний та культурний осередок України.

Крім цього, через активний розвиток церковного будівництва, І. Мазепа сприяв становленню багатьох митців, пов'язаних зі сферою архітектурного мистецтва: граверів, конописців, а також й музикантів.

Так, у бібліографічному показнику «Гетьман Мазепа: у пошуках історичної об'єктивності», виданому до 300-річчя подій, пов'язаних з воєнно-політичним виступом гетьмана Івана Мазепи та укладенням українсько-шведського союзу знаходимо інформацію про те, що «ім'я Мазепи набуло розголосу навіть на Сході, де він став відомим саме через те, що робив дари, зокрема – церкві Гробу Господнього в Єрусалимі переслав

срібну плиту. На його ж кошти був надрукований арабський переклад Євангелія» [14, с. 26].

Зазначимо, що масштаби й значущість державотворчої діяльності Гетьмана усвідомлювалася його сучасниками, про що, зокрема, свідчить й присвячення йому літературних творів:

- С. Яворський «Echo glosu wolaigsego na puszu» (1689);
- І. Орловський «Musa Roxolanska...» (1688);
- П. Орлик «Алцід руський» (1695);
- П. Армашенко «Театр зголошеної слави» (1699);
- Д. Туптало (Ростовський) «Руно Орошенное» (1697);
- Т. Прокопович «Владимир» (1705);
- Л. Горка «Іосиф Патріарха» (1708) [85, с. 344].

Крім цього, професор Києво-Могилянської академії М. Петров вказує, що «Мазепа згадується в багатьох рукописних підручниках КМА: риторики “Rosta Tulliana”, діалектики “Prolegomena dialecticae”, піїтики “Lyra Helicinis” (1708–09), філософії “Philosophia naturalis et ultranaturalis” (1706) та ін.» [85, с. 344].

Що ж стосується особистого життя І. Мазепи, то воно складалося не дуже вдало. Як ми вказували раніше, у 1668 році він одружився із вдовою Г. Фридкевич (у дівоцтві – Половець), родинні зв'язки якої суттєво допомогли йому у просуванні по службі. Проте їхня донька померла зовсім маленькою й «Батьківські почуття Мазепа направив на пасербів – дітей Ганни Фридрикевич від першого шлюбу. Дбав про них і по смерті дружини 1702-го. Пасинок Криштоф став сотником Седнівським.

Отримав від вітчима кілька сіл. Пасербиці Марії добрав вигідну партію – сина білоцерківського полковника Михайла Громики. Коли 1706-го Василь Громика помер, Марія отримала гетьманський універсал на

чоловікові маєтності. Щоправда, добробут тривав недовго: після 1709 року Марію з дітьми відправили на заслання» [36].

На момент смерті дружини І. Мазепі виповнилося 63 роки, проте він все ще залишався дуже привабливим чоловіком. Х. Пеленська у книзі «Образ Мазепи у французькому мистецтві романтизму» зазначає, що «з кількох прижиттєвих портретів Мазепи його описам, зробленими сучасниками найбільш відповідають портрет-рельєф на церковному дзвоні «Глобус», виконаний 1699 р. українським майстром Карпом Балашевичем і портрет Мазепи невідомого гравера, що з'явився 1706 р. у німецькому журналі «Die europäische Fama» (автором цього портрету був німецький художник і гравер Мартін Бернігерот – прим. Переклад). Втім, на обох цих роботах Мазепа постає вже у віці 60 років. Найбільш достовірні письмові описи зовнішності Мазепи були зроблені двома його сучасниками й очевидцями – Жаном Балюзом, французьким дипломатом та розвідником, й анонімним шведським офіцером.

У своєму листі від 1704 р. Балюз описує молодого Мазепу як гарного і стрункого, а Мазепу у віці – як людину із суворим поглядом, блискучими очима, руками білими, як у жінки, з довгими пальцями, що звужуються до кінців, і з тілом, міцнішим за тіло німецького рейтара. Анонімний шведський офіцер 1708 р. писав, що Мазепа мав доволі некрасиве обличчя і нагадував Манлія, який його зображали в історії Риму (мається на увазі Тит Манлій Імперіос Торкват, полководець Римської республіки IV с. до н.е. – прим. Ред). Втім, найбільш вражали його білі роки з довгими пальцями, що звужуються до кінців, його горда голова з булим кучерявим волоссям і довгі висячі вуса» [66, с. 6-7].

За два роки потому зустрів жінку, яку покохав. То була його хрещениця, донька Василя Кочубея – Мотря. Підкреслимо, що подібно до Легенди про І. Мазепу, що була зафіксована Вольтером, історія цього пізнього кохання також не тільки збентежила сучасників Гетьмана (адже

йього обраниця була майже втричі молодша), а й досі привертає увагу митців й дослідників.

Вкажемо лише на декілька важливих саме для теми пропонованого дослідження фактів. Перший з них – той, що більшість дослідників погоджуються з думкою про те, що І. Мазепа дійсно був закоханий у Мотрю, бажав одружитися з нею, хоча й усвідомлював, що тому існують суттєві перепони, одна з яких – церковна заборона браку між хрещеним батьком й хрещеницею. Крім цього, І. Мазепа не міг не усвідомлювати руйнівного впливу на любовні стосунки величезної різниці у віці.

Другий факт – Мотря Кочубей відповідала Гетьману взаємністю. Так, С. Павленко зазначає: «ті, хто звинувачує Мазепу у блуді, не враховують одну суттєву деталь: гетьман домагався руки дівчини, яка відповідала йому взаємністю. Зрозуміти молоду Кочубеївну не важко: Іван Степанович для неї був, у першу чергу, уособленням мудрості, шанованою всіма людиною. Хрещений, який часто гостював у домі Кочубеїв, міг приворожити її і знанням мов, і власними віршами. Мова його листів до неї ніжна й зворушлива»¹[64, с. 29].

Підкреслимо, що існує й інша думка, згідно якої І. Мазепа не писав означених листів за станом здоров'я, адже хворів на подагру рук й начебто не завжди міг навіть просто підписувати необхідні документи. Тож, є ймовірність, що листування Гетьмана з Мотрею є підробкою, що з'явилася на вимогу Кочубеїв, які знали певні епізоди їх взаємин зі слів доньки. На можливість такого варіанту вказує й те, що «про цей роман стало відомо з доносу В. Кочубея на І. Мазепу 1708 р., де поряд зі свідченнями про зносини

¹ Наведемо тут текст лише одного з цих листів: «Моя сердечне кохана, наймильшя, найлюбезнійшя Мотроненько! Вперед смерти на себе сподівався, ніж такої в серці вашом обміни. Спомни тилко на свои слова, спомни на свою присягу, спомни на свои рученки, которые мині не поединокрот давала, же мене, хочь будеш за мною, хочь не будеш, до смерти любити обіцала. Спомни на остаток любезную нашу бесіду, коли есь бувала у мене на покою: «Нехай Бог неправдиваго караєт, а я, хочь любишь, хочь не любиш мене, до смерти тебе, подлуг слова свого, любити и сердечне кохати не перестану, на злость моим врагам». Прошу, и велце, мое серденко, яким колвек способом обачься зо мною, що маю с В. М. далее чинити; бо юж болш не буду врагам своим терпіти, конечно одомщеніе учиню, а якое, сама обачиш. Щаслившии мои писма, що в рученках твоих бувають, нежели мои бідніе очи, що тебе не оглядают» [цит. По Павленко «Кох. Гет.Маз.»с.63].

гетьмана з польським королем та його наміри вийти з під протекції московського царя Петра I, були надані й листи чи любовні записки до молоді Мотрі, що могли б компрометувати українського володаря, представляючи його як людину, для якої не існує ustalених моральних норм, а, відтак, здатну на будь-які непривабливі вчинки, у тому числі й зраду» [22].

Третій факт – що знайшов відображення в історичних документах – кохання І. Мазепи та Мотрі так й залишилося платонічним. Навіть коли Мотря, не витримавши тиску батьків, втекла до Гетьмана, він виступив ініціатором її повернення додому: «у листі до неї потім пояснив: інакше вчинити не міг, бо Кочубеї “по всім світі розголосили б: же взяв у нас дочку гвалтом і держить у себе місто наложниці”. Якби ж Мотря залишилася, зізнавався, не втримався би – вони почали б жити як подружжя» [36].

Четвертий – це те, що у травні 1707 року Мотря вийшла заміж за людину з оточення І. Мазепи, канцеляриста, згодом – полкового суддю Семена Чуйкевича, «дітей у цьому шлюбі не було. За участь у “мазепинській змові” Чуйкевича заслали до Сибіру. Залишившись сама, Мотря прийняла чернечий постриг. Стала ігуменею Ніжинського жіночого монастиря. Там після тяжкої хвороби померла в січні 1736 року» [36].

Таким чином, ми дійшли до останнього, надважливого епізоду життя Гетьмана, а саме його участі у війні між Швецією та Росією, яка закінчилася поразкою шведського короля та його союзників. Однією з головних причин військових подій був поділ Балтійського моря між московським царем Петром I та шведським королем Карлом XII. Через невдоволення політикою московського царя, якому на той час була підвладна Гетьманщина і частина Лівобережної України, І. Мазепа таємно створює союз зі шведським королем з надією на свободу та незалежність українських земель від російського володарювання: «В обмін на підтримку гетьмана та козацьке повстання проти Московії Швеція, яка, на думку Мазепи, незабаром стане беззаперечною силою як у Східній, так і в Північній Європі, гарантуватиме

незалежність козацької України на обох берегах Дніпра. Обидві ці надії виявилися ілюзіями [114, с. 260].

На жаль, це привело до жахливої трагедії, адже після того, як російський цар дізнався про зрадництво Мазепи, він наказав захопити місто Батурин – столицю Гетьмана («Батуринська трагедія» 2 листопада 1708 року, під час якої усі жителі, як військові так і мирні, були вбиті), де знаходилися козацькі гарнізони і мазепинці були вимушені тікати з Батьківщини. Кульмінаційною ж точкою Північної війни стала битва під Полтавою 8 липня 1709 року, яка закінчилася нищівною поразкою шведських військ, остаточним занепадом гетьманування Мазепи та його війська.

Після поразки, І. Мазепа разом зі шведським королем знайшов притулок у Османській імперії у Молдовському князівстві, де невдовзі, 21 серпня 1709 року, він помирає у селі Варниці під Бендерами. У 1710 році тіло гетьмана було перепоховано його послідовниками у місті Галац (Румунія).

Водночас, саме від дати Полтавської битви починається довга історія «посмертного буття» Гетьмана, історична місія якого по-різному оцінювалася у залежності від політичної ситуації та державної політики. Погодимось тут з Х. Пелевською, яка зазначає, що «без участі Мазепи в Полтавській битві, його ім'я скоріше за все ніколи б не ввійшло у західні літературу, музику та мистецтво» [66, 38].

Й зрозуміло, що саме вибір, зроблений І. Мазепою призвів до того, що «За наказом Петра I 12 листопада 1709 року у Троїцькій церкві в Глухові за присутності київського митрополита Іоасафа (Кроковського) Мазепі була оголошена анафема. Царським розпорядженням державним та церковним структурам було наказано знищити все, що нагадувало б про гетьмана, майно якого було конфісковане і роздане московським вельможам та козацькій старшині у винагороду за вірність» [48].

Проте у країнах Західної Європи події, що передували Полтавській битві та були спровоковані нею, сприймалися не так однозначно. Так, Д. Наливайко зазначає, що «німецькій пресі в її висвітленні українських справ властива більша залежність, так би мовити, від політичної кон'юнктури, що з особливою виразністю проявилось в її ставленні до Мазепи. Якщо до 1709 р. це ставлення було прихильне, а характеристики нерідко майже панегіричні, то після Полтавської битви тон німецької преси змінився, Мазепу почали називати “зрадником”, “безчесною людиною” тощо, – звичайно, озираючись на переможця Петра I, з яким тепер ще в більшій мірі необхідно було обачливо рахуватися [56, с. 385].

А от англійська преса «хоч користувалася переважно російськими звідомленнями, які надходили до Англії через німецькі або голляндські канали, писала про гетьмана та Україну у виразно нейтральному тоні» [56, с. 103-104].

Підкреслимо, що Полтавська битва – «це один із перших і найвідоміших міфів, створених російською імперією для утвердження своєї влади в українських землях. Як і сьогодні, під час сучасної російсько-української війни, пропаганда та брехня поширювалися водночас із бойовими діями та ще довго після їх завершення. Як тільки Росії був потрібен символ великої мілітарної перемоги протягом трьох минулих століть, битва обростала новими історіями про “перемогу російської зброї”, “зраду гетьмана Івана Мазепи”, “анафему”, “народну” війну українців проти шведських військ»¹[]. Саме цей, найбільш трагічний епізод життя Гетьмана є, водночас, найбільш міфологізованим.

Спираючись на змістону статтю А. Ковпак, визначено найбільш поширені міфи:

- 1. «Міф про співвідношення сил у битві.** Російська історіографія наводила такі дані щодо співвідношення сил супротивників у

¹ <https://texty.org.ua/articles/103963/ivan-mazepa-i-poltavska-bytva-ukrayinska-istoriya-spotvorena-rosiyeyu/>

Полтавській битві: армія Петра I – 42 тисяч, 72 гармати; армія Карла XII – 32 тисячі, 4 гармати. Натомість сучасні російські та шведські історики наводять дещо інші цифри. Московська армія нараховувала 54 тисяч регулярних військ, 23 тисячі нерегулярних формувань (калмики, чугуївці, донські та уральські козаки, армія козаків Івана Скоропадського) та 323 гармати. Відібрана до бою шведська армія налічувала близько 17 тисяч регулярних та 5 тисяч нерегулярних формувань, до яких приєдналися запорожці та армія Мазепи. У висновку, це були 77 тисячі російських військових проти 22 тисячі шведських.

2. **Міф про призначення Полтавської битви на 29 червня 1709 року.** Нібито за домовленістю між фельдмаршалами Карлом Реншельдом та Борисом Шереметєвим, битва мала відбутися 29 червня 1709 року. Одна Карл XII, дізнавшись, що на допомогу Петру I начебто рухається 40-тисячне військо хана Аюки, вирішив порушити умови договору і напасти на 2 дні раніше. Насправді ж ніяких домовленостей між шведами та московитами не існувало.
3. **Міф про звернення Петра I до воїнів перед генеральною баталією.** Загальновідома оспівана промова царя насправді має більш пізнє походження. Її вигадав Феофан Прокопович – російський священник, письменник та науковець. Як прихильник царя він був автором теорії перетворення та модернізації Московського царства у Російську імперію й реформування церкви, котра підпорядковувалася б владі Петра I.
4. **Міф про те, що гетьман Іван Мазепа зрадив московського царя.** В «Указе всему войску Запорожскому» Петро I звинуватив гетьмана Івана Мазепу в тому, що він його зрадив. Російська історіографія в усі часи тлумачить збройний виступ українських козаків на чолі з гетьманом Іваном Мазепою проти московського

панування як одноосібний акт гетьмана – «зраду» задля власної користі. Але ще до союзу з Карлом XII гетьман обґрунтував козацтву мотиви зміни свого політичного курсу й війни за незалежність. Пояснив, що робить він це не для приватної користі, а «для спільного добра матки моєї Вітчизни бідної України, всього війська Запорізького і народу українського, і для зростання і розширення прав і вольностей військових».

- 5. Міф про те, що анафема Мазепі – покарання гетьмана-відступника.** Накладення анафем на Івана Мазепу російська православна церква досі активно використовує, щоб очорнити гетьмана за допомогою одного з психологічно найсильніших аргументів – релігійного. Пропагандисти розраховували, що в очах українців-християн прокляття церквою слугуватиме незаперечним доказом того, що гетьман – зрадник, а його діяння – противні Богові. 31 жовтня 1708 року в листі до митрополита Рязанського Стефана Яворського цар наказав «публично в соборной церкви проклятию предать» Мазепу. Анафема відбулася на початку листопада 1708 року одночасно в Глухівському соборі Святої Трійці в присутності Петра I та в Успенському соборі московського кремля в присутності царевича Олексія Петровича. Її проголосили Іванові Мазепі не за злочини, скоєні проти церкви, а за політичний крок – спробу вийти з-під протекторату Московського царства» [1].

Втім, найголовніше, це те, як історична роль І. Мазепи сприймається на Батьківщині. Тут, перш за все треба сказати, що його рішення щодо спроби зміни вектору розвитку країни не було одноосібним. Навпроти, його дії мали підтримку, як такі, що вели до створення незалежної держави. Як зазначає С. Павленко у вступі до книги «Оточення гетьмана Мазепи: соратники та прибічники»: «Політичне рішення І. Мазепи та його однодумців 1708 р. порвати з Московською державою є важливою подією

української історії. У ньому сфокусовано і відзеркалено підсумок продержавницьких шукань гетьманської еліти, її опори російському абсолютизму <...> критична маса невдоволення агресивною російською імперською політикою, невідповідність інтересів Москви та Батурина спонукали цвіт гетьманського урядування до аналізу попередніх набутоків та прорахунків визвольних змагань, активного пошуку шляхів звільнення від принизливої та обтяжливої залежності» [65, с. 5 – 6].

Тож, не дивно, що сьогодні, коли Україна знов виборює право на Незалежність, постать Гетьмана Мазепи привертає увагу істориків та митців, але, найголовніше – широкого загалу українців, які заново відкривають для себе історію власної країни. Й у сучасному контексті І. Мазепа постає як особа, яка випередила свій час та є прикладом служіння своїй Батьківщині. Це спровокувало появу цілого корпусу наукових на науково-популярних праць, де предметом дослідження постає один з найвідоміших українських Гетьманів.

Наостанок, наведемо цитату І. Оглоблина, який, на нашу думку дав вичерпну характеристику життєдіяльності І. Мазепи «Не простий і не легкий був життєвий шлях Мазепи від “покойового” польського короля до гетьмана України <...> Не був той шлях прямий – і не міг ним бути в ті трагічні часи для України. Не був він легкий і для Мазепи, бо надто багато труднощів і небезпек, нерідко смертельних, чатувало на нього на цьому шляху <...> Він мав чимало прихильників – і мало друзів. Надто високо стояв він над ними, над своїм оточенням, над своєю добою» [30].

1.3. Образ І. Мазепи в європейському та українському мистецтві XIX – XXI століть: загальне та особливе

Узагальнення відомостей про життя І. Мазепи ще раз стверджує нас у думці, що сама доля визначила той факт, що він став одним з

найулюбленіших героїв романтичного мистецтва й через це – чи не найвідомішим українцем у світі (принаймні у XVIII – XIX століттях). Проте ця популярність має й тіньову сторону, адже авторів переважної більшості робіт, присвячених Гетьману, насправді цікавила не реальна історична Постать, а саме романтична легенда про нещасливе кохання та страшне покарання. Втім, систематизація відомостей щодо художніх інтерпретацій образу І. Мазепи дозволяє виявити й інші, поки маловідомі широкому загалу художні твори, які у контексті сучасності ціннісно важливі, зокрема для українського суспільства.

Тож, не ставлячи собі за мету створення каталогу всіх художніх творів, головним героєм яких є І. Мазепа, спробуємо впорядковувати їх, беручи до уваги наступні параметри:

- 1) час та місце створення;
- 2) приналежність до певного виду мистецтва;
- 3) основну сюжетну лінію, яка, як правило, проростає з одного з трьох фактів біографії Гетьмана – покараного кохання, участі у подіях Північної війни, взаємин із Мотрею Кочубей.

Почнемо, природно, з романтичних образів, спровокованих, як ми вже вказували раніше, відомостями, наведеними Вольтером у книзі «Історія Карла XII».

Тут важливо підкреслити, що історизм – одна з сутнісних тенденцій розвитку мистецтва доби Романтизму. Фактично, сам принцип історизму, як уявлення про діалектичні засади розвитку людства, сформувався саме у романтичному дискурсі (зокрема, у філософії Г. Гегеля). Звертаючись до інших епох та культур інших країн, романтики намагалися визначити їхню специфіку у її співвідношенні із сучасністю. Щоправда, рушійною силою історичних зсувів багато з них вважали таємничі, надлюдські сили, вплив яких на реальний світ знайшов відображення у народній творчості. Частково,

саме цим пояснюється цікавість романтиків до фольклорних джерел (згадаємо тут творчий доробок братів Грим, «Пісню останнього менестреля» В. Скотта та збірку народних німецьких пісень «Чарівний рік хлопчика», що підготували до друку А. Арнім та К. Брентан).

Водночас, саме у добу Романтизму відбувається становлення жанру історичного роману, у котрому автори намагаються точно передати атмосферу певної епохи, її побут, характерні особливості світосприйняття (у якості прикладу згадаємо про твори В. Скотта та В. Гюго). Хоча, на наш погляд, переважну більшість літераторів – романтиків історичні події цікавили більше як певна опозиція сучасності, з одного боку, а з іншого – їх зачаровували конкретні постаті, здібність яких протиставити себе суспільству, подалати сталі традиції й змінити хід історії, наділяла їх майже міфічними рисами. У романтичних творах вони ставали символами, біографічна конкретика життя яких не мала вирішального значення для художнього задуму. Саме так сталося з І. Мазепою, домінуючими модусами зображення якого, зокрема у французькому живописі XIX століття, Х. Пеленська називає наступні: «жах, моторошність, страждання, трепет, біль, муки, агонія, приреченість, еротизм, смерть, а також одвічність та безмежність природи, протистояння людині природі та боротьба з нею» [66, с. 12].

Тут необхідно зробити невеличкий відступ й зазначити, що саме французьке мистецтво подарувало світові незбагненну кількість художніх інтерпретацій образу І. Мазепи. Це зокрема, поема В. Гюго/Victor Hugo «Мазепа/Mazerra», що була написана у 1828 році й включена до збірки «Поезія сходу/Les Orientales» у 1829, та картини:

- Т. Жеріко/Jean-Louis-André-Théodore Géricault («Мазепа. Переправа вплав через Дніпро», 1823 рік);
- Е. Делакруа/Ferdinand Victor Eugène Delacroix («Мазепа. Переправа через Дніпро», 1824; «Мазепа на вмираючому коні, 1828);

- О. Верне/ Emile Jean Horace Vernet («Мазепа і табун диких коней», 1825; «Мазепа, переслідуваний вовками» 1826 – 1827; «Мазепа, оточений кіньми», 1833);
- Л. Буланже/Louis Boulanger («Кара Мазепи», 1827; «Смерть Мазепи, дата невідома»);
- Т. Шасеріо/Théodore Chassériau («Дівчина-козачка знаходить непритомного Мазепу на мертвому коні», 1851).

Й майже фантастичними виглядають сьогодні відомості, наведені Х. Пеленською про те, що «байронівська поема “Мазепа” стала улюбленою темою для вистав кінних цирків. Романтичне циркове видовище являло собою мелодраматичну виставу з наїзниками, діалогами та музикою. Центральними номерами видовища, що передувало сучасному кінематографу, були пантоміми. У Франції поема Байрона надихнула на постановку мімодрами на три акти під назвою “Мазепа, або кінь Татарії”, створеної Жаном Кювельє де Трі та Леопольдом А. Шанденсоном. Перша вистава відбулася в Олімпійському цирку Франконі 11 січня 1825 р. Адольф Франконі, виходець із славетної родини трюкачів-наїзників і близький друг Жеріко, виконував роль мазепи. Його роздягнутим прив’язували до справжнього коня, що вчав по сцені перед декорацією» [66, с. 105].

Зазначимо, що згадування Х. Пеленською прізвища Дж. Байрона не є випадковим, адже саме одному з найвідоміших поетів-романтиків ми завдячуємо популяризації образу І. Мазепи у мистецтві ХІХ століття. Відомо, що поема «Мазепа/Mazzera» була написана Дж. Байроном у 1819 році під впливом книги Вольтера. Увагу поета привернула саме історія покарання І. Мазепи та дикої скачки на коні, яку він, за версією Дж. Байрона, сам розповідає Карлу ХІІ після поразки під Полтавою, щоб відволікти стомленого та зломленого долею короля:

Гаразд! В надії отакій
 Охоче в пам'яті моїй
 Вернуся я в давезні дні,
 Коли доводилось мені
 Ходити пажем в царський двір,
 Де був король Ян-Казімір [2].

Таким чином, перед читачем постають «два Мазепи» – літній, який згадує про вже давнішні дні своєї молодості та юний – хоробрий, пристрасний, замальовка з життя якого складає центральну частину поеми, яку Д. Наливайко характеризує таким чином: «в художньому плані це один з найдовершеніших і найяскравіших творів Байрона, що не оспорювалося в західному літературознавстві й глухо замовчувалося у радянському. Написано поему енергійним, стрімким і водночас карбованим чотиристопним ямбом, який чудово передає бурхливу динаміку оповіді, несамовитий галоп дикого коня, навальний ритм образів і картин, що проносяться перед очима героя, прив'язаного до спини степового скакуна. Цьому ж завданню відтворення бурхливої динаміки підпорядкований образний лад твору, його структура» [57, с. 5].

Тож, з «легкої руки» Дж. Байрона історія художніх інтерпретацій образу І. Мазепи почалася з цікавості до описаного Вольтером епізоду, при чому увагу багатьох митців привертала саме енергетика шаленої скачки, протиборства Людини й Природи. Можна погодитися з висновками Х. Пеленьської щодо того, що постать І. Мазепи привертала увагу, зокрема французських художників саме тому, що є символічною, такою, що викликає асоціації з багатьма актуальними (зазначимо, що й донині важливими) сенсами мистецтва: «прив'язаний до коня в галопі Мазепа означав романтичного митця чи поета, страждаючого й приниженого, та його натхнення у польоті уяви <...> антураж, що його найчастіше використовували митці-романтики, викликав почуття піднесеності,

таємниці та страху й передава настрої повної ізоляції та самотності» [57, с. 165].

Крім того, авторка влучно, на наш погляд, проводить сміливі паралелі, які також могли вплинути на популярність образу І. Мазепи – «образ зв'язаного чи закутого за відважний вчинок героя можна простежити ще від Прометея, а образ одинака, що постав проти суспільства і був ним відторгнений, можна зв'язати з великим романтичним героєм Дон Кіхотом» [57, с. 166].

Що ж до також цілком можливих й продуктивних у сенсі тлумачення авторського задуму певного художнього твору алюзій з давньогрецькими міфами та християнськими мучениками – вони унаочненні на картинах.

Зазначимо, що популярний у французькому мистецтві «мазепенський сюжет» розроблявся й в творчості представників інших національних шкіл. Відомості про це знаходимо у статті О. Ковалевської «Образ Мазепи в творах Олександра Орловського та Вацлава Павлішака», присвяченій творчості польських художників XIX століття. Цікаво, що О. Орловський є автором картини «Мазепа» (датована серединою 20-х років XIX століття), яка зберігається зараз в експозиції Полтавського художнього музею. А от робота іншого автора – В. Павлішака, датована 1885 роком, знаходиться у Національному музеї Варшави. Картини зображають Мазепу, якого несе на собі кінь, й, як зазначає О. Ковалевська: «мають неабияку мистецьку та естетичну цінність. Кожна з них є певним етапом творчості її автора і дає дещо відмінне одне від іншого трактування відомого романтичного сюжету. Для художників немає особливого значення, ким є той Мазепа як історична особистість, чи ким він стане в майбутньому. Для них – це легендарно-героїзований образ, який вони наповнюють власним змістом, у відповідності до вимог стилю, жанру, внутрішніх переконань, відчуттів та емоцій» [38].

Водночас, неможливо не звернути увагу на той факт, що романтичні художники сконцентровані лише на одному епізоді з життя І. Мазепи, оминаючи, наприклад, історію його пізнього кохання. На нашу думку, це

може бути пояснено, перш за все тим, що достовірних відомостей про біографію Гетьмана вони просто не мали. Крім того, можна припустити, що історія кохання, яка скінчилася нещасливо у тому числі й через те, що головний герой, фактично, сам відмовився від нього, дещо не вкладалася в романтичне світовідчуття.

Проте історія взаємин Мотрі Кочубей та І. Мазепи знайшла відображення у художній творчості ХХ століття. Підкреслимо, що одним з перших, хто ввів цей сюжетом до живопису був Т.Г. Шевченко, який працював над ілюстраціями до поеми О. Пушкіна «Полтава»: «акварель під назвою “Марія” (інші назви “Мотря Кочубей в палатах у Мазепи”, “Сон Марії”, “Сцена з “Полтавы”») датується 1840 р. <...> Ілюстрація містить зображення сповненої драматизму сцени – мати прийшла просити дочку умовити гетьмана І. Мазепу врятувати її батька, Василя Кочубея, якого мали скарати на смерть» [37, с. 378 –379].

Зазначимо, що у ХХ столітті за часів СРСР було здійснено декілька перевидань поеми О. Пушкіна (й, відповідно, нових її ілюстрацій), проте із зрозумілих причин всі вони одноставно засудливо трактували відносини Мотрі та І. Мазепи. Втім, час плинув, ціннісні настанови суспільства змінювалися й поступово з’являлися інші картини та інші інтерпретації не тільки цього епізоду життя Гетьмана, а саме його як державного діяча.

О. Ковалевська, зазначає, що одним з тих радянських художників, хто дійсно вплинув на цей процес став Феодосій Гуменюк (1941)¹, автор полотна «Мотра Кочубеївна і Мазепа» (1987): «Цікаво, що до Ф. Гуменюка тема стосунків І. Мазепи та Мотрі Кочубей розкривалася лише в графіці і лише так, як було запропоновано О. Пушкінім в його сумнозвісній поемі. Тобто

¹ «У мистецтві радянської України образ І. Мазепи почав повертатися вже з другої половини 1970-х, коли на неофіційних виставках почали з’являтися твори на козацьку тематику. Одним із перших це зробив майстер сучасного історичного живопису Феодосій Гуменюк. У 1976 р. він створив полотно під назвою «Сивий гетьман» (див. каталог № 42.). За його задумом воно мало нагадати українцям про мінливість буття, про незбагненні повороти долі, які часто трапляються в житті: прив’язаний до крупу коня приречений на загибель вершник в одну мить перетворюється на володаря і, навіть зазнавши поразки від свого ворога, переживши анафему, залишається на коні своєї долі» [37, с. 30].

гетьман – це “зłodий” та “спокусник”, який звабив молоду дівчину своїми чарами. Натомість, ніхто не замислювався над тим, що почуття були взаємними, а, отже, ці стосунки, це кохання не могли бути “гріховними”. Саме так і “прозвучала” картина художника, надихнувши багатьох інших мистців до осмислення цього кохання» [37, с. 31].

Погоджуючись з авторкою, що до посилення інтересу до постаті І. Мазепи та суспільного запиту на переосмислення значення його життєдіяльності, назвемо лише декілька відповідних картин, створених у другій половині українськими художниками ХХ століття¹:

- Т. Лящук «Остання зустріч» (1986 – 2006);
- А. Пархоменко «Гетьман Мазепа і Мотрона» (1992);
- В. Онуфрив «Іван Мазепа та Мотря Кочубей в гетьманському палаці» (1995);
- Б. та Н. Буряк «Мазепа Мотря» (1995);
- В. Гарбуз «Мазепа і Мотря» (2006).

Тут, на наш погляд, доречно звернутися до питання щодо зображення самого І. Мазепи, адже зрозуміло, що сюжет, який так активно розроблявся у романтичному живописі, це лише один епізод, реальність якого (нагадаємо) викликає сумніви. Крім того, зрозуміло, що для українців, для яких Гетьман є символом любові до Батьківщини, служіння власному народові, ціннісна вартість таких зображень не така висока. Проте у національному мистецтві знаходимо широку палітру інших художніх інтепретацій образу І. Мазепи.

Зазначимо, що починаючи з середини ХІХ століття українськими мистецтвознавцями ведеться кропітка робота щодо систематизації відомостей про життя І. Мазепи й художні твори йому присвячені 2 .

¹ повний перелік наведено у книзі О. Ковалевської «Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.» [37].

² О. Ковалевська вказує, що на 2013 рік налічувалося 140 відповідних бібліографічних позицій [37, с.7]

Працюючи над їх узагальненням та виданням відповідного каталогу О. Ковалевська послуговується терміном «іконографія», вказуючи, що «з одного боку, це опис та вивчення різноманітних зображень певної особи у творах живопису, графіки, скульптури та декоративно-ужиткового мистецтва; а з другого – це загальна сукупність таких зображень. Перше значення також передбачає ставлення до всіх виявлених, використаних та представлених у виданні творів мистецтва (кін. XVII – поч. XXI ст.), в яких відбито образ українського гетьмана, як до історичних джерел» [37, с.9].

Спираючись на дослідження О. Ковалевської та змістовну статтю «Художній образ Гетьмана Івана Мазепи в образотворчому мистецтві української діаспори» Г. Карась, визначемо декілька важливих у рамках нашої роботи моментів.

Перший з них – наявність зображень Гетьмана, історична достовірність яких підтверджена: «на сьогодні маємо 10 достовірних портретів Івана Мазепи та 5, які, імовірно, можуть ними бути. Саме цей перлік, який узгоджується із описами заовнішності гетьмана і відображає сході риси між самим портретами, слід вважати за той масив іконографічних джерел, який допомагає нам уявити, як насправді виглядав один з найвідоміших українських діячів XVII – початку XVIII ст» [37, с. 16]¹.

Другий – хронологія українських образотворчих творів, присвячених І. Мазепі. Тут необхідно зазначити, що цікавість до постаті Гетьмана є однією з константних тем українського мистецтва, що об'єднує художні пошуки митців, які мешкають у різних куточках світу. Водночас, неможливо не побачити, що певні події провокують актуалізацію дискусій щодо

¹ Це зображення І. Мазепи на дзвоні «Голуб» 1699 р.; зображення з гравюри О. Тарасевича «Хрещення Христа» (друга половина XVII ст.); зображення з гравюри З. Самойловича «Поклоніння царів Івана і Петра Олексійовичів народженому Христу» (1704 р.); зображення з гравюри І. Мигури «Principes Ecclesiaru Triumphans Sancta Sophia Augusto Militas Nominasi Mazeriano...», більш відомої під назвою «Мазепа серед своїх добрих справ» (1706 р.); зображення з гравюри Д. Галяховського «Апофеоз Мазепи» (1708 р.); втрачене зображення зі стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври (кін. XVII ст.); портрет з рукопису літопису Самійла Величка (1720 р.); прижиттєвий гравірований портрет роботи М. Бернігерота (1706 р.) з серії «Європейські знаменитості»; іконографічно подібні до нього твори невідомого художника під назвою «Портрет Івана Мазепи в латах з Андріївською стрічкою» (1725-1750 рр.); «Портрет гетьмана Івана Мазепи» (1730-1760 рр.) [37, с. 12].

значення життєдіяльності І. Мазепи в історії України, що, у свою чергу, обумовлює появу нових творів мистецтва. Тут назвемо, зокрема:

- отримання Незалежності України у 1991 році, адже «виникла потреба у створенні зображень гетьмана, який цілими поколіннями борців за самостійність України вважався символом тієї боротьби. Саме так виникла ціла низка унікальних авторських портретів гетьмана, створених українським художниками» [37, с. 24].
- відзначення 250-річчя Мазепенського зриву (1959), коли «У Нью-Йорку з цієї нагоди було створено Мазепинський комітет, що замовив у художників твори з мазепинською тематикою. “С. Литвиненко виконав у бронзі погруддя гетьмана Мазепи, П. Адрусів – олійний портрет гетьмана, І. Кейван – гравюру “Гетьман Іван Мазепа”, Р. Пачовський створив композиції “Бій під Полтавою” та “27 червня 1709 року”, а В. Сімянцев – медальйон із зображенням гетьмана Мазепи» [34, с. 6];
- вихід у прокат фільму Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», головну роль у якому виконав виданий актор Б. Ступка (2002);
- 300-річчя Полтавської битви (2009);
- видання та перевидання поеми «Полтава» О. Пушкіна та трилогії «Мазепа» Б. Лепкова.

Третій, проте один з найважливіших моментів – це ціннісні засади авторського задуму українських митців, які звертаються до образу І. Мазепи. Очевидно, що передумовою тут є захоплення історією своєї країни, її славетним минулим й, водночас, сподівання на розбудову вільної, незалежної, квітнучої України. Тому у переліку українських «мазепинських» картин ми майже не зустрінемо посилянь на події, описані Вольтером, навпроти, митці звертаються до зображення саме Гетьмана – державного діяча, відіграв значну роль в історії свого народу.

Фактично, таку саму ситуацію ми спостерігаємо й в українській літературі, де історія звернень до образу І. Мазепи починається ще за його

життя. Зокрема, постать Гетьмана оспівується у творчості панегіриста кінця XVII – початку XVIII століть Іван Орновського¹. Зазначимо, що в історично й культурно важливих творах І. Орновського (зокрема, це «Муза Роксоланська про тріумфальну славу та фортуна гербових знаків ясновельможного його милості пана, пана Івана Мазепи, гетьмана військ їхнього царського пресвітлого маєстату Запорозьких, щасливого омен посідача, поміж публічних, добре просвічених собі росицею аплодисментів чере найнижчого слугу Івана Орновського польським ритмом оголошена» [60, с. 60], що є зразками українського бароко, зафіксовано ставлення сучасників до Гетьмана, який сприймався ними як далекоглядний володар, який піклується про майбутнє своєї країни.

Так, аналізуючи вірш «Образ» з книги І. Орновського «Багатий сад» (1705 р.), В. Шевчук акцентує увагу, що у книзі яка «вийшла саме в той рік, коли І. Мазепа зневірився у російській орієнтації» [79, с. 260], поет «засуджує правителя, що мав “кров Нерона” (натяк на Петра I), а славить того правителя, в якого “доброти корона” на скронях, людину “із плем’я добротворця Феба”, бо “над добро в людині більшого не треба”. Вірець володаря для нього – Іван Мазепа, мудрий правитель, який плекає науки й мистецтва» [92, с. 260].

Можна сказати, що І. Орновський став одним з тих, хто заклав доволі потужний вектор «мазепенської» гілки української літератури, представники якої розуміли значення життєдіяльності видатного сина українського народу. Тут назвемо:

- історичну поему «Мазепа, гетьман український» С. Руданського (1860) [92, с. 62 – 87];

¹ В. Шевчук зазначає: «про Івана Орновського точних біографічних даних не маємо. Жив у другій половині XVII – на початку XVIII ст., був ровесником І. Величковського, І. Максимовича та Д. Туптала, бо вірші його входять до «Книжиці» І. Величковського, що містила в собі авторів із близького оточення поета, отже, народився близько 1651 р. Очевидно, навчався в Київській академії. Помер, очевидно, після 1705 р. – року, коли вийшла остання книга поета» [92, с. 257].

- науково-популярну розвідку «Гетьман Іван Мазепа» харків'янина Г. Хоткевича (1917) [86];
- цикл романів «Трилогія про Івана Мазепу» Б. Лепкого (1926 – 1955) [43 – 46];
- поема «Мазепа» В. Сосюри (1929, 1959 – 1960) [73].

Навіть у такому стислому переліку очевидні часові провали, що розділяють твори І. Орновського та С. Руданського (150 років), С. Руданського та Г. Хоткевича (57), Б. Лепкого (66). Проте найбільш показовим, на наш погляд є величезний шлях, що відокремлює публікацію перших розділів поеми «Мазепа» В. Сосюри від оприлюднення її завершеного варіанту у 1988 році. Причини цих провалин очевидні й не потребують зайвих пояснень – це таке трактування образу І. Мазепи, що різко відрізняється від «офіційного схваленого», у художній літературі унаочненого у поемі «Полтава» О. Пушкіна у 1828 році.

Не випадково у своїй поемі В. Сосюра «звертається» до О. Пушкіна з такими словами:

Церкви Мазепа будував,
 А цар із дзвонів лив гармати,
 І цим, товаришу і брате,
 Хребет Мазепі поламав.
 І красеня зів'яли брови
 Разом із серцем у Молдові.
 Він серцем біль народу чув,
 Що вдаль дивився крізь багнети.
 І єзуїтом він не був,
 Це тільки вигадка поета.
 І кров стікала на ріллю,
 Стискалось коло вужче й вужче...

О, Пушкін, я тебе люблю
Та істину люблю це дужче! [62].

В цьому сенсі цікавим й таким, що викликає захоплення сміливістю автора, який свідомо йде на руйнацію сталих традицій трактування образу І. Мазепи, є знаменита «Трилогія про Івана Мазепу» Б. Лепкого. Як влучно зазначає Н. Лупак: «Сьогодні для більшості з нас завдяки публікаціям, які почали з'являтися з 1990 року, не стоїть дилема, ким був Мазепа для України. Тільки наприкінці ХХ століття сучасні читачі змогли пережити й осмислити трагічні події останніх років правління затаврованого гетьмана. Це сталося завдяки письменницькому досвіду Богдана Лепкого. Він перший в Україні підійшов до розкриття теми рішучого виступу українства за відновлення державності, очолюваного Мазепою, з патріотичних і гуманістичних позицій. Перші спроби до реабілітації українського гетьмана виявилися ще у його вірші “Мазепа” (1908 р.), де пояснювалися справжні причини розриву гетьмана з Петром І. Іван Мазепа прагнув “Україну збудити”, оновити її “життям державним”. Саме така концепція й лягла в основу епопеї “Мазепа” (“Мотря”, “Не вбивай”, “Батурич”, “Полтава”, “З-під Полтави до Бендер”) [49, с. 148].

Нашу ж увагу, крім іншого, привернуло ще й оригінальне тлумачення пізнього кохання Гетьмана. Адже, оминаючи засудження чи, навпаки, підсилення романтичної складової сюжету, автор використовує цю лінію для ще однієї розмови про те, що найважливіше для І. Мазепи – Незалежність України: «У інтерв'ю В. Безушку Б. Лепкий якось висловив думку про те, що в образах Івана Мазепи і Мотрі маємо проекцію на одну й ту ж особу – українського гетьмана. Тому, змальовуючи у зовнішньому сюжеті Мотрю як гетьманову кохану, він прагне в її образі втілити ідею незалежності: “Вона його свято, його надія, що прийде великий день Воскресення, коли на цілій Україні заграють воскресні дзвони і брат брата обійме і ненавидячі себе зустрінуться словами: брате, сестро! ми вольні, вольні!”» [61].

Зазначимо, що й у другій половині XX – XXI столітті цікавість українських авторів до розробки образу І. Мазепи не згасла, на що, зокрема вказує авторка ґрунтовного дисертаційного дослідження «Еволюція художньої рецепції образу гетьмана Івана Мазепи в українській літературі XVII – XX століття» О. Тарасова, як наводить відомості про роман «Мазепа-гетьман» Г. Колісника (1988 – 1989) та роман «Любов маєш – маєш згоду» Ю. Хорунжого (1997).

Що ж стосується західноєвропейської літератури, то авторка звертає нашу увагу лише на два твори: «Перший, “Балада про Мазепу” (1955) Б. Брехта (переклад українською здійснив Л. Череватенко) – варіація на романтичну байронівську тему. Б. Брехта цікавить тільки мотив руху коня, сама ця дія, а не її причини, мета. Другий, історичний роман І. Стецик “Мазепа, гетьман України” (1981), цікавий з двох поглядів. По-перше, бельгійська письменниця – єдина жінка на терені західноєвропейської літератури, яка звернулася до постаті Мазепи, по-друге оригінальною є концепція творення образу. Оповідь ведеться від першої особи – Марії Кочубей, усі події показані крізь призму її сприйняття у хронологічно зворотному напрямку. Образ Мазепи багатовимірний, у житті гетьмана тісно пов’язані дві долі – України і Мотрі, але треба обирати одну з них. Як справжній державний діяч, політик, отруєний владою, Мазепа робить вибір на користь країни» [81, с. 19].

Перш ніж перейти до найважливішого для нас аспекту, а саме інтерпретації образу І. Мазепи у музичному мистецтві, зазначимо, що «мазепіана» має й сценічний вимір – певну кількість театральних постанов. Тут акцентуємо увагу на наступному:

- поява сценічних втілень образу І. Мазепа обумовлена популярністю цього персонажу в літературі та живописі, й, відповідно, одним з найпопулярніших знов таки стає сюжет, описаний Вольтером та Дж. Байроном;

- переважна більшість західноєвропейських авторів абсолютно не переймалася хоча б мінімальною відповідністю сценічного сюжету історичним фактам: «не можна покладатися на припущення щодо широти ерудиції авторів, їхнього глибокого знання історичних подій початку XVIII ст., які відбувалися в далекій і маловідомій Україні, чи навіть елементарних відомостей з географії. Враховуючи наявність у всіх згаданих творах персонажа на ім'я Мазепа, схожість назв цих творів, одноманітність сюжетів, не варто дошукуватися серйозної праці авторів над образом головного героя. Так само не варто намагатися побачити в цьому образі нюанси інтерпретації життя реального прототипу, а тим більше тішити себе надією, що образ Мазепи пов'язувався в уяві закордонної публіки з образом України» [39, с. 76];
- в історії українського національного театру є лише декілька постановок, присвячених І. Мазепі, проте кожна з них стала важливою віхою не тільки розвитку театрального мистецтва, але й в історії художньої «реабілітації» Гетьмана. Це, зокрема, постановка М. Садовського трагедії Ю. Словацького «Мазепа» (1913 – 1914 рр.)¹; драма Л. Старицької – Черняхівської «Мазепа», перший варіант якої був представлений публіці у 1913 році²; постановка «інсценізацій за мотивами повістей Б. Лепкого “Мотря” та “Не вбивай!” з його пенталогії “Мазепа”. Автором інсценізації був Б. Антків, а режисером-постановником – народний артист України Ф. Стригун» [39, с. 84].

¹«Прем'єра «Мазепи» відбулася 19 листопада 1913 р. Ця романтична трагедія зі складною заплутаною інтригою, гарячими пристрастями, певною долею патетичності була дуже близька українському театрові тих часів. Ставив трагедію М. Садовський. За свідченнями театрознавців, він не захоплювався зовнішніми ефектами романтичної трагедії, а всю увагу звернув на зміст п'єси, на внутрішню дію, на переживання та думки дійових осіб, на їхні характери» [39, с.81].

Природньо, що постать І. Мазепи привернула увагу й кінематографістів й хоча тут поки немає великої кількості прикладів, наявні, дивним чином достатньо повно відображають базові тенденції художньої інтерпретації постаті Гетьмана. Так, у 1918 році вийшла німецька історична драма «Мазепа, народний герої України» М. Бергера/Martin Berger (1871 – 1935)¹. На жаль, вона «не відкрила» світові українського І. Мазепу, а лише ще раз зафіксувала романтичне кліше трактування його особистості.

Тож, погодимося з А. Канівець, яка пише: «підхід до репрезентації історії сподівано засвідчив практично повне незнання України і брак бажання заглибитися в її специфіку – ставлення до матеріалу, щоправда, загалом характерне для кіно тої епохи (та й, зрештою, наступних). Як місце дії, у стрічці фігурує чи то Польща, чи то Україна, назагал подана як абстрактний слов'янський простір <...> Саме слово “Україна”, крім назви фільму, фігурує лише наприкінці, і те в колоніальному контексті: король Речі Посполитої проголошує Мазепу її князем» [33].

На жаль, традицію звернення до І. Мазепи лише як до романтичного символу продовжує й Бартабас/Bartabas (від народження – Клеман Марті/Clément Marty, 1957), режисер однойменного фільму, що побачив світ у 1993 році. Стислий опис фільму знаходимо на сайті «Festival de Cannes»: «Базується на житті французького живописця Теодора Жеріко, який познайомився з відомим вершником Антоніо Франконі, директором цирку “Олімпіка”. Жеріко вирішив залишитися і жити з циркум і малювати лише коней, щоб спробувати зрозуміти таємницю цих тварин. Мазепа уособлює людину, унесу його пристрастю» [93].

Останнім (на сьогодні) прикладом кіноверсії історії І. Мазепи є фільм Ю. Ілленка «Молитва за Гетьмана Мазепу», який вийшов на екрани 14 листопада 2002 року. Підкреслимо, що фільм спровокував потужну, емоційну й достатньо тривалу дискусію, навколо як обрання теми фільму,

¹ Зазначимо, що до того у 1908 році з'явилася екранізація поеми Дж. Байорона «Мазепа» Френка Дадлі (Великобританія) та у 1910 році – стрічка «Мазепа, чи дикий кінь татар» Френсіса Богтза (США).

так й базових підходів до її трактування. Сміслова палітра міркувань критиків простягалася від питання – чи доречно взагалі сьогодні знов звертатися до цієї теми до аналізу безпосередньо режисерської роботи.

Тут дозволимо собі, не коментуючи, привести кричущу у реаліях сучасності цитату з рецензії Д. Кисильова: «В естетику ХХІ століття не вписується пафосна актуалізація історичних персонажів. З ними не борються й на них не моляться. Можливо, лише в Африці з духами предків дотепер спілкуються, як із сучасниками <...> На одинадцятому році української незалежності ніхто цю незалежність уже не ставить під сумнів. Але якщо досі за українську незалежність рвати на собі сорочку, апелюючи до сюжетів трьохсотрічної давності, то це здаватиметься анекдотичним» [10].

Маємо визнати, що переважна більшість критиків не вважають фільм успішним й презентативним, проте, на наш погляд, він займає важливе місце в художній мазепіані саме як такий, що привернув увагу широкого загалу до постаті Гетьмана та його часу. Як вірно зазначила Л. Брюховецька: «Сам факт звернення до Мазепи – це вчинок. І те, що Мазепу змальовано без слейності, що з нього не зроблено ікону, – перевага фільму» [7].

Ще один позитивний відгук на фільм знаходимо у статті Н. Лупак «літературно-музичні контакти у зоні взаємодії художніх мов різної мистецтв (феномен мазепіани)», яка пише: «Кінофільм Ю. Ілленка “Молитва за гетьмана Мазепу” став одним із перших українських фільмів, який відобразив найбільш непевну і найбільш заховану під різними міфами душу українського народу – його історію. Вперше широке коло глядачів побачило стрічку в офіційній програмі 52 міжнародного Берлінського кінофестивалю в лютому 2002 року. Фільм, який тоді презентував Ю. Ілленко, став першим за останні сім років проектом, представленим у Берліні країною Східної Європи. Велика заслуга режисера і значимість його надінтер претації полягає в тому, що Ю. Ілленко продовжує у часі полеміку Мазепи з Петром І. Кінофільм породжує інобуття української історичної душі, перекреслює

критичні історико-естетичні розмазування. сучасна мистецька спроба українця углядіти “своє” Я в плинні європейської культури, це – спосіб особливого існування мазепинства в космосі України, Європи, Світу» [49, с. 149].

На завершення нашого огляду, звернемося безпосередньо до музичного мистецтва, у якому також можна знайти декілька дуже цікавих інтерпретацій образу І. Мазепи (залишивши поки що поза увагою оперні твори).

Історично перший з них – це поема «Мазепа» ор. 27 (1830) німецького композитора, диригента, викладача Йоганна Готфріда Карла Льове/Carl Loewe (1796 – 1869). З дуже невеликої кількості джерел, де відображено факти життєтворчості К. Льове, дізнаємося, що «ще за життя його пісні (“Balladen”) були достатньо відомі, і він отримав репутацію “Шуберт Північної Німеччини”» [130, с. 147].

Що ж до його звернення саме до постаті І. Мазепи, то в анотації до видання знаходимо таку характеристику цього твору: «Хоча німецький композитор Карл Льове добре відомий своєю збіркою з понад чотирьохсот балад і пісень, він також є автором багатьох творів для інших інструментальних поєднань. Мазепа – це чудова тональна поема для фортепіано соло, в якій Льове досліджує однойменну поему лорда Байрона» [124].

Зазначимо, що, в цілому, це не складний твір, хоча очевидно, що композитор замислював його саме як віртуозний, про що, зокрема свідчить темпова ремарка *Allegro Feroce* й певні фактурні рішення – використання подвійних нот, прихованих голосів, техніки мартелято тощо. Проте, фактура твору, тим не менш є достатньо прозорою, що вказує, на наш погляд, на приналежність автора до так званих помірних романтиків.

Що ж стосується намагання музично відтворити події, описані в поемі Дж. Байрона, то вони очевидні. Перш за все, скажемо про рондальну форму твору. Тема будується на співставленні мотиву, будова якого викликає стійкі

асоціації з етюдним жанром (колоподібний рух шістнадцятими нотами, що у метрі 6/8 сприймається як символ нескінченної повторності) та пасажів, що рухаються вгору та вниз то в лівій, та правій руці. Епізоди, що змінюють тему характеризуються, перш за все, зміною фактурних формул, що втілюють модус руху, начебто композитор створює відповідний довідник.



Також звертає на себе увагу спроба автора певним чином урізноманітнити палітру емоційних станів, для чого він використовує прийом співставлення однойменних тональностей: сі мінор – сі мажор. Й, в решті решти, саме перехід до мажору у коді стверджує нас у думці, що шалена скачка скінчилася для І. Мазепи благополучно. Втім, все ж таки необхідно визнати, що історична значущість цього твору, як такого, що, скоріш за все, є першим музичним портретом І. Мазепи значно переважає його художні якості.

Чого не можна сказати про найвідоміші музичні втілення І. Мазепи – однойменний трансцендентний етюд та симфонічну поему Ф. Ліста. Тут, на

наш погляд, доречною буде ремарка щодо продуктивності творчого взаємообміну між представниками різних видів романтичного мистецтва.

Так, вище ми вже зазначали, що поема Дж. Байрона була одним з тих чинників, що вплинули на популярність образу І. Мазепи у французькому мистецтві XIX століття й появу значної кількості присвячених йому картин, які, у свою чергу, привертали увагу до постаті Гетьмана представників інших мистецтв. Серед так, безумовно, «Покарання Мазепи» Л. Буланже (1827), яка «спричинила сенсацію серед представників молодого покоління романтиків <...> Вони, очевидно, назвали успіх полотна тріумфом романтизму, Мазепи сприйняли як символ митця-романтика, а Буланже визнали одним із виразників своїх поглядів. Ця картина також надихнула Гюго на створення в травні 1828 р. присвяченої Буланже поеми “Мазепа”...» [66, с. 114].

Підкрелимо, що в поемі В. Гюго І. Мазепа й справді перетворюється на символ, що унаочнює ідеї романтичного пошуку та вольового аспекту життя Генія. Саме це надихнуло вже Ф. Ліста звернутися до образу видатного українця, створивши шість творів, йому присвячених:

- перший етюд для фортеп’яно (1827);
- трансцендентний етюд «Мазепа», присвячений В. Гюго (1838);
- трансцендентний етюд «Мазепа» (версія 1840 р.);
- симфонічна поема «Мазепа» (1851);
- «Мазепа» для двох фортеп’яно (1855);
- «Мазепа» для фортеп’яно на чотири руки (1874).

Зазначимо, що Трансцендентний етюд «Мазепа» Ф. Ліста – це один з найскладніших творів фортепіанного репертуару, що вимагає від виконавця не просто високого рівня майстерності, але саме недосяжних для більшості музикантів навичок гри на інструменті. Тож, ті видатні піаністи, які презентують публіці власні версії цього твору, у фіналі етуду на собі

відчувають дієвість останнього віршу поеми В. Гюго: «Він падає, а потім підноситься королем/il tombe, et se relève roi!».

Що ж стосується симфонічної поеми «Мазепа», то на нашу думку К. Гамільтон цілком влучно зазначає, що хоча «їй передує вірш Віктора Гюго, але Ліст також включає в неї зачин з однойменної поеми Байрона. Перша частина “Мазепи” Гюго описує дику їзду українського гетьмана (польського/козацького воєначальника), прив’язаного голим до коня, в той час як тріумфальна друга частина пов’язує їзду Мазепи з ейфорією мистецтва» [115, с. 210].

Підкреслимо, що це один з найпопулярніших творів, присвячених І. Мазепі, який дійсно вплинув на промоцію України у світі. Про це, зокрема свідчить й те, що поема Ф. Ліста входить до репертуару видатних диригентів й, таким чином, є важливою частиною світової концертної практики, принаймні ХХ – ХХІ століття.

Наведемо тут лише короткий перелік наявних у відкритому доступі виконань:

1961 – берлінський філармонійний оркестр під орудою Г.фон Караяна.

1970 – дондонський симфонічний оркестр під орудою Бернарда Хайтинка.

1985 – будапештський симфонічний оркестр під орудою Арпала Йоо.

1991 – національний симфонічний оркестр польського радіо у Катовиці під орудою Міхаеля Халаша.

2018 – національний симфонічний оркестр України під орудою Володимира Сіренка.

Зовсім інша доля чекала на увертюру «Мазепа» (1876) французького піаніста, композитора та викладача Жоржа Матіа/ Georges Mathias (1826 – 1910). З відкритих джерел дізнаємося, що сьогодні маловідомий, свого часу Ж. Матіа відігравав достатньо важливу роль в європейській культурі, як

один з небагатьох концертуючи та викладаючих учнів Ф. Шопена. Проте поступово він відійшов від концертної діяльності й зосередився на композиції.

Привертає увагу, що Ж. Матіа тяжів до програмної музики, обираючи героями своїх творів видатних міфологічних персонажів або відомі історичні постаті. Так, він є автором кантати «Закутий Прометей», ліричних сцен «Жанна д'Арк», увертюр «Гамлет» та «Мазепа», ноти яких, на жаль, відсутні у відкритому доступі. На платформі IMSLP знаходимо лише декілька камерних (визначених як Марші, Мелодії, тріо) творів Ж. Матіа.

Завершує наш огляд музичних творів, присвячених І. Мазепі (нагадуємо, що ми свідомо не включили в нього оперні опуси) балет польського композитора Тадеуша Шеліговського/Tadeusz Szeligowski (1896 – 1963). Зазначимо, що творча діяльність Т. Шеліговського мала значний вплив на розвиток польської культури, на що вказує, зокрема В. Шершун, характеризує його наступним чином: «...просвітник (провадив багатолітні лекції про музику на радіо); громадський діяч (за його ініціативи створюється Вільнюське музичне товариство, відкрита Познанська філармонія, започаткований фестиваль сучасної музики «Познанська музична весна» та міжнародний скрипковий конкурс імені Г. Венявського)» [93, с. 166.].

У творчому доробку композитора вражаюча кількість творів, серед яких: оркестрові (увертюри, концерти, сюїти); камерні (квартети, тріо, сонати), фортепіанні, хорові, вокальні, а також, три опери та два балети. Втім, дослідниця В. Шершун зазначає, що «Творчість Тадеуша Шеліговського є стилістично неоднорідною – у ній відчутний виразний вплив Шимановського, Стравінського у зацікавленні архаїкою та давньою церковною музикою, через експерименти з політональністю композитор приходив до захоплення найновішими композиторськими техніками. В багатьох його творах помітний тісний зв'язок з польським і литовським фольклором» [93, с. 167].

Цікаво, що літературною основою балету стала драма польського поета та драматурга Ю. Словацького/Juliusz Słowacki (1809 – 1849), з великим успіхом презентована українському глядачу театром М. Садовського на початку ХХ століття. Важливо, що І. Мазепа постає не як герой – коханець, а як «благородний лицар, готовий на самопожертву заради кохання та щастя інших» [93, с. 167].

Балет було презентовано публіці у 1958 році й хоча він «отримувал багато суперечливих відгуків. Деякі звинувачували в драматургічній розпливчатості, дехто в одноманітності хореографічного вирішення. Свого часу балет був відомим – окрім польських постановок відомо про постановку в Монте-Карло в квітні 1959 року, а також в театрі Сари Бернар в Парижі в рамках фестивалю “Театр народів”» [93, с.171].

Проте сьогодні, так само як інші сценічні твори композитора, балет не є репертуарним. Втім, у світовій мережі Інтернет доступно багато камерно творів композитора (так, прихильністю поціновувачів академічного музичного мистецтва каналу Ютуб користуються Сонатіна да можор для фортепіано, «Lublin Suite» для оркестра, Концерт для фортепіано). Тож, актуалізація принаймі музики до балету «Мазепа» Т. Шеліговського ще можлива.

Висновки до розділу 1.

Сформульовані завдання дослідження визначили необхідність вивчення та систематизації наукових джерел, предметом дослідження яких є аксіологічний (ціннісний) параметр людського буття.

Виявлено, що означена проблематика, вперше була окреслена ще у роботах філософів Стародавньої Греції, проте потужного розвитку набула у працях філософів ХІХ – початку ХХ століття: І. Канта, Г. Гегеля, Р. -Г. Лотце, М. Шеллера та інших. Тоді ж з’являється й одна з перших спроб

типологізації цінностей, здійснена Г. Мюнстенбергом, який виділяв такі цінності:

- логічні (речі, істоти, оцінювання; природа, історія, розум);
- естетичні (гармонія, любов, щастя; образотворче мистецтво, поезія, музика);
- етичні цінності (ріст, прогрес, саморозвиток; господарство, право, удача);
- метафізичні цінності (творіння, одкровення, порятунок; Всесвіт, людство, Понад-Я) [120, с 208].

Згодом, розробка цієї проблематики привела до формування окремого розділу «аксіології культури», де остання представлена як доволі гнучка система цінностей, яка, тим не менш суттєво впливає на життя як окремого індивіда, так і суспільства в цілому.

Можна сказати, що саме культура є тим, що з одного боку, фіксує ціннісні орієнтири суспільства, у тому числі й засобами мистецтва, а з іншого – здатна впливати на їх зміну та розповсюдження. В цьому плані особливої уваги, на наш погляд, заслуговує питання щодо можливості та методології визначення художньої, й що не менш важливо – суспільної цінності того чи іншого артефакту.

Наочним прикладом того, яким чином система культурних суспільних цінностей впливає на появу творчого задуму авторського твору, його сприйняття суспільство й подальше, фактичне, відокремлене, як від автора, так й від періода культури, де артефакт виник, є, на наш погляд життя Гетьмана І. Мазепи та історія трактування його образу у різних видах мистецтва.

Зазначено, що незважаючи на той факт, що в історії світової культури постать І. Мазепи асоціюється виключно з образом романтичного героя – коханця, це не є відображенням реальної історії його життя. Воїна,

мецената, політичного діяча, який багато зробив для розбудови власної держави. Підкреслено, що така ситуація була визначена двома факторами – поширення у Західній Європі Легенди про Мазепу, прив'язаного до коня та його спротиву російському царю, який закінчився невдало.

Узагальнення відомостей про життєдіяльність І. Мазепи та базові тенденції щодо її трактування в історичних працях, здійснене у підрозділі 1.2. «Життєдіяльність І. Мазепи у дзеркалі історичної науки: факти, припущення, інтерпретації» дозволило дійти висновку про те, що можна визначити чотири ключові моменти, що виступають своєрідними каталізаторами появи численних зразків художньої інтерпретації життя видатного українця. Це:

- навчання у Києво-Могилянській академії;
- романтична історія, що начебто сталася з ним під час служби при дворі короля Речі Посполитої;
- обрання Гетьманом України й, як наслідок, участь у Північній війні;
- кохання до хрещениці – Мотрі Кочубей.

У підрозділі 1.3. узагальнено відомості про історію художніх інтерпретацій образу І. Мазепи, що бере початок від славнозвісної Легенди, яку, як зазначають сучасні історики було вигадано польським шляхтичем Х. Пасеком, який використав власні «Спогади» для того, що очорнити суперника.

Не ставлячи собі за мету створення каталогу всіх художніх творів, головним героєм яких є І. Мазепа, впорядковано відомості щодо базових тенденцій трактування його образу, з урахуванням параметрів:

- 1) час та місце створення;
- 2) приналежність до певного виду мистецтва;
- 3) основну сюжетну лінію, яка, як правило, проростає з одного з трьох фактів біографії Гетьмана – покараного кохання, участі у подіях

Північної війни, взаємин із Мотрею Кочубей.

Підкреслено, що увагу переважної більшості західноєвропейських митців XIX століття, у творчому доробку яких знаходимо образ Гетьмана, цікавила не реальна історична постать, а романтична легенда про нещасливе кохання й страшне покарання. Саме ця легенда спровокувала появу багатьох літературних, образотворчих, сценічних, музичних опусів, художня цінність яких не викликає сумніву (згадаємо тут лише про твори Дж. Байрона, Ю. Словацького, Ф. Ліста, Е. Делакруа). Проте у XX століття, коли вплив романтизму стає дедалі меншим, кількість таких творів значно зменшується.

Українських митців приваблювала саме особистість Гетьмана України, що постає символом любові до Батьківщини (твори Б. Лепкого, В. Сосюри, Ф. Гуменюка та фільм «Молитва за Гетьмана Мазепу» Ю. Ілленка, дискусія навколо якого унаочнила зміну ціннісних настанов в українському суспільстві часів Незалежності).

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ ІВАНА МАЗЕПИ В ОПЕРАХ П. ЧАЙКОВСЬКОГО ТА М. ГРАНВАЛЬ: ЦІННІСНІ ЗАСАДИ ОНТОЛОГІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

2.1. Оперна іконографія Івана Мазепи: досвід систематизації

Надважливою складовою буття кожної нації є плекання та розвиток власної культури, що ґрунтується на самобутній системі цінностей, яка, крім іншого, окреслює й процеси створення/сприйняття певних артефактів. Важливо, що усталені ціннісні орієнтири не тільки визначають життєву позицію конкретної особистості, а й здатні формувати образ Майбутнього, до якого прагне суспільство в цілому.

В цьому плані важко переоцінити широко використовувану здатність оперного мистецтва впливати на суспільний загал. Найяскравішим прикладом дієвості такого впливу є опера Д. Обера «Мазаньєлло або Німа з Портічі», виконання якої, як відомо, спровокувало заворушення, які, в решті решт, призвели до відокремлення Бельгії від Нідерландів. Втім, та сама опера, водночас, є прикладом того, що навіть знакові музичні твори згодом можуть втрачати свою актуальність через те, що сенси, закладені в них автором, поступово втрачають цінність для суспільства.

Більше того, саме в історії оперного мистецтва можна знайти багато творів, які виключено з театрального репертуару, незважаючи на непересічну художню цінність їх музичної складової. Тож, мета цього підрозділу – систематизація відомостей щодо втілень образу І. Мазепи в оперних творах ХІХ століття з урахуванням факторів, що вплинули на їх появу та забуття.

Історично перший з них, це опера «Мазепа» («Марія») видатного українського композитора, фольклориста, музичного критика Петра Сокальського (1832 – 1887). Ураховуючи політичні обставини, не дивно, що

митець, значення діяльності якого для розвитку української музичної культури неможливо переоцінити, обирає поему О. Пушкіна як лібрето своєї першої опери, над якою він працював у 1856–1858 роках, проте так і не оркестрував.

Опера не мала сценічного втілення, проте її дослідження, на наш погляд, дуже актуально не тільки як одного з перших зразків відображення постаті Мазепи в українській музиці, але й як важливої сторінки розвитку національного оперного мистецтва. Зокрема, привертає увагу той факт, що цілком у дусі пошуків інших фундаторів академічного музичного мистецтва України, П. Сокальський звертається до інтонацій народної музики.

На це, зокрема, у статті «Петро Сокальський – перший український професійний оперний композитор» вказує Т. Казначеева: «Зазначимо використання композитором народно-пісенних мелодій, введених у драматургічну тканину твору та переосмислених відповідно до авторського задуму. Інтонації музичних речитативів близькі до природних інтонацій людської мови. Хорові епізоди мають суттєве драматургічне значення, являють собою прообраз розвинених масових народних сцен, які з’являться у пізніших оперних творах композитора» [31, с. 24].

Друга за хронологією створення опера «Мазепа» авторства невідомого сьогодні російського композитора німецького походження Бориса Фітінгофа, була написана за поемою О. Пушкіна та поставлена у Петербурзі у 1859 році. Сьогодні музика цього композитора невідома, знайти ноти опери у відкритому доступі неможливо, проте у статті «Української музичної енциклопедії», присвяченій Національному академічному театру опери та балету імені Т.Г. Шевченка знаходимо згадку про виконання опери Б. Фітінгофа у Києві: «Поміж вистав (домінували італ. опери) – “Ворожа сила” О. Серова, “Демон” Ант. Рубінштейна, “Опричник” П. Чайковського (на прем’єрі був присутній автор), “Трубадур”, “Аїда” (вперше рос. мовою, лише через 3 місяці – в Маріїн. т-рі) Дж. Верді, “Тангейзер” Р. Вагнера (одна з найкращих вистав антрепризи, прем’єра – 2

груд. 1882), “Галька” С. Монюшка, щойно написані твори, напр., “Ілля Муромець” Л. Малашкіна, “Мазепа” Б. Фітінгофа»[84, с. 138].

Згадування про цю оперу знаходимо також й у статті «Концепт художнього образу Мазеви у створенні європейського та імперсько-російського міфів у музичному мистецтві та роль у цьому Ліста та Чайковського» Є. Морєвої, яка зазначає: «до цієї адаптації було висунуто претензії щодо недостатнього висвітлення зради Мазеви і його намірів створити незалежну державу Україна. Незважаючи на “недоліки”, твір барона Фітінгофа був чи не єдиним на музичній сцені впродовж багатьох років. Цікавою деталлю є те, що зберігся схвальний лист, підписаний Дем’яном, Олександром, Аркадієм та Петром Кочубеями, прямими нащадками козацького старшини, в якому дають згоду на дану постановки» [52, с. 44].

Першим же таким західноєвропейським твором стала чотирьохактна опера «Мазепа», написана у 1861 році італійським оперним композитором Карло Педротті/Carlo Pedrotti (1817 – 1893). В «Оксфордському словнику опери» знаходимо таку інформацію про композитора: «Хоча його роботи користувалися певною популярністю свого часу, вони незабаром були забуті. Його діяльність як диригента мала більший вплив на італійське оперне життя: за його правління театр “Т Регіо” конкурував з міланським “Ла Скала” за кількістю, якістю та важливістю своїх постановок» [132, с.545].

Зазначимо, що у творчому доробку композитора дев’ятнадцять опер, з яких:

- тринадцять визначені як *seria* або *semiseria*;
- дві мають позначку лірична – *tragedia lirica* та *commedia lirica*;
- одна – *comica*;
- одна – *buffa*;
- одна – *melodramma romantic*;

— одна – «Mazzera» – tragica.

Цікаво, що авторами лібрето опер К. Педротті були знані майстри серед яких, зокрема Феліче Романі/Felice Romani (1788 – 1865), який співпрацював з Дж. Россіні, Дж. Верді та В. Беліні та ще один лібретист Дж. Верді Франческо Марія П'яве/Francesco Maria Piave (1810 – 1876). Проте автором лібретто до трагедії «Мазепа» став Ахіл де Лоз'єр/Achille de Lauzières (1818 – 1894), відомий в оперному світі завдяки перекладу на італійську «Дон Карлоса» Дж. Верді та «Фауста» Ш. Гуно.

Лібрето опери «Мазепа» Ахілла де Лоз'єр є у вільному доступі на платформі IMSLP й є свідченням того, що перший, присвячений українському Гетьману західноєвропейській оперний твір є намаганням розповісти правдиву його історію: «Це не авантюрний паж при дворі польського короля Казимира, який представлений тут у драматичній формі: це є справжній Мазепа, сімдесятирічний Мазепа, що є розкішним володарем особливого типу прозорливості та спритності, яким так захоплювався Петро I, який проголосив його князем України та гетьманом козацтва, над яким, за словами Вольтера, під впливом своїх рідкісних талантів він став абсолютним володарем і правителем <...> Він був одним з найгеніальніших і найосвіченіших магнатів свого часу» [111].

На жаль, ноти опери відсутні у відкритому доступі й можна лише уявляти собі яким є її музичний матеріал. Відомо лише, що партія Мазепа доручена баритону.

Також, доцільно, на нашу думку, навести інформацію про те, що сьогодні творчість К. Педротті знов повертається до концертної практики. Зокрема на платформі Ютуб можна знайти запис увертюри до опер «Fiorina, o La fanciulla di Glaris»¹ та «Tutti in maschera»², музика яких свідчить, що в цілому, композитор тяжів до стилістики пануючого тоді бельканто.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=sFsSjWJXZPM> [125].

² <https://www.youtube.com/watch?v=SlcE5xIR6OA> [126].

Зазначимо, що немаємо свідчень про те, чи мала опера «Мазепа» К. Педротті сценічне втілення. Можна лише припустити, що скоріше за все так. Адже працюючи в оперному театрі ще й у якості диригента, композитор, очевидно, писав свої твори саме для їх презентації публиці.

Продовжує історію звернень до образу І. Мазепа у західноєвропейських оперних творах однойменна чотирьохактна опера польського композитора, диригента, скрипаля, директора Варшавської опери, одного із засновників Варшавського музичного товариства Адама Мюнхерма/Adam Münchheimer (1830 – 1904).

Лібретистом тут виступив М. Радзейовський, який спирався на знаменитий твір Ю. Словацького, існування якого невинпадково ігнорувалося у радянські часи. На це, зокрема вказує Д. Павличко у лекції, що була прочитана у Варшавському університеті: «Виявом симпатії до України взагалі й, зокрема, до постаті Івана Мазепа є один із найкращих творів Словацького, написаний у шекспірівській манері, яка цілком відрізняється від романтичної розпливчастості, притаманної поемам Байрона і Гюго про легендарну молодість українського гетьмана. І за життя, і по смерті Мазепа становив особливий привід для занепокоєння для московської імперії через, певна річ, найбільшу небезпеку – відокремлення України від Росії. “Зрадник народу”, запеклий ворог Петра І, пособник польської шляхти... Чи міг такий герой внести якісь позитивні елементи до писаної під диктатом Кремля української історії? Українські радянські літературознавці як вогню боялися аналізувати п’єсу Словацького “Мазепа”, бо саме ім’я героя вимагало відхрещуватися від цієї постаті» [11].

Клавір опери зберігається у польській інтернет-бібліотеці «Polona», що дає можливість отримати достатньо повне уявлення про цей твір. Звернемо увагу на декілька важливих моментів:

- оперу присвячено Дж. Верді, що з одного боку, можна розуміти як виказування пошани до видатного Майстра, а з іншого – як свідчення намагань йому наслідувати;
- спираючись на фабулу Ю. Словацького, лібретист вибудовує сюжет навколо славнозвісної пригоди юного І. Мазепи, хоча у цьому трактуванні він виступає не як злочинець, а скоріше як жертва обставин;
- урахувуючи, що йдеться про юні роки життя Гетьмана, його партію доручено баритону;
- очевидно, що композитор свідомо вибудовував баланс між естетикою класицизму (що відповідає часу подій), з притаманою стирманістю у використанні динамічних ефектів й достатньо прозорою фактурою, та бажанням відтворити національний колорит, що проявляється як у зверненні до певних жанрів (мазурка, краков'як), так й у ритмо-інтонаційній специфіці фактури.

Опера А. Мюнхерма була презентована публиці, свідчення про що знаходимо в «Українській музичній енциклопедії»: «поставлена 1902, Турин, Італія; 1900, Варшава, Польща; мала бути, але через організаційні причини не була поставлена 1887 в Антверпені, Бельгія), позитивно оцінена Ж. Массне» [83, с. 624]. Проте невідомо як довго вона виконувалася й як сприймалася публікою.

Сьогодні опера не входить до репертуару оперних театрів й на каналі Ютуб є тільки один номер з неї – Арія Мазепи з другого акту у виконанні одного з найвідоміших молодих польських співаків Лукаша Залескі/Łukasz Załęski (партія фортепіано – Міхал Біль/ Michał Biel)¹.

Ця Арія, на наш погляд, є дуже показовою щодо досягнення основної музичної ідеї автора. Починається вона як класична любовна арія, коли герой мріє про свою кохану, чекає на зустріч з нею («Чи це не сон чи ілюзія?

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=xe8PpAC7jFY> [96].

Ілюзія моїх почуттів? Я шалено кохаю і тужу за нею. Її погляд зачарував мене, її посмішка зачарувала мене, я обожаю її!), а його збентеженість, захопленість підсилюється характерним оркестровим супроводом.

Друга ж частина, у котрій Мазепа згадує про Батьківщину («Відійдемо від цих берегів, В степах матимемо царство, Надзвичайна радість щастя нас чекає»), занурює слухача у світ української пісні, яка, тим не менш, із розвитком набуває все більш яскравих ознак саме оперного твору, у тому числі, й за рахунок характерних затримань на високим нотах.

Зазначимо, що ця Арія – чудовий концертний номер, який, безумовно, здатен стати окрасою програм українських співаків. Також, зауважимо, що є інформація про те, що композитор згодом (ймовірно, надихнувшись успіхом твору) написав «Фантазію на теми з опери «Мазепа» для симфонічного оркестру (1885).

Продовжуючи дослідження оперної історії трактування образу І. Мазепа, зазначимо, що у 1881 – 1883 роках над оперою, головним героєм якої був Гетьман працював П.І. Чайковський. Відомо, що, надихнувшись твором О. Пушкіна композитор почав роботу з ліричної сцени за участю Мазепа та Марії. Саме ця, майже не помітна сюжетна лінія першоджерела привернула увагу П.І. Чайковського, що, в решті решт, визначило базові параметри задуму опери, сценічна доля якої виявилися доволі вдалою.

Підкреслимо, що О. Пушкін, знаходячись під впливом М. Карамзіна, свідомо й навмисно зобразив І. Мазепу як егоїстичного та жорстокого лиходія, який й у політичному, й в особистому житті поводить себе підступно: «О. Пушкін в основу своєї поеми закладав імперський політичний міф про гетьмана як підступного зрадника, виклятого православною церквою та засудженого історією.

Ця ідейна установка всупереч історичній правді зреалізована в поемі «Полтава», яка уславляє політику російських царів, натомість ганьбить тих українських діячів, які чинили опір царській експансії. Любовний сюжет «Полтави» О. Пушкіна (запозичений із повісті Аладьїна «Кочубей») –

кохання Мазепи і Мотрі Кочубей – повністю підпорядковується викриттю начебто підступних намірів Мазепи. Політичний міф Мазепи твориться паралельно з міфом Петра I. За змістом і спрямованістю – це діаметрально протилежні теми і тлумачення образів. Оспівування місії Петра I сприймається як ода самодержавству, натомість політичні наміри Мазепи грізно засуджуються та анафемуються» [49, с. 147].

Фактично, так само трактує образ І. Мазепи й П.І. Чайковський (та його лібретист В. Буренін), хоч й концентруючись переважно на ліричній лінії пушкінського сюжету. Проте намагання якнайменше акцентувати увагу глядача на політичних перипетіях не врятувало композитора від справедливих докорів критиків щодо завеликих розбіжностей оперного лібрето з історичними фактами.

Так, О. Ковалевська, наводячи цінні відомості про першу постановку опери у Києві, зазначає, що вона «була явно написана поза простором і часом. Музика опери повністю була позбавлена українського колориту (за винятком використання мелодії гопака та пісні п'яного козака), костюми “народного натовпу” не відповідали не лише особливостям XVIII, але й навіть взірцям XIX ст., крім того, поза увагою постановників залишилися деякі спеціальні ремарки актора лібрето щодо історичних деталей на сцені.

Навіть незважаючи на те, що київська публіка дала опері вищу оцінку, завдяки створенню українськими оперними співаками І. Тартаковим та М. Лубківською глибоких проникливих образів українського гетьмана та Марії Кочубей, критики провокували опері забуття» [39, с. 79].

Втім, прогнози критиків не справдилися, адже опера «Мазепа» П.І. Чайковського доволі швидко стала важливою частиною світового концертного репертуару. Чому так сталося? Найочевидніша відповідь – завдяки популярності творчого доробку композитора. Адже не випадково М. Оболенська зазначає, що «ключовим чинником, що визначає цінність духовного продукту музичної творчості, виступає індивідуальний спосіб світовідчуття митця – композиторський стиль» [59, с. 185].

Тож, цілком можна припустити, що популярність інших творів П.І. Чайковського, його сприйняття та використання радянською системою як «титульного» композитора обумовило чисельність постановок опери, яку навряд можна віднести до безперечно вдалих опусів митця.

Водночас, необхідно сказати й про те, що у часи радянського союзу була прийнята певна версія історії гетьманської України і саме в цьому сенсі опера П.І. Чайковського не тільки якнайкраще підходила для виконання пропагандистської функції, але й сприймалася як художня та як суспільна цінність. Насамперед, тому, що її сюжет співпадав з поширеними у тодішньому суспільстві наративами.

Саме так окреслює «таємницю» довгого сценічного життя опери О. Ковалевська, яка зазначає, що «своім успіхом опера повинна завдячувати лише імені свого автора та майстерності виконавців, бо з історичного боку вона давно втратила свою актуальність та будь-яку значимість, а з ідеологічного – твір, який віддзеркалював погляди офіційної російської історіографії на події української історії і задовольняв імперські інтереси Російської держави, не може відповідати інтересам на потребам українського слухача» [39, с.79 – 80].

Дивно, але у цьому ж 1881 році, коли постать І. Мазепи привернула увагу П.І. Чайковського над однойменною оперою працював каталонський композитор та гітарист Феліпе Педрель/Felip Pedrell (1841 – 1922). Не зважаючи на те, що сьогодні музика Ф. Педреля майже забута, він по праву вважається видатною постаттю в історії музичної культури не тільки своєї країни, а всього світу, адже його учнями були Ісаак Альбеніс/Isaac Albeniz, Енріке Гранадоc/Enrique Granados та Мануель де Фалья/Manuel de Falla.

Ще одне співпадіння, що привертає увагу до опери Ф. Педреля, автором визначеної як «Ліричні сцени для трьох солістів та фортепіано без оркестрування» – це ім'я лібретиста. Адже це той самий Ахіл де Лоз'єр, який працював над оперою «Мазепа» з К. Педротті.

Рукописні ноти опери можна знайти на сайті Бібліотеки Каталонії¹ й праця з ними, є однією з перспектив даної роботи, а ми маємо предмети ще одну оперу під назвою «Мазепа», що була написана французькою композиторкою М. Гранваль/Marie Grandval (1828 – 1907), життєтворчість якої ще не ставала предметом дослідження українських музикознавців. Єдине згадування, це стаття краєзнавця Валентина Сакуна під назвою «Маловідома французька опера “Мазепа”» [58].

Відповідь на запитання надихнуло французьку композиторку XIX століття звернутися до постаті Гетьмага очевидна, це було визначено стійкою суспільною зацікавленістю, хоча, на жаль, лібретисти дуже поверхнево поставилися до необхідності відтворення історичних фактів. Зокрема, Мазепа в опері – поляк, а не українець.

У цілому ж, лібретисти продовжують лінію, визначену пушкінським твором, що, крім іншого, обумовлено й внутрішніми політичними причинами: «В опері “Мазепа” критикувалася військова влада Івана Мазепи, що нагадувала наполеонівську» [69].

Так чи інакше, опера мала чималий успіх: «Її прем'єра відбулася в Гранд-театрі в Бордо 23 квітня 1892 року у присутності “бордовського бомонду” і дістала схвальну оцінку у провідних місцевих та паризьких газетах. 26 друкованих відгуків про прем'єру опери “Мазепа” з'явилися у французькій та зарубіжній пресі. Більшої слави вона зажила у Гранд-театрі в Бордо 1893 року, в Королівському театрі в Антверпені 1896 року та в Марсельському Гранд-театрі 1897 року, де її показували в повному обсязі. Опера була поставлена в концертному виконанні в Парижі, в театрі Саль Плеєль 3 лютого 1894 року, де виступив хор в кількості 45 хористів» [69].

Зазначимо, що хоча опера «Мазепа» М. Гранваль більше 10 років не сходила зі сцен французьких театрів, згодом вона була на багато років забута. Тим не менш, останніми роками спостерігається певний інтерес до

¹ <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/70663>[97].

цього твору: наприклад, виходить стаття координаторки слов'янських ресурсів, керівниці Ресурсного центру Петра Яцика Бібліотеки Університету Торонто Ксенії Кебузинської ««Мазепа» Марі де Гранваль на французькій сцені» (Кебузинська, 2004), яка привертає увагу українських митців до опери та її авторки.

Завершуючи стилістичний огляд оперних творів, головним героєм у яких виступає І. Мазепа (розуміючи, що скоріш за все декілька творів могли залишитися поза нашої увагою через те, що вони або маловідомі зараз, або взагалі не мали сценічного вітлення й слухацького визнання)¹, зазначимо, що, фактично, тільки два з них – опери П.І. Чайковського та М. Гранваль дійсно мали успіх, прихильні оцінки публіки й критики й, таким чином, є достатньо показовими в обраному нами аспекті дослідження, а саме – визначення ціннісних засад буття оперного твору.

Тож, у наступних підрозділах роботи, ми спробуємо більш детально вивчити ті фактори, що вплинули на популярність цих опер та їх переоцінку суспільством.

2.2. Опера «Мазепа» М. Гранваль в контексті художньої культури Франції XIX століття

Перш за все скажемо про те, що М. Гранваль – важлива постать у культурі Франції XIX століття, діяльність якої мала вагомий вплив на розвиток музичної культури країни. У книзі «Органні та клавірні твори жінок-композиторок: анотований каталог» знаходимо інформацію про те, що М. Гранваль «вважається одним із найвидатніших композиторів свого часу» [109, с. 276].

Там само знаходимо й відомості про те, що композиторка мала

¹ Зокрема, перспективою роботи бачиться дослідження опери «Мазепа» бельгійського композитора та органіста Леона Дюбуа/ *Léon Du Bois* (1859 – 1953).

декілька псевдонімів, використання яких було обумовлено скоріше приналежністю до дворянства, ніж тим, що авторка була жінкою, адже всі вони – жіночі. Втім, у згаданій книжці наведено лише декілька з них, а повний перелік відображено в публікації Меліси Вертхаймер на сторінці Бібліотеки Конгресу – найстарішої федеральної культурної установи Сполучених Штатів Америки [133]:

- Blangy
- Caroline
- Felicita de Reiset
- Maria, Grandval
- Clémence de
- Vicomtesse de
- Reiset de Tesier et Jasper
- Reiset de Tesier
- Reiset
- Maria Felicita de
- Marie Félice Clémence de
- Vicomtesse de Grandval
- Tesier
- Maria Reiset de
- Valgrand
- Clémence.

Зазначимо, що музична культура Франції, як й багатьох інших західноєвропейських країн, має багатовікову історію, що йде від традицій, зумовлених релігійним світосприйняттям. Саме тому головними музичними осередками тут довгий час залишалися абатства та монастирі. Проте, необхідно пам'ятати й про те, що саме на півдні середньовічної Франції на

межі XI – XII століть сформувалося музично-поетичне мистецтво трубадурів та труверів, завдяки яким «провансальська мова на деякий час стала міжнародною мовою ліричної поезії» [68].

Науковці зазначають, що вплив лицарської лірики на подальший розвиток культури багатьох західноєвропейських країн неможливо переоцінити, але для нашого дослідження найважливішими тут є два моменти. Перший з них, пов'язаний з тенденцією професіоналізації й, водночас, персоналізації мистецтва, адже «лірика трубадурів створювалася в рамках “твердих” традицій і формул.

Кожен жанр був пов'язаний з певним змістом, темою і мав свій “арсенал” стереотипних засобів вираження <...> Індивідуальність поета проявлялась у прагненні створити нові метричні або строфічні варіанти, у новизні мелодії, у мистецтві сполучення слів і наповнення їх новим змістом. Тобто поет, користуючись поетичними канонами, повинен був свіжо, вишукано та оригінально висловлюватись на визначену традиційну тему. При такій регламентації тільки найбільш талановитим вдавалось виділитися з загальної маси і проявити власну манеру і стиль» [68].

Другий, важливий на нашу думку момент – це розвиток світської культури, яка яскраво розквітає у французькій культурі XVII століття. Так, В. Жаркова пише: «XVII століття відзначає початок нової епохи історія європейської культури. Одним із її головних відкриттів стає народження Людини Смаку. Поняття смаку, що захоплює різні сфери бажань соціальної еліти, акцентувало цінність індивідуальних рішень, що росте, і виявляло нові принципи взаємодії осмисленого і відчутного.

Виявляючи можливу міру співвідношення нормативного та виняткового, поняття смаку формувало вроджену схильність розвиненої особистості миттєво і безпомилково встановлювати зв'язки між елементами різних цілісностей, створювати новий порядок і відчувати від цього насолоду» [26, с. 109].

Підкреслимо, що у Франції XVII століття найбільше значення для розвитку світської музики мало придворне життя, на яке, з одного боку, впливали італійські традиції, а з іншого – уподобання короля Людовіка XIV, що визначили становлення титульних жанрів французької музики – опери та балету, а також формування унікальної школи клавесиністів, доробок яких так поетично характеризує В. Жаркова: «французька клавесинна музика постає в історії культури явищем елітарним. Вона не приваблює ефектною “зовнішністю”, не приходить до слухача без запрошення, але терпляче чекає на гостя і приймає до свого прекрасного саду, відділеного високою огорожею від усього земного і повсякденного, лише того, хто сповнений бажання до нього увійти» [26, с. 180].

Логічним наслідком суспільного інтересу до музичного мистецтва та його професіоналізації стає відкриття спеціалізованих закладів, яких під час правління Короля-Сонця було відкрито п'ять:

- Королівська Академія танцю (1661);
- Королівська Академія мистецтв (1664);
- Королівська Академія наук (1666);
- Королівська Академія музики (1669);
- Королівська Академія архітектури (1671).

Згодом кількість таких навчальних закладів лише збільшувалася, поки у 1795 році шляхом об'єднання Королівської школи співу й декламації (L'École Royale de chant et de déclamation) та Національного інституту музики (Institut Nationale de Musique) не було відкрито першу європейську консерваторію – Паризьку вищу національну консерваторію музики й танцю (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris).

Водночас, французьке мистецтво другої половини XVII – першої половини XVIII століття визначають як галантне, що, крім іншого, відбивається в активному розвитку салонної культури й тут важливим є твердження В. Жаркової про те, що стале сприйняття галантного як поверхневого, не відповідає дійсності, адже «у французьких салонах

освічені дами вважали “верхом галантності” говорити виключно про механіку та геометрію» [26, с. 175].

Так чи інакше, саме галантний стиль був одним з тих факторів, що згодом визначив розвиток Романтизму – напряду, що змінив сприйняття ролі мистецтва та Митця у суспільстві. Разом з цим, художня творчість всієї Західної Європи XIX століття не може бути представлена без урахування того карколомного ефекту, що спричинила Велика Французька Революція, назавжди змінивши людське світосприйняття, й, відповідно, зміст мистецтва та форми відображення дійсності.

Уникаючи зайвого повторення загальновідомих базових настанов епохи Романтизму, підкреслимо лише, що цей період відзначився не просто розквітом мистецтва, а свідомими пошуками шляхів гармонійного поєднання різних його видів. Концепція *Gesamtkunstwerk*, як особливого принципу взаємодії різних сфер людської творчості (переважно, музики та слова) була логічним продовженням історії розвитку європейської культури від її витоків (культури Стародавньої Греції) й, водночас, спробою хоча б таким чином відновити втрачене відчуття цілісності буття.

Цікаво, що феномен *Gesamtkunstwerk* по-різному відображається в авторських композиторських стилях, впливаючи таким чином на розвиток певних музичних жанрів – музичної драми (Р. Вагнер), програмної інструментальної музики (Ф. Мендельсон-Бартольдї та Ф. Ліст) – та «слова про музику» (тут згадаємо про унікальний літературний доробок Р. Шумана та мистецтвознавчі праці Ф. Ліста, Г. Берліоза, Р. Вагнера).

Одним з вимірів впливу *Gesamtkunstwerk* можна вважати й розквіт салонної культури, що об’єднувала композиторів та виконавців, поетів й публіцистів, художників й театральних діячів. Завдяки цим творчим колабораціям, музичне мистецтво відкриває нові грані художньої виразності: Ф. Шопен, натхнений поетичними опусами А. Міцкевича звертається до жанру балади, Ф. Ліст презентує публіці музичні версії Сонетів Петрарки та Сонату «По прочитанню Данте» тощо.

В цілому, поетичне мистецтво набуває такого сильного впливу на музичну творчість, що музикознавці називають ХІХ століття «золотим часом» камерно-вокального жанру, данину якому віддала більшість композиторів тієї епохи. Водночас, й музичне мистецтво збагачувало творчість поетів та літераторів. Можливо саме через це, титульним жанром музичного мистецтва Франції ХІХ століття стає опера, що поєднує музичне, театральне та образотворче мистецтва у цілісній композиції.

Повертаючись до салонної культури, наголосимо, що із плином часу, центри європейського культурного життя змінювались. Якщо на початку ХІХ століття першість упевнено тримала Німеччина, то вже у другій половині століття мистецька інтелігенція поступово переміщується до Франції і до початку ХХ століття статус мистецької столиці Європи зберігає Париж. Багато митців обирають це місто для постійного проживання й задля входження до певного суспільного кола, вони стають постійними відвідувачами салонів.

Одним з таких був салон Жорж Санд, про котрий О. Антонєць пише: «Своєрідність господині салону, одягненої в чоловічий редингот і краватку, чобітки на високих підборах і з незмінною сигарою – надавали їй, на думку сучасників, вигляду трохи навіть агресивного. Сигара була ще одним вдалим штрихом у її новому екстравагантному образі. Вечорами у її салоні збиралося блискуче суспільство. Тут стояли чудові китайські вази, повні кольорів <...> Присутніх приваблювала атмосфера вільного, галасливого салону, в якому гостям не чужі були жарти, часом сумнівної якості. Гостями Жорж Санд стають представники як літератури, політики та мистецтва (О. Бальзак, Г. Гейне, А. Міцкевич, П. Віардо, Ф. Ламенне, Е. Делакура, Ш. Сент-Бев, Дж. Мейєрбер, О. Франком), так й аристократи “крові” та грошей, введені переважно Шопеном (Чарторизькі, Ротшильди, Сапега, Дельфіна Потоцька, Штокхаузен)» [1, с. 84].

Саме у такому осередку французької інтелігенції сформувалася творча особистість Клеманс де Гранваль/Clémence de Grandval

(1828 – 1907), уродженої Марі Фелісі Клеманс де Рейзе, більш відомої як Марі Гранваль. Донька талановитого піаніста та письменниці виросла в колі творчих людей, яких її батьки приймали у своєму домі. Тож не дивно, що вже у дуже юному віці вона почала займатися музикою з другом сім'ї – вихованцем Паризької консерваторії, німецьким композитором Ф. Флотоваю. Згодом майбутня композиторська продовжила навчання, беручи уроки у Ф. Шопена та К. Сен-Санса.

Підкреслимо, що фінансова ситуація в сім'ї композиторки була такою, що вона мала можливість навчатись, а потім й займатись композицією не обмежуючи себе, що дуже рідко вдавалось жінкам того часу. Адже у XIX столітті жіноцтво тільки починало відстоювати право на освіту, творчість та визнання в «чоловічому світі». Тим цінніші приклади того, коли талант та наполегливість видатних мисткинь не просто привертали увагу до їх творчості, але й змінювали сталі суспільні установи щодо самої її можливості. Адже для досягнення визнання у цьому випадку було недостатньо «просто» мати талант та досконалу майстерність, треба було постійно їх підтверджувати.

Тим не менш, «блискуче XIX століття дало світові багатьох талановитих жінок, чим спростувало так звану універсальну першість сильної статі над слабким. Ці жінки особливо виявляли себе в тих сферах діяльності, де переважали фантазія і почуття» [88, с. 3].

Мабуть, найвідомішими жінками-композиторками XIX століття були Фанні Мендельсон та Клара Вік, про яку М. Чернявська пише: «Постать Клари Вік-Шуман – видатної жінки-композитора, успішної концертуючої піаністки, педагога, дружини, матері, музи двох геніальних композиторів-романтиків – була настільки яскравою, що змогла зламати всі попередні уявлення того часу стосовно ролі жінки в суспільстві. Про це свідчить вражаючий масштаб інтересу дослідників до її особистості та вивчення її життєтворчості, який не згасає в Європі вже протягом майже двох століть» [89, с. 225].

Що ж стосується героїні нашої статті – М. Гранваль, то варто зазначити, що у мистецькому середовищі XIX століття вона була не тільки дуже відомою, але й дуже шанованою композиторкою. Дебютувала вона у 1859 році з одноактною оперетою «Le Sou de Lise», яка згодом була опублікована під псевдонімом Каролін Бланже (Caroline Blangy), а вже за чотири роки представила публіці оперу «Fiancés de Rose».

Про високу оцінку творчості М. Гранваль її сучасниками говорять престижні нагороди, які вона отримала: у 1880 році – премію Дж. Россіні за ораторію «Донька Жире», у 1890 році – премію А. Шартьє, що присуджували французьким композиторам за твори у камерних жанрах, а також дуже емоційна характеристика, надана сучасником композиторки французьким істориком Іполитом Бюффенуаром/Hippolyte Buffenoir (1847 – 1928): «Мадам де Гранваль – одна з тих енергійних натур, яких ніщо не пригнічує; яких перешкоди збуджують й активізують, які нав'язують сучасникам характер, гідність таланту, високі ідеї служіння художнім традиціям своєї країни... Ах! вона французенка в душі, художниця, якій ми завдячуємо стількома ясними, яскравими сторінками, написаними для втіхи, радості та надії!» [98, с. 14].

Протягом багатьох років композиторка займала поважне місце в Національному музичному товаристві (*Société nationale de musique*), метою якого була допомога митцям-початківцям у просуванні французької музики. Серед композиторів, чия творчість таким чином була презентована широкому загалу назвемо К. Дебюссі, К. Сен-Санса, А. Шабрійє, Г. Форе, С. Франка. Проте у роботі товариства М. Гранваль відігравала важливу роль не тільки як успішний композитор, твори якого охоче сприймалися публікою, але й як меценат, фінансову підтримку якого було важко переоцінити.

Водночас, цілком у дусі часу, М. Гранваль приймала друзів та однодумців у власному салоні, згадку про який знаходимо у статті «Наші сучасники: віконтеса де Гранваль» І. Бюффенуара, який вказує:

«Увійшовши до салону мадам віконтеси де Гранваль, бачиш портрети найвизначніших представників французької музики та поезії: Гуно, Сен-Санса, Массне, Сюллі Прюдона, і вже розумієш, що мистецтво займає чільне місце в житті господині будинку. Відвідувач насправді потрапляє там у атмосферу витонченої поезії, мелодійних пісень та поваги до ліричного генія. Пані де Гранваль – затята шанувальниця мистецтва у його різних формах, але ми знаємо, що в музиці вона не задовольняється захопленням цінними творами, вона створює їх сама...» [98, с.5].

Зазначимо тут, що наявність «власної» концертної площадки й, вочевидь, певного кола знайомих, які поділяли захоплення М. Гранваль музичним мистецтвом, стала велика кількість творів у камерних жанрах, серед яких:

- Чотири п'єси для англійського рожка та фортепіано;
- Дві п'єси для кларнету та фортепіано;
- Lamento et Scherzetto для кларнету та фортепіано;
- Дві п'єси для кларнету, віолончелі й фортепіано;
- Меланхолійний вальс для флейти та фортепіано¹.

Окремий корпус композиторських опусів М. Гранваль складають вокальні мініатюри, жанр яких сама вона позначає як «пісня». У деяких джерелах знаходимо інформацію про те, що така цікавість до камерно-вокального жанру пояснюється тим, що сама композиторка гарно співала і писала ці твори для себе. Втім, це питання потребує подальшого вивчення.

¹ Камерна музика композиторки останнім часом все частіше привертає увагу виконавців, зокрема можна знайти записи наступних творів, авторське визначення яких, на наш погляд, унаочнює художні настанови М. Гранваль:

«Салонне тріо» для гобоя, фагота та фортепіано <https://www.youtube.com/watch?v=dK7gtSo6V4o> [115].

«Меланхолійний вальс» для флейти та арфи <https://www.youtube.com/watch?v=IyV23ZHVTOE> [103].

«Ламенто та скерцо» для гобоя і фортепіано <https://www.youtube.com/watch?v=HzcRcC-CxhM> [104].

В цілому ж, у творчому доробку М. Гранваль знаходимо низку різножанрових творів, серед яких особливу увагу сучасників композиторки привернули:

- опера – «Мазепа» (1892 рік);
- хорові твори – Меса (1867 рік);
- кантата *Stabat mater* (1870 рік);
- ораторія «Сент-Аньєс» (1876 рік);
- ораторія «Донька Жире» («*La fille de Jire*») (1881 рік);
- та інструментальні твори, серед яких окреме місце займає Концерт для гобою *d-moll op.7*¹.

Зазначимо, що цей концерт (як й інші твори за участю гобою) було написано для друга композиторки видатного французького гобоїста Жилле Жоржа Віталя Віктора/*Georges Vital Victor Gillet* (1854 – 1920), який представив його паризькій публіці у 1878 році. Довгі роки поспіль саме цей концерт був обов'язковою частиною вступної програми до паризької консерваторії, проте партитура його, як й багатьох оркестрових творів М. Гранваль була втрачена.

Не менш важливим фактором, що визначив становлення композиторського стилю М. Гранваль, є її приналежність до французької музичної культури, розвиток якої в ХІХ сторіччі неможливо уявити без оперного мистецтва. Сучасниками композиторки були Г. Берліоз/*Louis-Nector Berlioz* (1803 – 1869), Л. Деліб/*Léo Delibes* (1836 – 1891), Ж. Масне/*Jules Massenet* (1842 – 1912), Д. Обер/*Daniel-François-Esprit Auber* (1782 – 1871).

Отже, не дивно, що М. Гранваль звернулася до оперного жанру, проте не може не дивувати продуктивність композиторки, яка є авторкою десяти опер.

На жаль, неможливо зараз достеменно визначити жанр та масштаб

¹ https://www.youtube.com/watch?v=PguOI_LCXEY [88].

кожного з цих творів, проте узагальнення наявної інформації дозволяє скласти певне уявлення про еволюцію оперної творчості М. Гранваль від одноактної оперети до масштабних історичних картин:

- одноактна оперета «Le sou de Lise» («Грошик Лізи») (1859 або 1860);
- одноактна комічна опера «Les fiancés de Rosa» («Наречений Рози») (1863) на лібрето відомого французького драматурга А. Шолера/Adolphe Joseph Choler (1821 – 1889);
- комічна опера в одну дію «La Comtesse Eva» («Графиня Єва») (1864) на лібрето М. Карре/Michel Carré (1821 – 1872);
- «Donna Maria Infanta di Spagna» («Донна Марія, інфанта Іспанії») на три акти (1865) на лібрето Лейзера/Leiser;
- одноактна комічна опера «La Pénitente» («Покаяння») (1868) на лібрето А. Мельяка/Henri Meilhac (1830 – 1897) та Б. Бертрана/William Bertrand Busnach (1832 – 1907);
- «Piccolino» («Крихітка») у трьох актах (1869) на лібрето А. де Лоз'єра;
- «La forêt: poème lyrique» (1875) на лібрето М. Гранваль;
- «Atala: poème lyrique» (1888), на лібрето Луї Галета/Louis Gallet
- «Мазерра» («Мазепа»), п'ятиактна опера (1892) на лібрето Ш. Гранмужена/Charles-Jean Grandmougin (1850 – 1930) та Ж. Артмана/Georges Hartmann (1843 – 1900);
- «Le bouclier de diamant» («Алмазний щит») (не виконувався).

Привертає увагу те, що М. Гранваль співпрацює з найвідомішими лібретистами свого часу, видатними митцями, до яких зверталися Ж. Бізе/Georges Bizet, Ш. Гуно/Charles Gounod, Ж. Масне/Jules Émile Frédéric Massenet, К. Сен-Санс/Camille Saint-Saëns. Це підтверджує думку про те, що композиторка посідала поважне місце у французькій музичній культурі свого часу.

Так, авторами лібрето до опери «Мазепа» стали знанні французькі драматурги: Ж. Артман – музичний видавець (з яким співпрацювали Ж. Бізе, Ж. Масне, Е. Лало/Édouard Lalo, С. Франк/ César Franck та інші) та оперний лібретист, однією з найвідоміших робіт якого є лібрето опери «Вертер» Ж. Масне; Ш. Гранмужен – поет, який співпрацював з багатьма композиторами, серед яких Ж. Бізе та Г. Форе.

Підкреслимо також, що композиторка була знайома й з А. де Лоз'єром, який, як ми зазначали у підрозділі 2.1., є автором лібрето до двох опер з назвою «Мазепа» – композиторів К. Педротті та Ф. Педреля.

Також погодимося з міркуваннями В. Сакуна, що «у лібрето втілено дві проблеми. Перша — та, що стосується особистого конфлікту, що розгортається через стосунки Мазепа з Мотрею. Для Мазепа завоювати Мотрине кохання означає утвердити свою владу, позбавивши Кочубея титулу, родини та підданих. Автори лібрето розраховували на те, що публіка засудить вчинки головних героїв, керованих любовною пристрастю та амбіціями, бо шлях до раціонального життя, як стверджувалося в опері, лежить через покору і обов'язок.

Викликаючи почуття жалю до Мотрі, яка уособлює українську націю і антипатію до Мазепа, опера через особистий конфлікт порушує й іншу проблему – соціальну. Мазепа-гетьман в опері асоціюється з Польщею, що ж до віри, то він сам переконаний, що єдиний знає Божу волю. Його зображено як бунтаря-чужинця, котрий прагне підважити владу царя над українським народом та владу православної церкви.

Військова міць Мазепа, який намагається вивести Україну з-під російського контролю, загрожує стабільності Росії. Сюжет опери сприяв тому, щоб глядачі витлумачили всі Мазепині вчинки як зрадницькі, – зрозуміло, що з цього ж погляду автори лібрето трактували і його намагання об'єднати українців зі шведами в союзі проти Росії» [69].

Тож, перейдемо до стислого аналізу опери «Мазепа» М. Гранваль, усвідомлюючи те, що:

- її звернення до постаті Гетьмана було не випадково, а, фактично, визначеним вже сформованою у французькому мистецтві ХІХ століття традицією художньої інтерпретації Легенди про І. Мазепу;
- композиторка скоріш за все знала про існування інших музичних творів з однойменною назвою (принаймні, про етюд та симфонічну поему Ф. Ліста), а її особисте знайомство з А. де Лоз'єром дає нам змогу припустити, що їй було відомо й про інші західноєвропейські опери під назвою «Мазепа»;
- вона була знайома з багатьма французькими оперними композиторами та їх творчістю й тому добре розуміла загальні тенденції та національну специфіку розвитку цього жанру;
- це дев'ята опера композиторки, яка мала вдалий досвід сценічної презентації власної творчості. Тож, цілком ймовірно, що вона урахувала досвід постановок попередніх опер – вподобання та реакцію глядачів й критиків тощо.

Перш за все, скажемо про те, яким чином у лібрето даної опери презентовано Гетьмана І. Мазепу та історичні події, з ним пов'язані. Основний конфлікт та всі дієві особи показані публіці у тих взаєминах, що складатимуть драматургічну лінію опери вже у першому акті. Це:

- Мазепа/Mazzera (баритон), який тут постає як поляк, який після невдалої любовної пригоди й покарання за неї опиняється в Україні: «Один, зовсім один. Мій кінь мертвий! На цій землі все мовчить, усе спить. На жаль! Потрібно викупити кілька годин кохання жахливою смертю. О люті!» [99]1;
- Мотря/Matrena (сопрано), яка знаходить майже непритомного Мазепу, обіцяє йому підтримку та захист свого батька Кочубея, якого називає героєм українців й, очевидно, захоплюється молодим шляхтичем;

¹ Тут й в наступній цитаті ми бачимо пряму апеляцію к історії, що у французькому мистецтві проростає з книг Вольтера та Дж. Байрона.

- Кочубей/Kotchoubey (бас), який визначає себе як ворога поляків й саме тому прихильно ставиться до Мазепи, який каже, що був покараний несправедливо: «За таємним наказом мого суперника, більш підлого, ніж лютого, я з відчаєм у серці і криками вночі був прив'язаний до цього коня» [95];
- Іскра/Iskra (тенор), який почувши, що відтепер керманичем українців у боротьбі з поляками призначено не його, а Мазепу, який щойно з'явився, та присягає у ненависті до чужинця;
- Архімандрит/L`Archimandrite (бас), персонаж, невелика партія якого все ж таки є дуже важливою, адже саме в ній зворотні моменти життя Мазепи отримують оцінку сил, що вище за будь-яку людину. Від слів: «Слава господу, який таємниче зробив твоє ім'я сяючим. Так, це тебе, Мазепа, він вибрав на землі виконати волю небес. Слава Богу!» [95] до повідомлення, що від імені Бога та царя Мазепу оголошено бунтівником та зрадником.

Окреслені у першому акті лінії сюжету розгортаються наступним чином. Мазепа, дійсно, стає у голові українського війська, отримує перемогу над Польщею і мріє про нове, щасливе життя і новій країні: «Вітаю тебе, о, улюблений народ. О, нова Батьківщина, гостинна земля. Я повертаюся, вибраний вами, моє ім'я, раніше темне, раптово з'явилося осяяне світлом. Але я більше відчуваю щастя, ніж гордість. Про суворий народ, якому я служу, і котрий люблю. Прекрасна Україна, яка несправедливо живе в жалобі, вже давно заслуговувала на вищу перемогу» [95]. До того ж, Мазепа кохає Мотрю й щасливий дізнатися, що це почуття взаємне.

На заваді героям стає Іскра, який донедавна був нареченим Мотрі й не може змиритися з тим, що вона обрала іншого. Він розповідає всім, що насправді Мазепа хоче зрадити українців й за допомогою шведського

короля скинути російського царя¹. Кочубей підтримує Іскру й вони домовляються розповісти про все царю.

Мазепа дізнається про це й запитує в Мотрі, чи розуміє вона, що має обрати між ним та батьком. Мотря дає клятву Мазепі бути вірною тільки йому, проте порушує її, коли дізнається, що батька приречено на страту: «Так от розплата за жіноче щастя! Ось, що я отримую натомість за моє кохання у мої 20 років! Якщо жалість ще не померла в твоєму серці, якщо ти не чудовисько, що вийшло з пекла, поверни мені мого улюбленого батька! Змилуйся! Страждання, які він переніс, досить великі, щоб заспокоїти твій гнів! [95].

Втім, за сюжетом опери страта не відбувається, адже на місці подій з'являється Іскра, котрий повідомляє, що влада І. Мазепи скінчилася: «Ніхто тобі не підкориться, твоє правління минуло! За наказом Царя ти стаєш моїм рабом! Він знає про підлий союз, який ти уклав зі шведами! Закон розкрив твою зраду і справедливість волає про покарання» [95].

Окремої уваги заслуговує любовна лінія сюжету. Це, перш за все, кохання Іскри до Мотрі. Він не може повірити, що кохана забула його заради іншого і щоб це з'ясувати заманює у пастку, кажучи, що Мазепа загинув. Приголомшена цією новиною Мотря видає себе, кажучи, що буде любити Мазепу навіть якщо його немає в живих. Саме це остаточно утверджує Іскру в його намірах знищити суперника.

Інша лінія – Мазепа – Мотря – не менш трагічна. Дізнавшись, що молода донька Кочубея відповідає взаємністю на його почуття, Мазепа щасливий. Проте навіть мріючи про кохану, він не забуває про свої політичні амбіції й саме у цей момент звучать слова, що розкривають глядачу правдивість звинувачень Іскри: «Яка тиха ніч! Все спить вдалині... нікого! Місяць залив світлом гущавину і завісу верб. Срібне листя

¹ Тож, ми можемо припустити, що на момент роботи над лібрето, його автори знали й іншу історію про І. Мазепу, викладену, зокрема у «Полтаві» О. Пушкіна.

шелестить. О, Мотре, я чекаю на тебе! Чи прийде вона, чи прийде вона? Я чекаю, схвильований та занепокоєний. Чи прийде вона? Я чекаю!

О, Мотре, ти єдина, хто пробудив у мені кохання. Це ти! Так, це ти! Іскра знає все. Його очі, які спалахують гіркі ревності, прочитали мої темні наміри і читають у моїй душі. Але я переможець! Я передбачаю у цьому свою найголовнішу мрію! Мотре, ми проживемо кілька днів разом. Там, у моєму палаці, наодинці з любов'ю!» [95].

Тож, ця історія кохання не може мати щасливого кінця. Кочубей проклинає доньку, яка зрадила його й Мотря втрачає розум. Мазепа знаходить її у степу, де він блукає на самоті, мріючи про смерть: «Один, завжди один, з моїм соромом і моїм безумством. Зневірившись у завтрашньому дні. Один, знехтуваний усіма. На жаль, саме тут я піднявся до короля <...> Сьогодні ж мені нічого не залишається, окрім непробачного розпачу. Помремо! Залишилася тільки смерть, яка приймає мене і посміхається мені» [95].

Мотря спочатку не впізнає його, а коли нарешті розуміє хто перед нею – проклинає: «Ти! Ти! Ти! Підлий зрадник! Вбивця мого батька, вбивця нашого краю, той, хто завжди зраджував нас! Будь проклятий будь-якою жінкою, нашими дітьми та нашими солдатами! ...і мною!» й помирає [95].

Як бачимо, фабула опери дивним чином поєднує дві історії про І. Мазепу: ту, що набула поширення саме у французькій культурі (хоча вона дана лише на самому початку опери, як натяк, що дозволяє глядачу зрозуміти хто є її головним героєм) й ту, що є наближеною до офіційно проголошеної у російській імперії, згідно якої Гетьман є зрадником, який здатен знищити своїх братів по зброї й стати причиною смерті коханої жінки.

Зрозуміло, що такий масштабний, насичений подіями сюжет передбачає відповідну архітектоніку твору й М. Гранваль, яка до цього презентувала публіці невеликі одно-трьохактні опери, звернулася до досвіду композиторів, які працювали у жанрі *grand opera*.

Відомо, що після Французької революції саме цей жанр прийшов на зміну пануючій до того ліричній трагедії (*Tragédie lyrique*), увібравши напрацювання французької комічної опери та творчі відкриття італійської опери. Дослідники зазначають, що пропонуючи глядачу драматично насичені історичні сюжети, автори *grand opera* тяжіли, перш за все, до ефектності: «Даний жанр являє собою п'ятиактний спектакль, масштаби якого значно перевищують інші різновиди музичного театру Європи. “Велика” французька опера передбачає участь значної кількості дійових осіб, включення грандіозних масових сцен, на основі яких формувався ефектний спектакль-видовище.

Видовищність – характерна риса як французької містерії, так і похідного від неї музичного театру Франції наступних епох. Містеріальна якість визначає також загальну духовно-смыслову і змістовну концепцію зразків “великої” опери. Сенс більшості з них зводиться до єдиного сюжету, у відповідно до якого герой, що перебуває в гармонії зі своїм оточенням, в певний час здійснює проступок, приводячи тим самим себе і навколишній світ до хаосу. Пошуки шляхів його подолання стають для нього джерелом духовного Преображення, що знаменує в кінцевому підсумку відкриття Вічності (“видіння-освячення” в фіналах опер)» [90, с.14].

Також, характерними для цих опер є задіяність хору й балету та достатньо дрібна структура спектаклю. Доволі часто масштабна п'ятиактна композиція складалася з великої кількості дрібних сцен, що іноді навіть викликало відчуття втрати цілісності, еkleктичності.

В цілому, аналізуючи оперу «Мазепа» М. Гранваль, можна сміливо стверджувати, що авторка свідомо звернулася до інваріанту саме *grand opera*¹, дотримуючись всіх основних параметрів цього жанру: історична тематика, широка задіяність хору, який виступає коментатором майже

¹ Зазначимо, що до таких опер дослідники відносять зокрема вже згадувану нами «Німу із Портічі» Д. Обера/*Daniel-François-Esprit Auber* (1828), «Вільгельма Телля» Дж. Россіні/*Gioacchino Rossini* (1829), «Гугенотів» Дж. Мейєрбера/*Giuseppe Meyerbeer* (1836), «Дон Карлоса» Дж. Верді/*Giuseppe Verdi* (1867).

всього, що відбувається на сцені, включення достатньо масштабного танцювального дивертисменту, що містить п'ять номерів (Entrée – Mazurka – Danse Ukrainienne – La Niega Final) й, в решті решт, саме п'ятиактна структура, яка виглядає наступним чином:

Prelude

I акт – «Україна. Степ»

II акт – «Домівка Кочубея»

III акт – «Сад Кочубея»

IV акт – «Палац у Батурині» (із танцювальною вставкою)

V акт – «Степ».

Звернемося безпосередньо до музичної складової спектаклю, зазначивши, що, на жаль, зберігся лише клавір опери, який до того ж не містить жодних авторських позначок щодо можливих варіантів оркестрування. Тож, ми не можемо нічого сказати ані про кількісний склад оркестру (хоча тут можна робити припущення, спираючись на відомості про опери цього жанру інших композиторів), ані про бажану авторкою тембральну забарвленість оркестрової партії.

Проте, навіть у такому варіанті, ми можемо досягнути базові параметри ідеї М. Гранваль щодо значення оркестру у драматургії опери.

Перш за все, звертає на себе увагу доволі прозора, лаконічна фактура оркестрової партії, яка візуально нагадує фортепіанні твори композиторів

The image shows a page of a musical score for 'SCÈNE VIII'. The title is 'SCÈNE VIII.' followed by the characters: 'MAZEPPA, MATRÉNA, KOTCHOUBEY, ISKRA, LE DÉLÉGUÉ, JEUNES UKRAINIENS, GUERRIERS, SEIGNEURS, SUÉDOIS.' The tempo is marked 'All^o animato.' and the dynamics are 'PIANO.' and 'fff'. The score is written for piano and bassoon (8^{va} bassa). The piano part is in the upper system, and the bassoon part is in the lower system. The bassoon part has a 'Tempo.' marking at the bottom.

класиків та так званих помірних романтиків, з характерною горизонтальною сепарацією мелодії та гармонічної основи, типовими прийомами динамізації музичного матеріалу – використання тріольного руху й більш складних метроритмічних ущільнень (секстолі, септолі), гамоподібних та арпеджованих пасажів, подвійних нот, мартелято. У якості прикладу наведено невеличкий уривок з IV акту:

Очевидно, що авторка мислить саме фортепіанно, про що свідчить ще й те, що навіть у моменти найвищої емоційної напруги, фактура оркестрової партії залишається стрункою, подібною до хоралу й більше нагадує гармонізацію, ніж самостійну, симфонізовану складову великою партитури опери.

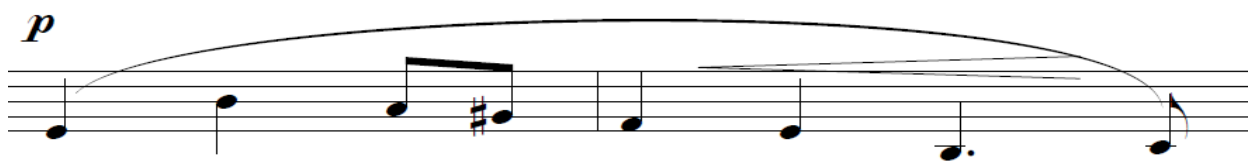
Разом з цим, в опері саме оркестр несе визначальне змістовне та художнє навантаження, прикрашає та збагачує достатньо прості, інструментального типу мелодійні лінії вокальних партій, які доволі часто нагадують речитацію, монолог. Через це виникає відчуття, що композиторка мислить музичну складову опери не як самостійну смислову одиницю, а скоріше як обрамлення драматичного спектаклю, що має розкрити або підсилити сенс того, що відбувається на сцені.

Так, саме як такі музичні знаки сприймаються оркестрові прологи, зокрема до:

- VII сцени III акту «У саду Кочубея». Ніч, Мазепа очікує Мотрю, мріє про неї, про можливість їх кохання. Й в оркестрі, «готуючи» цю мізенсцену, звучить невеличка колористична замальовка інтонаційно близька до народної пісні – мотив, побудований на оспівуванні квінтового ходу, що у народному дусі розвивається варіативно;
- VIII сцени IV акту «Палац у Батурині», з характерною парадною, бальною атрибутикою – яскраві акроди у тональності до мажор, тремало у басових голосах, рух по звуках акадорах – все те, що складає враження міці, впевненості, величі.

Проте найбільшої уваги, на наш погляд, заслуговує використання лейтмотивів, як важливого чинника вибудови драматургічної лінії твору. В опері є два таких мотиви, що з'являються й проводяться саме в оркестрі.

Перший з них, не маючи вказівок авторки, назовемо «лейтмотивом Мазепи» – це короткий наспів, що складається з квінтового стрибка вгору та його заповнення поступовим рухом вниз через збільшену секунду, завдяки чому виникає відчуття незвичного, східного колориту.



З'явившись в Прелюдії, де ще не зрозуміла його конотація, цей лейтмотив повертається знову декілька разів. Вперше, у другій сцені, коли Мотря знаходить бездиханного юнака, лейтмотив звучить в оркестрі за мить до того, як Мазепа відкриє очі й буде приголомшений красою дівчини: «Солодке пробудження, від якого душа захопилася. Твоя грація і краса повертають мені життя, адже я вже чекав смерті» [95].

Підкреслимо, що на цих словах Мазепи в оркестрі з'являється й другий лейтмотив, який визначемо як «лейтмотив Кохання» – це проста, пісенного типу мелодія, що завдяки змінам типу акомпанементу отримує ознаки ноктюрну або пристрасного монологу.



У подальшому, поява цих лейтмотивів висвітлює ключові точки розвитку взаємин головних героїв опери. Так, «лейтмотив Мазепи» повертається у наступних епізодах:

- II сцені I акту «Україна. Степ», коли Мазепа погоджується приєднатися до українців, яких Архімандрит благословив на боротьбу з Польщею: «Нехай він благословить ще одного солдата, який віддає вам свою силу та молодість!» [85].
- IV сцені II акту «Домівка Кочубея», коли Іскра обманом вириває у Мотрі зізнання у тому, що вона кохає Мазепу. Саме на цих словах з'являється його лейтмотив, як застереження, що це кохання буде мати нещасливу історію;
- VI сцені II акту «Палац у Полтаві», коли Іскра прилюдно звинувачує Мазепу у зрадництві: «Мазепа-переможець – не визволитель. Інших гнобителів він спокушає надією» [85]. Люди відмовляються в це вірити, проте «лейтмотив Мазепи» в оркестрі є свідченням того, що Іскра каже правду;
- IX сцені V акту «Степ», де історія кохання Мотрі й Мазепи добігає кінця. Мазепа пригадує щасливі дні, коли вони були разом й розуміє, що він сам винний у тому, що втратив все. Лейтмотив Мазепи звучить тут в останнє, замикаючи смислову арку його життя, що почалося для глядача опери в українському степу й закінчуються тут само. У такому тлумаченні «лейтмотив Мазепи» сприймається як знак долі, характерного для романтичного світосприйняття визнання непереборності потойбічних сил, що керують долею кожної Людини.

А тепер проаналізуємо те яке місце у драматургії опери займає інший лейтмотив, що є символом Кохання. Як ми вже зазначали, вперше він з'являється у сцені знайомства з Мазепою й саме на словах останнього. Це, крім іншого, може підкреслювати, що все ж таки рушійною силою зміни

долі обох героїв виступає він. Мотря ж займає пасивну позицію, вона приймає збіг обставин, хоча очевидно здатна на спротив. Тож, крім означеної сцени знайомства «лейтмотив Кохання» з'являється у:

- IV сцені II акту «Домівка Кочубея». Мотря очікує повернення українців з війни й співає про те, що Мазепа не підозрює про її любов до нього, проте вона назавжди належить коханому. Мотря згадує, як мати в дитинстві співала їй колискову зі словами: «Нічого не бійся, спи спокійно, твій батько, великий воїн скоро повернеться». Дитинство минуло й тепер інший голос у ній самій говорить про майбутнє. Тепер її любов заколисує її словами: «Великий воїн скоро повернеться» [95];
- VII сцені III акту «Сад Кочубея». Мазепа чекає на Мотрю, подумки звертається до неї, а в оркестрі тим часом звучить її лейтмотив;
- IX сцені V акту «Степ». Драматична історія кохання Мазепа та Мотрі добігає кінці, вона проклинає його і вже після цього знов з'являється її лейтмотив, як символ вічного кохання, що вище навіть за смерть. Мотря вмирає «Я хитаюсь, сили покидають мене, Бог закликає мене до себе! Він милостивий, він зглянувся наді мною! Я вмираю!» [95].
Завіса.

Зазначимо, що у вибудові драматургічного плану опери «Мазепа» М. Гранваль дуже важливе значення має також логіка співвідношення тональностей. Тут звертає на себе увагу той факт, що, залишаючись послідовницею класичної мажоро-мінорної системи, М. Гранваль, тим не менш, подібно до багатьох її сучасників, йде до розширення уявлення про ладовий устрій.

Особливо примітно це в Прелюді, тональність якого є не просто очевидною, але й підкріпленою «традиційними» гармонічними зворотами (домінанта-тоніка), проте звучання все ж так сприймається як ладово не визначене, рясне застосування альтерації складає враження (принаймні при

першому знайомстві) чогось дивного, неєвропейського.

Можна припустити, що це свідоме бажання авторка створити атмосферу східного колориту презентованої глядачу історії. Хоча очевидно, що композиторка добре розуміла, що слов'янська музика насправді дуже близька до європейської. Доказом цього можна вважати включені до танцювального Дівертисменту номери, зокрема Мазурку та Український танець.

Втім, необхідно визнати, що, на жаль, чудова можливість ознайомити французьку публіку з чарівним світом українського народного мистецтва в цьому випадку не могла бути реалізованою, адже чомусь цитованим матеріалом тут виступає пісня російська.

Крім того, привертає увагу, що композиторка використовує дуже широку тональну палітру дієзних (ля мінор, до мажор, мі мінор, ре мажор, мі мажор) та бемольних (фа мажор, сі бемоль мажор, мі бемоль мажор, ля бемоль мажор, ре бемоль мажор, сі бемоль мінор) тональностей, іноді ніяким чином не підготовлюючи перехід від одної до іншої.

Скоріше йдеться про співставлення, що наводить нас на думку, що М. Гранваль все ж таки мислила цю оперу не цілісно, а саме як низку окремих музичних номерів, зв'язаних між собою більш сюжетною лінією, ніж законами гармонії.

Скажемо тепер декілька слів про вокальну складову опери «Мазепа» М. Гранваль, зосередившись виключно на сольних номерах, хоча, як ми вже казали вище, хор займає важливе місце у драматургії спектаклю, беручи участь у вирішальних для головних дійових осіб подіях й маючи навіть певний розподіл на: українців, молодих українці, ув'язнених та толпу.

Підтвердження цьому находимо навіть просто у переліку номерів опери:

I сцена Мазепа та голоси за сценою

II сцена Кочубей, українці

Мотря, Мазепа, Кочубей, українці

- III сцена Мотря, українці
 V сцена Мотря, Мазепа, толпа
 Мотря, молоді українці
 Архімандрит, толпа
 VI сцена Мотря, Іскра, Мазепа, Кочубей, толпа
 VIII сцена Мотря, молоді українці
 Мотря, засуджені.

Хор є постійним учасником подій, іноді безмовним. Так, на самому початку першої сцени на фоні оркестрового вступу, що сприймається як музичний пролог, підготовку до початку дії – акордові тріольні репетиції у партії правої руки та висхідний/низхідний рух по звукам тонального тризвуку, тональність ля бемоль мажор, панування якої раптово переривається домінантою до ре бемоль мажора – ми чуємо голоси за сценою. Вони не співають, це просто знак того, що Мазепа вже не сам у Степу.

SCÈNE I.
 Aud^o con moto. MAZEPPA, UKRAINIENS, dans le lointain.

PIANO. *pp*

LES VOIX DE LA STEPPE.

Sop. *pp*
 (bouche fermée)

Contr. *pp*
 (bouche fermée)

Ténors. *pp*
 (bouche fermée)

Basses. *pp*
 (bouche fermée)

Повертаючись саме до сольних номер, скажемо, що загальне враження, знов таки подумки повертає нас скоріш до драматичного

спектаклю, у якому актори співають, ніж до оперного мистецтва. Аргументів на це наведемо декілька.

Перш за все, це тип мелодики – майже всі сольні номери основних дійових осіб починаються зі співу на одній ноті. Потім діапазон мелодії розширюється, проте не суттєво. Тож, і візуально, й музично вокальні монологи головних героїв подібні речитації чи декламації.

Показовою в цьому сенсі є Сцена Мотрі та Іскри (IV сцена опери). Мотря на самоті, чекає на звістки про військові події й мріє про повернення Мазепи. В оркестрі звучить лейтмотив Кохання, проте саме Мотря співає на одній ноті, відтворюючи тільки контур мелодії.

Коли ж йдеться про більш широкий діапазон мелодики певного вокального номеру, стає очевидним, що композиторка мислить інструментально, адже доволі часто мелодія вокальних партій рухається по звукам акордів, гамоподібними пасажами тощо.

Разом з цим, необхідно відмітити дуже примхливий ритмічний рисунок вокальної партії, який, крім того, контрапунктує з оркестровим, що посилює відчуття саме висловлювання, а не оперного співу у тому сенсі, як його ми розуміємо, слухаючи опери Дж Пуччіні/Giacomo Puccini. Також зауважимо, що жоден вокальний номер не має авторського жанрового визначення (арія, монолог тощо), що підштовхує нас до думки, що М. Гранваль свідомо хотіла вийти за межі традиційного розуміння оперного мистецтва.

Проаналізуємо з цієї точки зору перший розгорнутий вокальний номер Мазепи (II сцена I акту), де він розповідає про себе українцям, які знайшли його у степу. Фактично, цей номер виконує функцію вихідної арії, яка за традиціями оперного мистецтва має презентувати публіці не просто героя, але його вокальні данні.

Очевидно, що таке завдання не стояло перед композиторкою, яка навпроти, намагалася досягнути того, щоб музичне висловлювання Мазепи було максимально природнім, наближеним до мовлення, адже він

розповідає про своє життя та обставини, що привели його в Україну: «Я народився на Поділлі. Раніше я був пажом, якого любили при дворі. Майбутнє посміхалося моїй засліпленій душі. Шалене кохання мене п'яніло. Але одного разу лють задрісників почала загрожувати моєму життю.

За таємним наказом мого суперника, більш підлого, ніж лютого, я з розпачом у серці і криками вночі був прив'язаний до цього коня. Ми з конем були пущені у величезну пустелю, через річища і густі ліси, крізь верес і по каменях. Кінь скакав день та ніч. Ті, чию незаслужену жорстокість я відчув – це поляки. О, козаки України, мене звать Мазепа!» [95].

Авторка не визначає жанр цього номеру, проте, урахувавши особливості літературного тексту, на наш погляд, його можна назвати Розповіддю або Монологом. Подивимося, яким чином композиторка вирішує завдання щодо першої музичної презентації головного героя опери.

Починається Монолог з невеличкого чотирьохтактного вступу в оркестрі, який за стилістикою нагадує романс. У розмірі три чверті (тональність фа мажор) декілька разів проводиться невеличкий мелодичний зворот (висхідний хід на сексту й потім поступовий рух вниз на три ступені), який, очевидно, за задумом композиторки мав прозвучати у різних оркестрових тембрах та регістрах.

Музичний матеріал партії вокаліста презентує нам впевнену у собі, навіть амбітну людину, про що свідчить спокійний темп (авторська позначка – *Moderato*), рух по звуках тризвуків й співставлення дуального (з пунктиром) та тріольного руху.

Проте коли Мазепа розповідає про своє нещасливе кохання, музична фактура змінюється: в оркестрі з'являється характерний «збентежений» голос – репетиції подвійними нотами, що мають відобразити душевний стан головного героя. Крім того, у басових голосах оркестру продубльовано партію соліста, що підсилює (й динамічно, й емоційно) її звучання.

Коли ж розповідь доходить до моменту прив'язування до коня, музична фактура ще більше змінюється. Достатньо довгі текстові

фрагменти вокаліст співає на одній ноті, а його емоційний стан підкреслено пунктирним ритмом, квінтовими стрибками вниз наприкінці фраз та акцентами.

У той же час, в партії оркестру ще більше ущільнюється ритмічне наповнення фактури, а невеличка секвенція у басовому голосі рухається вгору з терцовим інтервалом, підсилюючи емоційну напруженість, що, у тому числі, призводить й до різкої зміни темпу (*Allegro*) та тональності (сі бемоль мінор, який через дев'ять тактів змінює рясно альтерований сі мінор).

В оркестрі звучить лейтмотив Мазепи, а він починає розповідь про скачку на коні. Для відтворення необхідної атмосфери, композиторка знов таки спрощує вокальну лінію – текст проспівується по ступенях висхідної хроматичної гами із затримкою на кожній з них.

В партій ж оркестру задіяно весь комплекс улюблених романтиками прийомів емоційного забарвлення музичної фактури: мартелято, акордове тремоло, пасажі, що рухаються через значні відрізки клавіатури (або, скажімо, через декілька регістрів, адже відомо, що оркестровка існувала).

Парадоксально, проте коли Мазепа каже про те, що його ворогами були поляки й називає своє ім'я українцям, повертається музичний матеріал початку монологу. Знов ми потрапляємо у царину фа мажору, фактура в оркестрі динамізована за рахунок проведення основного тематизму подвійними нотами, а на те, який ефект здавався М. Гранваль бажаним, вказують авторські ремарки у тексті: темп *Maestozo* (*avec exaltation*) й наприкінці – *Allargando*, а от вокалісту фразу «Моє ім'я Мазепа» пропонується співати з гордістю (*avec fierte*).

Отже, перед нами знов впевнена у собі людина й можна припустити, що «замикання» форми вокального номеру у цьому випадку є не тільки даниною традиціям оперного мистецтва, але й важливим знаком, що допомагає зрозуміти внутрішні настанови головного героя – він хоче досягти успіху, мріє про владу й багатство.

Тут зробимо невеликий відступ для того, щоб поміркувати над тим,

для якого типу голосів призначена опера «Мазепи» М. Гранваль, адже як композиторка, опери якої ставилися, вона могла мати власні вподобання щодо вокальних даних співаків. Відповідь на це питання могли б нам дати відомості щодо до перших виконавців твору, які знаходимо на перших сторінках клавiру:

– Мотря/Matrena	Brejean Graviere
– Мазепа/ Mazzepa	Maurice Devries
– Кочубей/Kotchoubey	Dupuy
– Іскра/Iskra	Silvestre
– Архімандрит/L`Archimandrite	Albert

Зрозуміло, що сьогодні достатньо складно знайти докладну інформацію (або навіть просто інформацію) про всіх учасників першої постановки опери «Мазепа» М. Гранваль, проте деякі відомості все ж таки вдалося відшукати.

Так, партію Мазепи виконував Моріс Девріс/Maurice Devries (1854 – 1919), ліричний бас-баритон, про якого відомо, що він співав у декількох оперних театрах: у Брюсселі (Théâtre de la Monnaie de Bruxelles), Руані (Théâtre des Arts de Rouen), Паризі (Opéra de Paris) та знаменитому Метрополь-опера (Metropolitan) у Нью-Йорку¹. На окремому ресурсі можна навіть знайти відомості про ті постановки у яких він брав участь. Це, зокрема «Німа з Портіччі» Д. Обера, «Лоенгрін» та «Золото Рейна» Р. Вагнера, «Дон Джованні» В. Моцарт (партія Комадора)².

Тож, можна припустити, що композиторка шукала співака з достатньо міцним голосом, здатного на створення переконливого драматичного образу.

¹ <https://dezedo.org/individus/devri%C3%A8s> [116].

² https://dezedo.org/evenements/?individu=2038&dates_0=1899&dates_1=1899 [115].

Інших відомостей про виконавців чоловічих партій знайти не вдалося за виключенням, можливо, Дюпуї Жюль Бенжамін/Dupuy Jules Benjamin, якому було доручено виконання партії Іскри. Поки що вдалося знайти єдине згадування про такого співака – тенора, який, дебютував у 1888 році в партії Хозе в опері «Кармен» Ж. Бізе¹.

А от про виконавицю партії Мотрі – колоратурне сопрано Жоржетту Бренжа-Сільвер/Georgette Bréjean-Silver (1870 – 1951) відомо більше. Перш за все, цікаво, що участь у прем'єрному показі опери «Мазепа» М. Гранваль в оперному театрі Бордо водночас стала сценічним дебютом самої співачки. Як виявилось згодом, дебютом вдалим, адже вона була доволі затребуваною артисткою, яка привернула увагу публіки, зокрема неперевершеним виконанням партії Манон в однойменній опері Ж. Массне.

Тож, як бачимо, композиторка зробила все для того, що прем'єрна вистава її опери здобувала успіх. В цілому, так й сталося. Публіка в Бордо приймала оперу так добре, що М. Гранваль навіть прийшлося вийти на сцену щоб подякувати.

Проте музичні критики не були одностайні: деякі з них вказували та те, що така опера була б дуже прогресивною двадцять років тому, деякі – що певні вокальні номери занадто банальні й порушують розвиток драматургічної лінії, деякі – що логіка розгортання опери викликає запитання й відчуття нерівності.

У якості ж позитивних моментів звертали увагу на самобутність оркестрування та гармонічного мислення. Так чи інакше, але як ми вже вказували вище, опера М. Гранваль мала достатньо довгу сценічну долю, хоча згодом вийшла з репертуару й довгий час залишалася невідомою, як й доробок композиторки в інших жанрах.

Тут перед нами постає запитання щодо можливості оцінювання доробку М. Гранваль як художньої цінності, актуалізація якої можлива у

¹ <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Opera-Comique%20Chanteurs.html> [100].

певному сенсі цього слова. Вважаємо, що на це питання не може бути одностайної відповіді, адже як влучно зауважує М. Оболенська: «людина намагається відшукати загальнозначущі цінності та приходять до понять Краси, Блага, Добра, Істини, за допомогою яких намагається “приміряти” музичний твір з позиції цінності на себе, спів віднести зі своїм внутрішнім світом. Проблема у тому, що зазначені вище категорії загальнозначимих цінностей не рівні між собою у свідомості різних індивідів: кожен їх розуміє по-різному, їх зміст у тому чи іншою мірою індивідуально кожному за людини» [59, с. 80 – 81].

Водночас, відповідь на поставлене запитання знаходимо у сучасній концертній практиці, важливою частиною якої знов стають твори М. Гранваль. Й якщо раніше виконавці віддавали перевагу камерним опусам композиторки, то у 2021 році було зроблено запис однієї зі сцен опери «Мазепа»¹.

Підкреслимо, що ця, перша за багато років, презентація опери публіці відбулася у рамках масштабного проєкту, що окрім безпосередньо концертної складової містив, також, наукову конференцію та семінари². За задумом авторів, у проєкті було представлено опери, що було написані жінками-композиторками у 1625 – 1909 роках. Тож, цінністю у даному випадку виступав саме гендерний аспект. Спроба повернення до наукового та концертного обігу творів, які саме через те, що їх авторами виступали жінки, могли оцінюватися публікою як меншовартісні.

Зазначимо, що у роботах Ю. Ніколаєвські знаходимо важливу у ракурсі нашого дослідження інморфацію, що «Г. Данузер, поряд з історичною реконструкцією й традиційною реалізацією, позначив й актуалізуючий вид виконання, який в його розумінні підкреслює дистанцію (часову, стильову, культурну) між твором та виконавцем. Тож,

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KIfc00hto1M> [105].

² <https://denandraoperan.se/helahistorien/> [92].

актуалізуючою можна вважати стратегію перших виконавців-автентистів на початку ХХ ст., коли вони знайомили публіку та професіоналів з достеменними правилами старовинного виконавства, з інструментами, які не були «на часі», уртекстами.

В такому сенсі актуалізуючою можна назвати стратегію скетчів у таких виконавців як Igudesman & Joo, Sketch Show (дует Yukihiro Takahashi и Haruomi Hosono, двох учасників японської групи Yellow Magic Orchestra), Sketches Inga & Anush Arshakyan (поп-фолк, другий альбом інді-рок-групи Ex Norwegian), також скрипач Давид Геррета, який у 2012 році зіграв програму музики від В.А. Моцарта до “Metallika”, “Kronos Quartet” та інші колективи, які суміщають академічний твір з сучасними стилями або формами його презентації.

Отже, найголовніший сенс актуалізуючої виконавської стратегії – направити виконавські засоби на інтерпретацію твору в межах нової стильової системи» [58, с. 340].

Ми ж зазначимо, що для українського суспільства, ця опера, на наш погляд, цікава як артефакт, що, з одного боку, презентує цікаву сторінку історії французької музичної культури, а з іншого – може стати важливим важелем сучасного культурного діалогу між Україною та Францією.

Тож, проаналізуємо більш детально згадане виконання. Перш за все, скажемо, що, на наш погляд, влучним є обрання саме цього музичного уривку, важливого для логіки розгортання драматургічної лінії опери. Це VII сцена з III акту опери, де у саду Кочубея отримує розвиток конфліктна лінія, що була окреслена на самому початку опери.

Знов перед нами основні дійові особи: Мазепа, який чекає на Мотрю, мріє про неї й, нарешті, чує від коханої довго очікувані слова: «Чи люблю я? Ах, це глибоке кохання, бездонне, як хвиля, що підносить мене над реальністю» [95].

Мотря обіцяє, що буде вічно кохати Мазепу й він пропонує їй зважитися на вчинок, що змінить їх життя: «Якби це було назавжди, яка це

мрія! Немає нічого неможливого! Мотря, якщо дні, які подарував нам Господь, короткі, наше щастя не є недосяжною мрією. Мотря, ми можемо, якщо ти захочеш, здійснити нарешті найдорожче наше бажання. Біжимо ж під ясным місяцем у нашу тиху пустелю.

О, моя ніжна кохана, о моя царице, наші шалені поцілунки відкриють нам небеса! Тікаємо від людської ворожнечі. Ідемо, я знаю одну оселю. Відповідай, і я на руках віднесу тебе до бажаної країни вічного кохання!» [95].

Й саме в цей момент, коли щастя здається головним героям можливим й близьким, вони стають свідками змови Кочубея та Іскри, які хочуть знищити Мазепу. Він мріє про помсту й вимагає від Мотрі прийняти страшне рішення – сказати про готовність зректися не тільки батька, але й свого народу. Тож, як бачимо, обрана сцена дійсно презентує основний конфлікт та дійові особи опери.

Скажемо декілька слів про задіяних виконавців. Партію Мотрі виконала шведсько-фінське сопрано Тесан-Марія Лехмуссаарі/Tessan-Maria Lehmuusaari (1994), яка веде активну гастрольну діяльність, віддаючи перевагу бароковій та сучасній музиці¹. Зазначимо, що в неї легкий, рухливий голос. В репертуарі співачки, зокрема партії Адель з «Летючої миші» Й. Штрауса/Johann Baptist Strauss та Церліни з опери «Дон Джованні» В. Моцарта.

Партію Мазепи виконав Хельгі Рейніссон/Helgi Reynisson, шведський баритон, який виступає, зокрема, у Королівській опері у Стокгольмі/The Royal Opera in Stockholm. Інформація, надана на особистій сторінці Х. Рейніссона в інтернеті, дозволяє скласти уявлення про достатньо напружений графік його роботи у якості не тільки оперного, але й концертного співака².

¹ <https://www.tessan-maria.com/biography> [127].

² <https://helgireynisson.se/#About> [110].

Партію Іскри виконав шведський тенор Віктор Сундквіст/Wiktor Sundqvist, який веде активну творчу діяльність, у тому числі, беручи участь у прем'єрних показах сучасних опер¹.

Партію Кочубея у цьому прочитані опери доручено басу – це Стаффан Лільяс/Staffan Liljas, на сторінці якого зазначено, що він «має широкий спектр музичних інтересів, із задоволенням виконує високу класику, але особливо любить ранніх майстрів, таких як Перселл, Гендель й Бах, і є головою Шведського товариства старовинної музики. Стаффан є захопленим інтерпретатором сучасної музики, йому подобається бути першим виконавцем й на сьогоднішній день він здійснив прем'єри чотирьох опер і однієї ораторії. Навесні 2022 року перший сольний альбом Стаффана “Baroque BASS” був випущений на Footprint Records і отримав схвальні відгуки критиків»².

Також привертає увагу, що сцена з опери «Мазепа» М. Гранваль звучить у супроводі невеликого інструментального ансамблю: дві скрипки, альт, віолончель, контрабас, дві флейти, валторна, фортепіано (при чому піаністка виконує також функції диригента). Це дуже коректно виконане інструментування, що очевидно ураховує й французьку традицію, й притаманну композиторці цікавість до виразових можливостей дерев'яних духових. Лейтмотив же Кохання, що з'являється на самому початку сцени (на словах Мазепи «Яка тиха ніч, Все спить...») доручено віолончелі.

За задумом авторки, сцена складається з трьох частин. Перша, найбільша за обсягом – це безпосередньо любовна сцена Мазепи та Мотрі. Вона починається з сольного номеру Мазепи, який складається з двох елементів – невеличкого монологу головного героя, знов таки з підкреслено простою мелодійною лінією (переважно на одній ноті), що у партії оркестра

¹ <https://www.opera.se/opera-musikal-och-konsert/gaster/wiktor-sundqvist/> [108].

² <https://liljas.net/en/bio> [114].

супроводжується музичним матеріалом, що проростає з лейтмотивам Кохання (тональність фа мажор).

Після раптового переходу у тональність ре бемоль мажор, характер висловлювання Мазепи змінюється, фактично, це справжня оперна Арія, що викликає асоціації з творчістю Дж. Верді. Музика її легка, примхлива, атмосферна, що досягається, крім іншого, й завдяки цікавому метроритмічному рішенню – використанню пунктирного ритму й тріолей у розмірі п'ять чвертей. Проте поступово характер змінюється, Мазепа вірить, що Мотря прийде, що відображено й у музичному матеріалі.

Коли Мотря, нарешті, з'являється, увазі слухача пропонується чудовий ліричний дует, один з найкрасивіших (на нашу думку) номерів опери. Коли діалог закоханих супроводжується характерним, ноктюрновим супроводом в оркестрі із проведенням лейтмотиву Кохання.

Зазначимо, що музичний матеріал (що, як ми розуміємо, є однією з характерних властивостей мислення М. Гранваль) постійно змінюється – характер висловлювання героїв (з відповідними змінами контуру мелодійної лінії), й тональність (ля бемоль мажор – до мажор – фа мажор – мі бемоль мажор), й фактура супроводу.

Все це формує враження невимушеності, розкритої форми, що наслідуює зміст, а не визначає його.

Поява у саду Кочубея та Іскри раптово змінює перебіг подій, що в партії оркестру позначено органним пунктом, на фоні якого звучить секвенція, ритмічна побудова якої (пунктир, невеличкою обсягу пасажи, синкопи) створюють відчуття наближення чогось ворожого. Цей епізод, де Мазепа дізнається про змову Кочубея та Іскри складає центральну частину сцени, драматизм подій яких композиторка намагається посилити використанням в партії оркестру тремоло, пунктирного ритму, пажів, що рухаються по ступенях хроматичної гами.

Зазначимо, що у клавирі поява Кочубея та Іскри, їх діалог та квартет, що звучить між парами героїв, які не бачать один одного, займає лише шість

сторінок й за цей час тональність змінюється чотири рази: соль мінор – ля мінор – ля мажор – ля мінор, так само як і характер викладу фактури. Такий прийом також можна вважати одним з показових щодо особливостей стилю М. Гранваль.

Завершується сцена невеличким епізодом, коли Мазепа та Мотря знов залишаються наодинці, проте тональність їх спілкування змінюється – зникає лейтмотив кохання, а емоційний накал (напруження) спілкування головних героїв. Вони саме спілкуються – мелодійні лінії знов зафіксовані на одній ноті з поодинокими стрибками угору, а коли Мазепа нарешті отримує від Мотрі згоди обрати його у протистоянні з Батьком («Господин, я твоя!») композиторка залишає ремарки «приглушеним голосом» (*d`une voix e`touffee*), «сказати» (*parle*).

Тож, можна сказати, що увагу виконавців саме ця сцена привернула завдяки її драматизму та дійсно цікавому музичному рішенню. За результатами аналізу їх інтерпретації, звернемо увагу на декілька моментів:

- не зважаючи на той факт, що поки що аналізоване відео не має великої кількості переглядів, сам факт сценічної презентації фрагменту опери «Мазепа» М. Гранваль, є дуже важливим як знак початку нового етапу актуалізації творчого доробку М. Гранваль й, водночас, відкриття нової сторінки в історії художніх відображень постаті Гетьмана І. Мазепи;
- пропонована сценічна версія сцени з опери, з невеличким ансамблем замість оркестру, без костюмів й декорацій, є цілком прийнятним варіантом презентації опери (що відповідає практиці сучасного оперного театру) й може бути використана як для представлення інших сцен, так і концертного виконання опери в цілому;
- було зроблено декілька текстових купюр, що стосувалися виключно першої частини твору (любовного дуету Мазепи та Мотрі). На наш погляд, метою таких змін було досягнення більш стрункої, симетричної форми сцени в цілому. Й це цілком виправдало себе –

сцена, що йде у запису 12 хвилини 27 секунд відчувається як єдине ціле.

Підсумовуючи, скажемо про те, що на наш погляд, опера «Мазепа» М. Гранваль – незаслужено забута сторінка музичної історії, повернення якої до наукового обігу та концертної практики спровокує появу великої кількості цікавих виконавських рішень, а, можливо, й появу нових творів, присвячених І. Мазепі.

2.3. Опера «Мазепа» П. Чайковського у постановці ХНАТОБу імені М.В. Лисенка 2017 року: у пошуках нових сенсів

Як ми зазначали вище, однією з найвідоміших, репертуарних опер, присвячених постаті Гетьмана І. Мазепи є опера П.І. Чайковського. Вже майже 150 років для багатьох поціновувачів оперного мистецтва саме вона є музичним символом України та, на жаль, ще одним, достатньо дієвим інструментом ствердження імперських наративів щодо інтерпретування подій Північної війни. Це не дивно, композитор був частиною суспільства, згідно ціннісних настанов якого І. Мазепу було визнано зрадником й навіть відлучено від церкви.

Зауважимо, що створення такого портрету Гетьмана відбувалося поступово й було спровоковано подіями російсько-шведської війни. Й якщо погодитися з тим, що саме участь І. Мазепи у цих історично важливих для декількох країн подіях, вплинула на те, що його було згадано у книзі Вольтера (й саме таким чином він потрапив в мистецьку історію Західної Європи), то необхідно визнати й інше – зроблений ним у тій війні вибір, визначив появу значної кількості російськомовних наукових й мистецьких джерел, у яких формувався образ Гетьмана – зрадника.

Тут важливим, на наш погляд, є зауваження історика Н. Г. Сухоліта, який у статті «Російська історіографія “мазепинської зради” та українсько-

російських відносин доби Північної війни 1700 – 1721 рр.» зазначає: «Звичайно, що історіографією Росії XVIII ст., зокрема, питанням написання історії Північної війни, цікавилися, насамперед, російські вчені, тому переважна більшість наукових праць і майже всі використані джерела мають російське походження.

Проте вихідці з України, більшою мірою церковні діячі, зробили значний внесок у дану проблематику, адже українці Феофан Прокопович, Стефан Яворський, Гавриїл Бужинський, Федір Туманський, Василь Рубан та ін. протягом XVIII ст. активно творили російську історіографію» [79, с. 179].

Спираючись на дослідження Н.Г. Сухоліт, підкреслимо, що перші спроби зафіксувати історію взаємин Гетьмана та російського царя датовані XVIII ст. й майже всі вони є унаочненням вислову про те, що «історію пишуть переможці», а одним з перших істориків, який намагався відтворити максимально наближений до реального перебіг подій був С. Соловйов, який у роботі, що побачила світ у другій половині XIX століття «неодноразово вкладав в уста Мазепи промови, де йшлося про необхідність захисту України.

У його баченні, гетьман боявся того, що за шведськими військами прийдуть в Україну російські, що призведе до загибелі України, але, ще не впевнений в перемозі шведів. Серед причин неуспіху гетьмана С. Соловйов називав його нерішучість, зволікання та відсутність підтримки з боку українського народу, який, на його думку, був більше наляканий не Батурином, а думкою про союз з поляками і шведами» [79, с. 181].

Проте загальноприйнятою думкою стала інша – Гетьман зрадив царя, керуючись виключно власними політичним амбіціями та жагою до наживи. Ті ж українці, які не підтримали його рішення, насправді краще розуміли що саме потрібно Україні – стати частиною великої імперії.

Саме ця основна смислова модель була використана О. Пушкіним о поемі «Полтава», проте ми все ж таки погодимося з професором Алоїсом

Волданом, який зазначає, що пушкінський Мазепа не є аж настільки негативний персонаж: «Мазепа у Пушкіна – це психологічний образ. Автор змальовує його як глибоку приховану особистість. На політичному рівні він – негативний образ. Але на особистісному – трагічний. І не варто забувати, що Мазепа в “Полтаві” виступає як романтичний герой. Як, зрештою, і в Байрона. Романтичний герой завжди ані позитивний, ані негативний» [7, с. 11].

Можна припустити, що саме ця подвійність образу І. Мазепа, його романтичний ореол у західноєвропейському мистецтві (про який П.І. Чайковський не міг не знати), й, в решті решт, історія пізнього кохання Гетьмана до дівчини набагато молодшої від нього, привернули увагу композитора до цього сюжету.

Зрозуміло, що як така, що цілком відповідала як політичному заказу, так й сформованим ним суспільним цінностям, опера «Мазепа» П.І. Чайковського мала достатньо успішну сценічну долю у російській імперії та радянському союзі, який у багатьох випадках виступав наслідувачем попередньої політичної формації.

Проте, особливо у реаліях сучасності, не може не викликати подиву той факт, що від дня здобуття Україною Незалежності, опера «Мазепа» П.І. Чайковського не просто залишалася, але й з'являлася у репертуарі оперних театрів країни. Адже, як влучно зазначає О. Муравська: «На сучасному етапі в період входження України в європейський культурно-історичний простір особливої актуальності набуває усвідомлення сакральних настанов національної культури як частки загальнолюдського культурного надбання.

Водночас сьогодення висуває питання про її духовне переосмислення та подальше поглиблене вивчення її «герменевтичних кіл», що наближають нас до відкриття сутності людського буття. Сказане стосується, зокрема, й українського театру, а саме музичного, позаяк опера як синтетичний жанр, історично похідний від літургічної драми та містерії, має можливість

найбільш повно відобразити у своїх різноманітних жанровостильових «моделях» духовне й естетичне осягнення Всесвіту» [54, с. 178].

Повертаючись, до нашого дослідження зазначимо, що у статті В. Бондарчука «Опера Петра Чайковського “Мазепа” у режисерському рішенні Дмитра Гнатюка» знаходимо інформацію, про постановку, здійснену у 1992 році. В інтерв'ю сам режисер пояснив свою зацікавленість у презентації публіці саме цього твору таким чином: «його намір зумовлений патріотичними прагненнями, адже постать Мазепи надзвичайно популярна в літературі (17 творів), живопису (42 картини), кіно-мистецтві, скульптурі (3 пам'ятники), гравюрі (понад 186 гравюр) і в оперному мистецтві. За його словами, він прагне поставити оперу, у якій Мазепа постане як особистість із сильним, пристрасним характером, яка шанує національні традиції і вірить в український народ» [6, с. 114].

Не заглиблюючись в історію цієї постановки опери П.І. Чайковського, ми акцентуємо на ній увагу виключно тому, що, на наш погляд, вона є дуже показовою як приклад того, яким чином й під впливом яких факторів змінюються ціннісні настанови суспільства, й, відповідно, параметри художніх задумів митців.

Так, бачимо, що у часи, коли Україна тільки здобувала Незалежність, не всі митці розуміли важливість підтримки й публічної презентації національного культурного продукту. Цінність якого вимірюється не світовим визнанням, не художніми якостями й не запитом публіки, яка, це добре відомо, віддає перевагу давно й добре відомим творам. Ні, у такому випадку має йтися саме про суспільну цінність, про те, які сенси приховані у певному артефакті, які асоціації він викликає.

В цьому плані й наведений у статті В. Бондарчука критичний відгук на згадану постановку опери «Мазепа» П.І. Чайковського виглядає дещо ангажованим: «Оскільки прем'єра майже збіглася із проголошенням незалежності України, виконання твору національною мовою стало символічним, національно-патріотичним для української культури» [6,

с. 116]. Зупинимося більш детально на підкресленій автором рецензії виконання опери українською.

Тут доречно згадати, що, як мистецтво синкретичне, опера поєднує музику та слово, з особливою важливістю останнього. На це, зокрема, вказує Г. Ганзбург, наполягаючи на необхідності розробки теорії лібретології, розуміючи лібрето як «всякий літературний (словесний) текст, що у взаємодії з музикою утворює синтетичне чи синкретичне художнє ціле. Сюди відносяться словесні тексти опер, оперет, мюзиклів, ораторій, кантат, хорів, романсів, пісень, вокальних циклів, мелодекламацій. Іншими словами, лібрето – вербальний компонент літературно-музичного твору» [12].

При цьому, ми усвідомлюємо, що вербальна складова оперного спектаклю (так само як будь-якого вокального твору) може змінюватися. Найпростіший та найпоширеніший приклад такої зміни – це переклад на іншу мову, який, природно, вносить суттєві корективи до інтонаційної та метроритмічної організації тексту.

Більше того, іноді це призводить до розбалансування кульмінаційних точок твору, передбачених композитором. Тут згадаємо про майже хрестоматійний приклад труднощів перекладу однієї з найпопулярніших пісень Р. Шумана «Ich grolle nicht», яка у версії Д. Ревуцького звучить так: «Не сержусь, ні», адже зміна розташування заперечення у реченні суттєво впливає на інтонаційну ідею виконавця.

Тож, переклад лібрето опери, дійсно є одним з можливих варіантів трансформацій складного тексту оперного спектаклю. Проте підкреслимо, що звернення до перекладеного тексту може бути обумовлено багатьма факторами: від простого спрощення комунікації з публікою, до пошуків шляхів актуалізації певного твору до реалізації прагнення змін певних ідеологічних орієнтирів в ньому закладених.

Уникаючи зараз роздумів щодо доречності звернення до оперної спадщини П.І. Чайковського в сучасній Україні, спробуємо осягнути те,

яким чином подібний твір, ідеологічна спрямованість якого вочевидь дисонує з суспільним сприйняттям історичних фактів в ньому висвітлених, може бути актуалізованим, адаптованим до пануючих ціннісних настанов. Найбільш простий й водночас логічний крок – це переклад тексту лібрето українською мовою.

Один з таких перекладів було розроблено видатним українським поетом Максимом Рильським під час його праці завідувачем літературної частини Київської опери (1934 – 1950 рр.). М. Стріха у статті «Максим Рильський та “українізація” опери» зазначає: «Для багатьох поколінь посполитих читачів поет досі лишається автором тонкої лірики, мудрих епічних полотен і неперевершеної есеїстики на найрізноманітніші теми. Так само загальновідомо: М. Рильський є одним з корифеїв українського художнього перекладу. Його інтерпретації “Пана Тадеуша” А. Міцкевича, “Євгенія Онєгіна” О. Пушкіна, французької драматургії та лірики XVII – XIX ст. по праву вважають конгеніальними.

Значно менше навіть літературознавці, навіть ті, хто спеціально досліджував творчість поета, знають про те, що понад чверть, а може, й понад третину його перекладів (коли говорити про друковані аркуші текстів) зроблено для музичного театру. Перу М. Рильського належать близько 20 перекладів (чи редакцій перекладів) лібрето...» [75, с. 6].

Серед цих робіт й опера «Мазепа» П. Чайковського, текст перекладу лібрето якої завдяки зусиллям М. Стріхи розміщено у відкритому доступі на електронному ресурсі «Світова музична класика – українською!».

Зазначимо, що знайомство з варіантом лібрето М. Рильського дозволяє зробити висновки про те, що його завданням був саме художній переклад тексту, а не переосмислення ідеологічного підґрунтя твору. Це зрозуміло, адже вже боротьба за виконання опер на українській мові могла катастрофічним чином змінити життя поета.

Ще один варіант україномовного лібрето опери П. Чайковського належить Д. Чутрі та Л. Цегельському. Маючи постійним місцем

проживання Канаду, автори, вочевидь, ставили перед собою інше завдання – за допомогою музики відомого композитора просувати ідеї вільної України, громадяни якої не можуть бути засудженими за боротьбу за незалежність рідного краю.

Як зазначено у колективній монографії «Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації», задум авторів полягав саме у зміні смислових акцентів презентації постаті Івана Мазепи – не зрадника, а людини, мрія якої не здійснилася через низку зовнішніх факторів: «У їх інтерпретації урочиста маршова тема репрезентує похід українського козацтва, що виступає проти своїх гнобителів. Проходять відділи сердюків, народ з пошаною поклоняється Мазепі, хоча дія відбувається ще напередодні Полтавської битви. Благословення Архимандритом Мазепи та його війська сприймаються як освячення священної боротьби українського народу за свою незалежність і свободу.

У митців української діаспори ця сцена стала фінальною. Вони свідомо обрали таке вирішення, немов призупинивши історію, і поглянувши на її ходу з позиції “якби”: якби не зрада у Батурині, не поранення короля Карла XII перед відповідальним боєм, не панічні дії шведської армії та незгуртованість українських вояків..., то за логікою всіх історичних і загальнолюдських процесів мазепинська ідея мала б здобути остаточне утвердження» [11, с. 100].

Відомостей щодо особистості та життєтворчості одного з творців цієї версії лібрето опери «Мазепа» Дмитра Чутра знайти не вдалося, проте інший автор – Лонгин Цегельський – постать добре відома знавцям історії України. Так, у нарисі Г. Білорусець знаходимо відомості, що Л. Цегельський народився 29 серпня 1875 року в місті Камінка-Струмилова й «з молодих років відстоював ідею незалежності України.

Він був одним із найактивніших членів таємного проводу української молоді у Львові й одним із редакторів його щомісячного журналу “Молода Україна”, який почав виходити у січні 1900 року. Цей провід започаткував

боротьбу за український університет і висунув гасло боротьби за українську самостійну державу» [3].

Згодом Л. Цегельський сконцентрувався на політичній та публіцистичній діяльності, видавши, зокрема, брошуру «Русь-Україна і Московщина-Росія» (1901).

Г. Білорусець зазначає, що «Після розпаду Австро-Угорської імперії, Лонгин Цегельський взяв активну участь у розбудові української держави на території Західної України <...> став творцем соборної України. Він їздив у дипломатичних місіях на Велику Україну, вів переговори із членами Директорії щодо злуки українських земель. Був автором Фастівської угоди 1 грудня 1918 року» [3].

Проте із втратою надій на створення самостійної української держави Л. Цегельський мігрує, не залишаючи, втім, своєї активної політично-просвітницької діяльності: він є редактором часопису «Український Вісник» та журналу «Шлях», автором монографії «Митрополит Андрій Шептицький. Короткий життєпис і огляд його церковно-народної діяльності» й, також, одним з авторів українського лібрето опери П. Чайковського «Мазепа», що вийшло друком у 1933 році.

Із зрозумілих причин, цей варіант лібрето довгий час залишався невідомим в Україні й поки що ми не володіємо підтвердженою інформацією щодо ймовірного сценічного втілення опери «Мазепа» П. Чайковського у такому варіанті у XX столітті. Проте у 2017 році, через 330-років від дня обрання Івана Мазепи Гетьманом України Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. Лисенка, вкотре звернувшись до однойменної опери П. Чайковського, обирає лібрето Л. Цегельського та Д. Чутра як основу нової концепції опери, що мала втілити певну комунікативну стратегію.

Скажемо, що тут ми спираємося на концепцію Ю. Ніколаєвської, яка зазначає, що «комунікативна стратегія в широкому значенні – це спосіб трансляції смислу, обов'язковий вибір вектора спілкування в системі

“композитор-виконавець-слухач-дослідник” У вузькому значенні розуміння цієї категорії передбачає позицію, значущу для Людини, що інтерпретує по відношенню до Іншого (композитора, виконавця, слухача, дослідника)» [58, с. 148].

Тож, спробуємо розібратися якою була стратегія постановочної команди щодо переосмислення авторського задуму твору?

У супровідному тексті до запису опери, презентованому на платформі Ютуб, команда ХНАТОБу так пояснює цілі й завдання цього проєкту: «Опера «Мазепа» на сцені харківських оперних антреприз посідала важливе місце в репертуарній афіші ще за часів П. Чайковського; кілька значних постановок було здійснено й у ХХ ст. Однак до набуття Україною незалежності трактування опери було пов'язане зі стійким для радянської ідеології уявленням про Мазепу, як про зрадника російської імперської політики та царя Петра І.

Автори ж нинішньої вистави вирішили створити власну редакцію лібрето й, відповідно, внести зміни до музичної драматургії опери. Наш варіант не кидає тінь зрадництва на гетьмана, зберігаючи основну лінію сюжету – трагічну історію кохання Мазепи й Марії. Адже головною в “Мазепі” залишається музика – багата, об’ємна, сповнена контрастів: із ліричними сценами сусідять розвинені хорові та симфонічні епізоди, що відтворюють бурхливий подих і драматизм історичних подій»¹.

У свою чергу зазначимо, що на наш погляд, саме намагання по-іншому презентувати цей знаковий твір, розуміння того, що має з’явитися інша версія (навіть, якщо музична складова опери П.І. Чайковського сприймається авторами як непересічна художня цінність) стало наслідком сутнісних змін в українському суспільстві, відродження мазепинських ідей існування незалежної, вільної, процвітаючої України та суспільний запит на відновлення історичної правди про життєдіяльність видатних українців.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=VxUxFxcVRvM&t=19s> [104].

В такому контексті презентація опери П.І. Чайковського у первісному вигляді була неможлива. Ціннісні орієнтири українського суспільства в цілому та авторів проєкту обумовили необхідність пошуків шляхів актуалізації твору, що визначило не тільки звернення до іншого варіанту лібрето, але й низку рішень щодо оформлення сценічного простору, наявності відео ряду, включення іншого музичного матеріалу (козацької пісні «Чорна рілля ізорана»).

Цікавими у цьому сенсі є міркування режисера-постановника Армена Калояна щодо необхідності переосмислення сталих канонів презентації образів Івана Мазепи та Пилипа Орлика:

- «Мазепа! Мазепа створив напрямок у мистецтві, який знає весь світ – це українське бароко, Мазепа побудував стільки церков та навчальних закладів – навряд чи в Україні хтось стільки зробив ще всього, тому Мазепа для мене – глобальна людина, це глиба для тих часів й для наших часів» [121];
- «я не міг уявити його жорстоким катом, бо це суперечить історичній правді. Орлик був освіченою людиною. Вибачте, але малоосвічений лиходій конституцію написати не зміг би, а Орлик увійшов в історію як творець першої Конституції України» [28].

Проте зміна акцентів у фабулі опери – це тільки одна складова нової її концепції, інша пов'язана саме зі сценічної презентацією, у якій широко використані сучасні можливості відео-супроводу театральних постанов. Тут, знов таки, можна сміливо казати про те, що таке сценографічне рішення не є унікальним, воно логічно вписується у загальну картину буття сучасного академічного мистецтва, яке все частіше звертається до форм презентації, притаманним популярним жанрам.

Так, І. Сухленко зазначає, що: «Елітарність, адресація досить вузькому колу поціновувачів – те, що завжди було однією з характерних рис класичної музики, вже не сприймається як достоїнство ні самими

музикантами, ні значною частиною слухацької аудиторії. Це призводить до спроб переглянути “правила гри”, в які тепер все частіше включають елементи, раніше більш характерні для популярної культури, такі як:

- змагальність, однією з найяскравіших проявів якої є розгалужена система музичних конкурсів;
- прагнення до театралізації;
- пошук шляхів демократизації музичного мистецтва, у тому числі і за рахунок використання можливостей суміжних мистецтв, наприклад, відеоряду;
- зміна локацій-виступу під відкритим небом, у парках, на вокзалах тощо» [76].

Цікаво, що у випадку постанови опери «Мазепа» у ХНАТОБі, автори проекту використали одразу два з визначених І. Сухленко засобів. Перший з них – зміна локації, адже презентація постанови відбулася 01 липня 2017 року на відкритому просторі у місті Коламак, ставши фіналом дня, насиченого подіями, так чи інакше пов’язаними з історією українського козацтва.

Другий задіяний засіб активізації уваги сучасного глядача – використання відеоряду, який не тільки посилює сприйняття твору як такого, але й дозволяє авторам провести паралелі між фабулою опери та подіями, свідками яких глядач є просто зараз.

Художниця-постановниця Надія Швець так окреслює задум сценічного оформлення опери: «Образ вистави – наша держава як образ храму, що знаходиться на стадії творення, де спогади про минуле живуть паралельно з мріями про майбутнє. Ми наголошуємо на темі спогадів – про тих, хто віддав життя за Батьківщину. Ця тема проходить червоною ниткою, не відволікаючи уваги від того, що відбувається на сцені. Цим “займатиметься” екран, про це буде кульмінаційний момент фіналу» [28].

Зазначимо, що ця постановка ХНАТОБу отримала безліч відгуків й не всі з них були позитивними. Проте неможливо заперечувати той факт, що

вона привернула увагу суспільства й змусила багатьох ще раз замислитися над складними шляхами, що ведуть кожен з народів до створення та процвітання його Держави.

Тут згадаємо про статтю Д. Маклюка «Постать Івана Мазепи як культурний символ: історико-виконавський підхід», автор якої, аналізуючи відповідну постановку Харківського національного театру опери та балету імені М.В. Лисенка зазначає: «Потрактування постаті Івана Мазепи як мистецького образу відбивають світоглядне протистояння і “кровну” залежність того або іншого дослідника від ідеологічних цінностей. Одне з нових потрактувань вокально-сценічного образу українського гетьмана у версії творчого колективу Харківського національного театру опери та балету імені М. Лисенка відкрило актуальний для сучасної України образ Івана Мазепи» [50, с. 72].

Пропонуємо ближче ознайомитися з ключовими художніми рішеннями, що визначають специфіку цієї постановки.

Перше за все, скажемо про те, що на відміну від авторського нотного тексту, опера починається не з увертюри, а з сольного виконання української народної пісні з доби козаччини «Чорна рілля ізорана». Зазначимо, що як кожна народні пісня, вона існує у безлічі різноманітних варіантів, з яких автори проєкту обрали такий:

Чорна рілля ізорана, гей, гей!

Чорна рілля ізорана

І кулями засіяна, гей, гей

І кулями засіяна.

Білим тілом зволочена, гей, гей!

Білим тілом зволочена

І кровію сполощена, гей, гей

І кровію сполощена.

Лежить козак на купині, гей, гей!

Лежить казок на купині,
 Китайкою личко вкрите, гей, гей!
 Китайкою личко вкрите.
 А нікому задзвонити, гей, гей!
 А нікому задзвонити,
 Ще й свічокку запалити, гей, гей!
 Ще й свічокку запалити, гей.

Мізансцена вирішена наступним чином, у колі сидять козаки, один з них (це тенор Максим Ворочек), співає пісню, а тим часом на задньому плані йде відеоряд, котрий, очевидно, має занурити глядача в атмосферу часів Гетьмана І. Мазепи (ми бачимо старовинні церкви, ікони).

Підкреслимо, що М. Ворочек чудово втілює задум постановників, глибина та проникливість його інтепретації наче занурює нас в атмосферу України часів І. Мазепи. Ми відчуваємо цю тугу за загиблими й, водночас, розуміння, що трагічне коло історії буде повертатися знов й знов.

Тож, саме ця Пісня Козака стає першим, музичним символом, що вказує нам на основну ідею авторів вистави – показ того, що ми, фактично, знову знаходимося на вирішальному етапі історії країни, коли доля народу може, в решті решт, змінитися на краще.

Трагічний етос музики підкреслює й розташування артистів на сцені: сумний, співаючий козак сидить напроти полотна, накритого вінками, що символізує, безперечно, загиблу людину, а навколо, лицем до полотнища, мовчки сидять жінки у білих сорочках.

Після цього, коли починає звучати музика другої, ліричної частини інтродукції, Козак встає і починає відходити, тримаючи край тканини, що, витягуючись, стає річкою; жінки підбирають квіти і ми бачимо дуже цікаво вирішений візуально перехід до першої картини опери. Але, музика вступу повертається із середнього контрастно-ліричного розділу до драматичної та напруженої третьої, заключної частини інтродукції.

У той час, як музика П.І. Чайковського підготовлює напружену атмосферу важких часів української історії, ми бачимо на сцені як жінки нанизують вінки на тканину і стають, відтворюючи фігуру хреста, у той час як позаду починають виносити ліса та ставити стіл.

На наш погляд, тут оформлення сценічного простору викликає питання, адже розвиток музичного матеріалу рухається від лірики до драми, а «відео ряд» не корелюється з цими змінами. Проте, таким чином, забезпечується плавний перехід до картини першої, адже дівчата, хор яких відриває І дію «Я зав'ю, зав'ю вінок мій весною» вже знаходяться на сцені.

Ця, вирішена композитором у народному стилі, очевидно введена задля:

- 1) створення відповідного колориту, що занурює нас у життя українців;
- 2)) для першої презентації Марії – молодій дівчині, яка разом з подругами у традиційному обряді ворожіння.

Проте, за задумом композитора ця картина «простого» життя руйнується через ведення в партії оркестру тривожних мотивів у струнних та духових, що з одного боку, стають провісниками скорою появи Мазепи та його козаків, а з іншого – сприймаються як символ того, що безтурботне життя Марія зміниться вже зовсім скоро.

Зазначимо, що тут ми стикаємося з другою текстовою купюрою. В авторському тексті, ця сцена має тричастинну форму – хор дівчат – їх спілкування з Марією, яка відмовляється ворожити з ними вінками, адже в їх домі очікують на поважного гостя – Гетьмана – повернення хору.

Проте у цій версії залишено лише два куплети пісні, а сцени зустрічі з Марією немає зовсім. Таким чином, вона тут постає не як частина певної спільноти, а як особистість, яка не потребує ворожіння для того, щоб дізнатися свою долю. Все вирішено – вона кохає Мазепу.

Тож, перше наше знайомство з головною героїнею опери починається з її слів: «Вам любі співи подруги кохані, дівочі йгри любі вам! Мені одне лиш любе: слухать речі Мазепи і гордий бачить від його!». У версії чудової

співачки, солістки ХНАТОБу, заслуженої артистки України Алли Мішакової, Марія постає перед нами не як молода дівчина, яка не знає життя й тому могла піддатися на лестоці І. Мазепи, а розумною, чуттєвою жінкою, яка захоплена першим коханням й не може йому опиратися.

Безумовно, такому враженню сприяє потужний, міцний, тембрально багатий голос співачка, але й сценічна її поведінка також. Вона виглядає, рухається як впевнена у собі жінка, яка вже прийняла доленосне рішення про своє майбутнє: «В нім любо все, його сивина, його глибокі зморщини, глибокий зір його очей, лукавий чар його речей, в нім любо все, в нім любо все. Якоюсь владою чудною навів мене зачарував і вирок долі наді мною в той час неждано пролунав».

Чудовий дует Марії та Андрія (партію якого виконує Роман Гордєєв), який зізнається у своєму коханні дуже лірично й переконливо втілено на сцені, хоча й тут автори постановки зробили невеличку текстову купюру у тридцять п'ять тактів, уникаючи зайвих повторів.

Таким чином від слів «не подолать її ні чим» виконавиця партії Марії переходить відразу до кульмінаційної точки дуету, що припадає на її текст «Нехай від мук любові загину я...». Погодимося тут з авторами вистави, що ця купюра є доволі доречною й дійсно допомагає втримати тонус розвитку драматургічної лінії опери.

Головний герой опери, Гетьман Мазепа, з'являється вперше у третій сцені. В аналізованій постановці, його партію доручено Олександрю Лапіну, що є, на наш погляд, дуже вдалим рішенням. Глибокий, багатий обертонами голос цього співака, його акторська майстерність, дозволяє йому яскраво втілити образ впевненого у собі, наділеного владою чоловіка.

Чоловіка, який напевно очікуючи осуду, все ж таки звертається до батька коханої з проханням віддати її за нього, а отримавши образливу відповідь нагадує Кочубею з ким він сперечається: «Як! Ти мене із дому виганяєш? Мене, мене? Та ти забув хто я!».

Водночас, погодимося з Д. Маклюком який зазначає, що: «Вокальна партія Мазепи написана в ліричному ключі. Наприклад, аріозо в 1-й дії “Мгновенно сердце молодое” та вставне аріозо з другої картини 2-ї дії “О Мария! На склоне лет моих” не містять і натяку на авантюриста, який зни-щує все на шляху до поставленої мети.

В той же час, у сцені страти батька Марії, Мазепа постає як негативний герой. Багато дослідників вважають, що в “Мазепі” П. Чайковського історичні факти відходять на другий план і домінують любовні сцени» [50, с.69 – 70].

Підкреслимо, що Андрій Даценко також дуже переконливо втілює образ Василя Кочубея – батька, приголомшеного неприпустимою для нього звісткою про кохання Мазепи до Марії, воїна, який розуміє, що його впертість призводить до конфлікту з Гетьманом України.

Тож, й в цій сцені, й в наступних, де на сцені з’являються ці співаки ми маємо можливість насолоджуватися не лише винятковою вокальною майстерністю, а й високим мистецтвом драматичної презентації образу. Зазначимо, що авторці роботи пощастило бути на одному з показів опери й саме акторська гра стала одним з важливих чинників глибокого емоційного та естетичного враження.

Також важливо зазначити, що у російських джерелах кохання Мазепи до Марії однозначно засуджувалося й тут, не зважаючи на намагання переосмислити оперу П.І. Чайковського, презентувати інший варіант трактування постаті Гетьман, цей осуд його кохання залишається.

Не тільки у словах та вчинках Кочубея, але й в партії хору, котрий виступає в даному випадку як образ народу, традиції та віра якого вимагають засудження самої можливості подібних взаємин: «Сильний Мазепа, мов грим. Він гетьман, володар України, грішним коханням горить серце лукаве його, ах, украде він нашу голубку».

Цікавим режисерським рішенням здається момент, коли Мазепа під час суперечки із Кочубеєм начебто заспокоюється й зі словами «в гнів

увався я даремно... не приймає лев борні з вівцею!» кидає до ніг вже колишнього друга ювелірну прикрасу. Цей невеликий у масштабі опери жест не був би значущим, коли б Кочубей у речитативі фіналу другої картини першої дії не мав би змогу, стискаючи цей «дар» Гетьмана, звертатися до нього з погрозою.

На початку II картини автори постановки знову вдаються до текстових купюр й певних текстових змін. Так, номер 7 «Хор і голосіння матерів» прибрано зовсім. Проте додано невеличкий фрагмент пердзвону, який у поєднанні зі специфічним оформленням сцени.

У неясковому, зловісно-червоному кольорі, наче загублені фігури людей. Фактично, ми не бачимо їх, проте бачимо, що за їхніми спинами стоять тюремні вишки. Їх несподівано сучасний вигляд наводить на роздуми щодо довжини історії нищення українського народу.

Далі йде сцена, протягом якої Кочубей, відгукнувшись на палкий заклик дружини (партію якої виконує Наталія Матвєєва): «Забудь про горе ти своє! Згадай, що в тебе друзі є! Свою вернуть ти можеш слову, ти можеш збунтувати Полтаву..», розповідає про свій підступний план. Важливо підкреслити, що тут ми бачимо залишеним без змін «добре» відомий наратив часів російської імперії – Гетьман є зрадником: «Мазепу добре знаю я, задумав небезпечну змову, як зрадник руського царя, він шведу хоче дати зброю іти з ним на Петра війною».

Тут трохи відійдемо від розгортання сюжету опери й згадаємо про те, що метою авторів її лібрето було подання закладених в авторському тексті імперських наративів. Як зазначає Н. Лупак: «Зіставлення партитури Петра Чайковського з тією, яку знаходимо у виданнях 1933 року (Філадельфія) і 1959 року (Торонто), засвідчило, що адаптатори вдалися до купюр у партитурі композитора, нічого не змінюючи в музиці, яку відібрали до своєї постановки, а слова російськомовного лібрето переклали або переспівали, внівши такі лексичні корективи, які семантично відповідають фабульно-сюжетним мотивам опери під назвою “Гетьман України Іван Мазепа”. Це

вони й зазначили на титульному аркуші: “Достосували до історичної правди і переложили...”» [49, с. 148].

Проте, як бачимо, це не вдалося зробити. Й, крім цього, детальний аналіз дозволяє дійти висновку, що зроблений переклад є недосконалим з точки зору й лінгвістики, й співу. Останнє призвело до текстових правок в процесі роботи над виставою. Дозволимо собі навести лише декілька прикладів русизмів, що зустрічаються у тексті опери [87]:

- «важній справі» [с.75];
- «чи став би я старик суворий» [с. 222];
- «твоїй сивизні кращі чари корона царская» [228].

Також наведемо враження одного з учасників роботи на оперою Д. Маключка: Проте для виконавців партії Мазепи у зв'язку з перекладом виникли певні труднощі: укра- їнську мову штучно “підганяли” під уже створені П. Чайковським інтонації. Очевидно, перекладачі не мали достатнього досвіду роботи з вокальними текстами. Тому досить часто на високих нотах були ви- користані незручні закриті фонemi, які ускладнили вільне голосове- діння й зумовили нечітку дикцію» [50, с. 71].

Повертаючись безпосередньо до аналізу вистави, зазначимо, що початок Другої дії (сцена у тюрмі) розпочинається з невеличкого оркестрової прелюдії ліричного характеру, з характерними зітхаючими інтонаціями, що утворюється двома злігованими нотами.

На цьому звуковому фоні, ми бачимо на сцені страшну картину. Перед нами навіть не тюрма, а катівня, страшна конструкція якої схожа на нічний кошмар. Там, у залитій кров'ю сорочці, знаходиться Андрій, який дивиться на змученого тортурами Кочубея, який лежить на авансцені, ледь промовляючи слова: «так от відплата за донос, донос і вірний, і правдивий, обмовив Іскру і мене лукавий гетьман злорічивий».

Тож, бачимо, що й надалі автори аналізованої вистави не порушують драматургічні лінії, закладені ще у «Полтаві» О. Пушкіна, хоча відмінності все ж таки є. Адже за оригінальним сюжетом, Андрій б'ється у лавах

петрова війська й вже після Полтавської битви, зустрічає Мазепу, який стріляє в нього й помирає біля божевільної Марії.

Проте саме ця сюжетна лінія тут змінена. Андрій у тюрмі разом з Іскрою та Кочубеєм, й разом з ними його поведуть на страту. Підкреслимо, що йдеться сама про сценічну презентацію, адже Андрій тут виступає мовчазним свідком того, що відбувається, ще однією, з багатьох, жертвою.

Також необхідно звернути увагу, що намагання авторів проєкту «обілити» ім'я Орлика, насправді не втілилися, адже за дією він так само катує у тюрмі Кочубея, хоча не вимагаючи відомостей про багатство, а бажаючи дізнатися імена всіх бунтівників, які замислили зрадити Гетьмана: «Василь! Полиш дурні розмови. Зарання залишаєш світ, годуйся думкою другою, забудь про жарти... Відповідай мені, коли тортур нових не хочеш, хто твої друзі?».

Зазначимо, що змістовне наповнення цієї сцени спровокувало авторів до майже кінематографічних ефектів, які, маємо визнати, сприймаються цілком органічно. Проте сценічне вирішення другої картини II дії опери «Мазепа» П.І. Чайковського, що розпочинається оркестровою прелюдією, дивує. Це комп'ютерна імітація зоряного неба, яка начебто наближається, насувається на глядача, нагадуючи фільм Стенлі Кубрика. Зрозуміло, що підставою такого рішення став текст у партитурі: «кімната у палаці Мазепи, освітлена кількома восковими свічками. Двері на терасу відчинені. Видно нічне небо, засіяне зірками».

Проте настільки буквальне їх втілення, на наш погляд, порушує атмосферу спектаклю, ця показова сучасність дисонує з самим сюжетом опери, особливо, після настільки майстерно презентованої сцени Кочубея.

Подальше розгортання сюжетної лінії взаємин Мазепи та Марії є одним з найяскравіших номерів опери П.І. Чайковського й одним з очевидних успіхів аналізованої опери. Лаконічне рішення сцени, центр якої займає стіл, виставлений фігурою, що знов таки нагадує хрест, не відволікає наш погляд від головних героїв. Їх спілкування емоційно насичено й

коливається від зізнань у коханні до звинувачень у зраді й, нарешті, прийняття Марією амбітних планів Гетьмана й можливих наслідків його рішень: «А що як плаха? На плаху разом хай і так!».

Підкреслимо, що зміст цієї сцени порушує образ Марії – молодій дівчини, що піддалася чарам старика. Ні, ми бачимо жінку, яка підтримує й навіть заохочує Гетьмана до втілення його підступних планів. Саме такої Марією постає героїня у виконанні А. Мішакової. Проте вже у наступній сцені, коли мати сповіщає про страту Кочубея, все змінюється.

Марія збентежена, спустошена, розчавлена: «Ах, що зі мною? Невже.. Мазепа... Смерть... імати туту, в цьому замку, блага мене! О, жах! Чи з глузду я зайшла вже...».

Третя картина II дії знов розпочинається передзвоном. На сцені натовп, люди прийшли подивитися на страту. Охоронці виводять трьох приречених – Кочубея, Іскру та Андрія. Козак, співом якого розпочиналася опера, тепер п'яний й заважає тим, хто очікує на розв'язку подій.

Відомо, що вже перші постановники опери мала сумніви щодо доцільності цього номеру, адже п'яничка, який знаходиться на площі, де зараз відбудеться страти дуже дісонує із загальним настроєм. Проте відомо, що сам П.І. Чайковський вважав цей номер необхідним, саме для зіставлення трагічного та комедійного.

Тож, авторський задум цієї сцени зрозумілий, а от що стосується задумів режисерів-постановників ХНАТОБу, до вони викликають палке бажання вступити у дискусію. Адже абсолютно незрозумілим є псування того високого пафосу, з яким з'явився цей Козак на початку опери. Особливо, якщо урахувати, що відразу після цієї сцени, текстова купюра зроблена. Очевидно, що для посилення відчуття напруження, наближення до страшного фіналу.

Як відомо, за сюжетом опери П.І. Чайковського Кочубея вбивають на очах Марії, вона непритомніє й втрачає глузд. Наступна, III дія опери починається з оркестрового вступу, що змальовує картину Полтавської

битви, після якої до дому повертається Андрій. Лише для того, щоб зустрівши Мазепу та Орлика, загинути. Проте кульмінаційною точкою опери є остання зустріч Мазепи й збожеволівшої Марії.

Проте у версії ХНАТОБу ці події не відбуваються. Фактично, дія обривається й фінал історії залишається не визначеним. За декілька хвилини до страти, Мазепа пропонує всім присутнім помолитися, Марія, яка прибігла до площу для того, щоб зупинити страту, стає поруч з ним. Їй не зрозуміло чи вона вже не усвідомлює що відбувається, чи вона приймає такий перебіг подій.

Також залишається незрозумілим, чи відбулася страта. Фактично, сюжетная лінія, обривається, не добігши кінця, що залишає відчуття незавершеності, або навіть непередуманості. Тож, погодимося з Л. Морозовою, яка зазначає: «Найнеприємнішим моментом постановки була фінальна сцена, яка йде за загальною молитвою за Україну (її зробили на матеріалі молитви зі сцени страти), в якій Марія умиростворено співала в момент страти власного батька»¹

Водночас, несподівано «оживляється» відеоряд, який під передзвін презентує публіці портрети видатних українців, старі фото, які поступово складаються у дивний колаж, на передньому плані якого ми бачимо героя України, співака Василя Сліпака.

А на сцені, на металевій конструкції, що більш за все схожа на клітку, ми бачимо Гетьмана І. Мазепу, який височіє над великою хоровою групою, що напевно, має символізувати український народ. Знов звучить пісня «Чорна рілля ізорона», яка виступає як музична й змістовна арка всього твору.

Як ми вже зазначали, ця постановка отримала дуже неоднозначну реакцію й ми хочемо навести відгук музикознавиці Любові Морозової, яка, відвідавши прем'єру так на нех зреагувала: «Кругла дата від дня отримання

¹ <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/zolotaya-kletka-dlya-mazepu>

гетьманства одним із найяскравіших наших історичних персонажів — чудовий привід для створення нової опери. На відміну від подій, що хвилюють сучасності, які не завжди вдається оперативно творчо відрефлексувати, святкування пам'ятних дат можна спланувати заздалегідь і зробити замовлення композитору. Насправді оперні театри всіляко уникають цієї можливості, підстраховуючи себе перевіреною класикою.

Черговий доказ того, що таке легке рішення – не вихід – постановка опери Чайковського “Мазепа” Харківською оперною трупю. Оскільки текст лібрето Віктора Буреніна слідами “Полтави” Олександра Пушкіна далекий від історичної достовірності, а образ Мазепи поданий надто тенденційно, команда постановників вирішила «поліпшити» оригінал опери. Так, пушкінський Мазепа хитрий, підступний, лукавий, це справжнісінький змії з “чорними помислами” в голові і “кипучою отрутою” в грудях. Але П.Чайковський, який присвятив цілий пласт своєї творчості українській тематиці, зображує Івана Мазепу музичними засобами як по-своєму привабливого та героїчного персонажа»¹.

Узагальнюючи, зазначимо, що навіть доволі схематичний переказ історії переосмислення опери «Мазепа» П. Чайковського дозволяє дослідити яким чином зміна ціннісних орієнтирів впливає на мистецтво як форму суспільного буття. Від прийняття заздалегідь ангажованої версії історії власного народу, до намагань якось поєднати два діаметрально протилежних світобачення на основі «поза понятійного» та «поза політичного» музичного мистецтва, до наділення авторського твору новими сенсами, що втілюють актуальне розуміння цінностей, що єднають націю. Вже очевидно, що наступним етапом розвитку цієї історії буде остаточна відмова від певних творів або навіть авторських стилів, адже виявляється, що сам по собі стиль автора як певний художній феномен не є найвищою цінністю культури.

¹ <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/zolotaya-kletka-dlya-mazepy>

Висновки до розділу 2.

Узагальнення відомостей про оперну іконографію І. Мазепи, дозволяє прослідкувати зміни суспільних ціннісних координат, що визначали зацікавленість авторів у цьому сюжеті та особливості інтерпретації образу Гетьмана.

Визначено, що найбільш продуктивним у цьому сенсі виявилось ХІХ століття, коли композитори-романтики різних національностей, зверталися до одного з найпопулярніших літературних та образотворчих сюжетів того часу. Зрозуміло, що не всі твори мали одноково щасливу успішну долю й переважна більшість з поступово (іноді навіть після лише декількох показів) виходили з оперної практики.

У підрозділах 2.2. та 2.3. здійснено аналіз двох опер під назвою «Мазепа» композиторів М. Гранваль та П.І. Чайковського. Визначено, що звернення до постаті Гетьмана цих авторів може бути пояснено суспільними ціннісними настановами: популярністю героя та тим, що його життя корелює з важливими для епохи Романтизму символами.

Водночас, кожен з них, очевидно, спирався, й на власні вподобання, що зумовило оригінальність авторських рішень: й а в аспекті презентації образу головного героя, й в самобутності музичної ідеї твору (тут необхідно сказати ще й про національну специфіку музичного мислення та трактування оперного жанру). Зазначимо, що порівня сценічної долі цих творів є, на наш погляд, чудовою ілюстрацією того, як зміни ціннісних настанов впливають на музичне життя.

Так, якщо опера М. Гранваль, яка була вагомою фігурою в французькій музичній культурі ХІХ після приголомшлевого успіху сходиться зі сцени й повертається більш ніж через 100 років в наслідок того, що у сучасному мистецтвознавстві дуже потужною є тенденція щодо дослідження та публічної презентації творчості маловідомих композиторів попередніх епох (підкреслимо, що тут, безумовно, мала значення й гендерна

приналежність авторки), то у випадку з оперою П.І. Чайковського ми бачимо вплив інших факторів.

Коли політична, соціальна ситуація стає каталізатором переоцінки художніх творів. І якщо спочатку йшлося виключно про намагання адаптації тексту лібрето, то сьогодні очевидно, що опера «Мазепа» П.І. Чайковського (разом з багатьма іншими творами) втратила цінність для українців.

ВИСНОВКИ

I

Визначено, що цінності, як важлива частина людського буття з давніх часів привертала увагу філософів, у міркування яких поставили чимось об'єктивним, що існує поза людиною, «над нею», проте визначає її життя як моральний орієнтир, досягнення якого дозволяє пізнати самого себе.

Проте наукового обґрунтування ціннісний підхід отримав лише у ХІХ столітті у працях І. Канта, Г. Гегеля, Рудольфа Германа Лотце, який визначав цінності як засадничу властивість людського буття. Тоді ж з'являється й визначення «аксіологія», запропоноване французьким філософом, викладачем й соціологом Полем Лапі.

Зазначено, що аксіологія як засіб пізнання світу виявилася одним з базових напрямків розвитку філософії ХХ – ХХІ століття, що не дивно, адже це період сутнісних змін у житті людства – наукових технічної революції, світових війн й, нарешті, глобалізації – які провокували спроби осмислення констант, які забезпечують сталість розвитку, міжнаціональну комунікацію, збереження традицій та культури. Крім того, аксіологічний підхід широко використовується у педагогіці та психології.

Що ж до аксіологічного підходу у дослідженні культури й, відповідно, культурних цінностей, вперше він був презентований на початку ХХ століття у роботах Г. Ріккєрта та В. Віндельбанда.

Підкреслено, що хоча не викликає сумніву існування універсальних цінностей, що так чи інакше, приймаються представниками різних культур (кохання, родина, достаток), кожна держава, нація, спільнота єднається навколо специфічних цінностей, сформованих у процесі історичного розвитку. Відповідно, вони можуть бути переосмисленими з точки зору сьогодення.

Окрема увага приділена так званій політиці культурної відмови, в українській культурі пов'язаний з процесом національної самоідентифікації,

що призводить до занурення у «власне» є свідомого обмеження чужого – відмова на мовленнєвому й мистецькому рівнях. Одним з наслідком чого стає відмова від певного культурного продукту.

Зазначено, що аксіологічний підхід широко використовується у гуманітарних науках, зокрема мистецтвознавстві, як інструмент осягнення шляхів формування індивідуальної картини світу та її впливу на сприйняття художньої/суспільної цінності певного артефакту.

І хоча зрозуміло, що у таких дослідженнях досить важко визначити ступень об'єктивності суджень, вони є важливими, у тому числі, й для осмислення засад, що впливають на буття культури як системи цінностей; процеси актуалізації та, навпроти, забуття як окремих художніх творів, так й творчості певних митців. В цьому аспекті доцільним й продуктивним вбачається використання аксіологічного підходу для визначення актуальності та художньої/суспільної цінності творів, присвячених Гетьману Івану Мазепі.

II

Визначено, що особистість Івана Мазепи – одна з найцікавіших й, водночас, суперечливих в історії України, що підтверджується, крім іншого, й стійким інтересом вчених. Перші наукові джерела, де згадується І. Мазепа, датуються XVIII століттям, проте майже через 300-років потому крапка у науковому осягненні значення життєдіяльності видатного українця не поставлена. Так, виявлося, що хоча датою народження Івана Степановича Мазепи вважають 20 березня 1639 року, достатньо довгий час історики не могли дійти згоди у цьому питанні.

Унікаючи переказу біографії І. Мазепи, назвемо тут ще раз ключові її моменти, які вплинули як на його долю, так і на історії худоніх інтепретації життя видатного Українця.

Перш за все, це навчання у Києво–Могилянській академії, завдяки чому І. Мазепа:

- 1) був одним з наосвіченіших людей свого часу;
- 2) розумів важливість підтримки культури та мистецтва, що, крім іншого вплинуло й на появу перших українських творів, присвячених Гетьману.

Другий факт, це служіння при дворі короля Речі Посполитої під час якого й відбулася та подія життя видатного українця, яка згодом, завдяки Вольтеру, перетворилася на легенду. Вона заклала початок захопленню, яке згодом стало поживним підґрунтям для багатьох митців епохи Романтизму у царині живопису, музики та літератури.

Зазначено, що сьогодні дослідники дійшли згоди у думці, що коріння цієї Легенди беруть початок у суперництві І. Мазепи та польського шляхтича Я. Пасека, який, прагнучи помсти вигдав історії про роман юнака із заміжною жінкою та те, що його було жакливим чином покарано.

Третій факт, це обрання І. Мазепи Гетьманом України, який, крім іншого мав визначати вектори зовнішньої політики. Вибір це був непростий й в решті решт, він скінчився поразкою у війні. Втім, важливо усвідомлювати, що період правління І. Мазепи – один з найбільш успішних в історії України, адже він опікувався й військом, й освітою, й будівництвом, й наукою. На жаль, всі ці важливі для розуміння масштабу особистості І. Мазепи факти довгий час залишалися невідомим широкому загалу.

Четвертий факт життя Гетьмана, який привертає увагу дослідників та митців, це його кохання до крещениці – Мотрі Кочубей. Зазначимо, що взаємини пари, де чоловіку більше 60-ті років, а дівчині ледь 20, навряд чи будуть сприйняти одноставно поблажливого й в сучасному світі. А тоді,

зрозміло, що це спричинило скандал, проте сьогодні ми не можемо сказати, що для нього справді були підстави. Адже аналіз історичних документів дозволяє зробити висновок про те, що це було романтичне кохання, що скінчилося за ініціативи Гетьмана, який навіть не заперечував, що Мотря вийшла за чоловіка з його війська.

Також, не знаходить підтвердження правдивість широко використовуваног у мистецтких творах сюжету щодо божеввілля та смерті Мотрі, яка померла через 27 років після подій Полтавської битві, будучи угеменуб Ніжинського жіночого монастиря.

В цілому, узагальнення відомостей про життя І. Мазепи ще раз стверджує нас у думці, що сама доля визначила той факт, що він став одним з найулюбленіших героїв романтичного мистецтва й через це – чи не найвідомішим українцем у світі (принаймні, у XVIII – XIX століттях).

III

Виявлено, що авторів переважної більшості робіт, присвячених Гетьману, насправді цікавила не реальна історична Постать, а саме романтична легенда про нещасливе кохання та страшне покарання. Втім, систематизація відомостей щодо художніх інтепретацій образу І. Мазепи дозволила виявити й інші, поки маловідомі широкому загалу художні твори, які у контексті сучасності ціннісно важливі, зокрема для українського суспільства.

Визначено, що чи не найбільшу кількість художніх зображень І. Мазепи, що були створені у XIX сторіччі подарувало нам французське мистецтво, представники якого були зачаровані образом, представленим у книгах Вольтера, Дж. Байрона та В. Гюго.

Водночас, неможливо не звернути увагу на той факт, що романтичні художники сконцентровані лише на одному епізоді з життя І. Мазепи,

омінаючи, наприклад, історію його пізнього кохання. На нашу думку, це може бути пояснено, перш за все тим, що достовірних відомостей про біографію Гетьмана вони просто не мали.

Крім того, можна припустити, що історія кохання, яка скінчилася нещасливо у тому числі й через те, що головний герой, фактично, сам відмовився від нього, дещо не вкладалася в романтичне світовідчуття. Проте історія взаємин Мотрі Кочубей та І. Мазепи знайшла відображення у художній творчості ХХ століття. Підкреслимо, що одним з перших, хто ввів цей сюжетом до живопису був Т.Г. Шевченко, який працював над ілюстраціями до поеми О. Пушкіна «Полтава».

Надано стилістичний аналіз музичних творів, героєм яких постає І. Мазепа: поеми німецького композитора Карла Льове, трансцендентного етюд та симфонічної поеми Ф. Ліста, увертюри французького композитора Ж. Матіа, балету польського композитора Т. Шеліговського.

IV

Визначено специфіку ціннісних настанов, що впливали на творчі пошуки українських митців, які зверталися до образу І. Мазепи. Передумовою тут ставало захоплення історією своєї країни, її славетним минулим й, водночас, сподівання на розбудову вільної, незалежної, квітучої України. Тому у переліку українських «мазепінських» картин ми майже не зустрінемо посилань на події, описані Вольтером, навпроти, митці звертаються до зображення саме Гетьмана – державного діяча, відіграв значну роль в історії свого народу. Втім, зрозуміло, що доволі довгий час така інтепретація Гетьмана була неможливою через пануючи суспільні настанови.

Визначено, що серед українських митців, які дійсно вплинув на процес «художньої реабілітації» І. Мазепи названо імена Г. Хоткевича,

Б. Лепкого, В. Сосюри, Ф. Гуменюка й підкреслено, що певні події виступали каталізаторами актуалізації дискусій щодо значення життєдіяльності І. Мазепи в історії України, що, у свою чергу, обумовлює появу нових творів мистецтва.

Серед таких названо:

- отримання Незалежності України у 1991 році;
- відзначення 250-річчя Мазепенського зриву (1959);
- вихід у прокат фільму Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу», головну роль у якому виконав виданий актор Б. Ступка (2002);
- 300-річчя Полтавської битви (2009);
- у художній творчості – видання та перевидання поеми «Полтава» О. Пушкіна та трилогії «Мазепа» Б. Лепкова.

V

У підрозділі 2.1. систематизовано відомості щодо втілень образу І. Мазепи в оперних творах ХІХ століття з урахуванням факторів, що вплинули на їх появу та забуття. Надано стислі відомості про сім таких однойменних опер:

«Мазепа» («Марія») Петра Сокальського (1856 – 1858).

«Мазепа» Бориса Фітінгофа, що була поставлена у 1859 році.

«Мазепа» написана у 1861 році італійським оперним композитором Карло Педротті/Carlo Pedrotti.

«Мазепа» польського композитора Адама Мюнхерма/Adam Münchheimer, поставлена у році 1902.

«Мазепа» Петра Чайковського (1881 – 1883).

«Мазепа» каталонського композитора Феліпе Педреля/Felip Pedrell (1881).

«Мазепа», що була написана французькою композиторкою М. Гранваль/Marie Grandval й поставлена 1892 році.

Зазначено, що однією з перспектив роботи є дослідження опери «Мазепа» бельгійського композитора та органіста Леона Дюбуа/Léon Du Bois (1859 – 1953).

VI

Визначено, що М. Гранваль – важлива постать у культурі Франції XIX століття, діяльність якої мала вагомий вплив на розвиток музичної культури країни. Про високу оцінку творчості М. Гранваль її сучасниками говорять престижні нагороди, які вона отримала: у 1880 році – премію Дж. Россіні за ораторію «Донька Жире», у 1890 році – премію А. Шартъє, що присуджували французьким композиторам за твори у камерних жанрах.

Протягом багатьох років композиторка займала поважне місце в Національному музичному товаристві (*Société nationale de musique*), метою якого була допомога митцям-початківцям у просуванні французької музики.

Виявлено, що у доробку композиторки 10 опер:

- одноактна оперета «Le sou de Lise» («Грошик Лізи») (1859 або 1860);
- одноактна комічна опера «Les fiancés de Rosa» («Наречений Рози») (1863) на лібрето відомого французького драматурга А. Шолера/Adolphe Joseph Choler (1821 – 1889);
- комічна опера в одну дію «La Comtesse Eva» («Графиня Єва») (1864) на лібрето М. Карре/Michel Carré (1821 – 1872);
- «Donna Maria Infanta di Spagna» («Донна Марія, інфанта Іспанії») на три акти (1865) на лібрето Лейзера/Leiser;
- одноактна комічна опера «La Pénitente» («Покаяння») (1868) на лібрето А. Мельяка/Henri Meilhac (1830 – 1897) та Б. Бертрана/William Bertrand Busnach (1832 – 1907);
- «Piccolino» («Крихітка») у трьох актах (1869) на лібрето А. де Лоз'єра;
- «La forêt: poème lyrique» (1875) на лібрето М. Гранваль;

- «Atala: poème lyrique» (1888), на лібрето Луї Галета/Louis Gallet
- «Mazepa» («Мазепа»), п'ятиактна опера (1892) на лібрето Ш. Гранмужена/Charles-Jean Grandmougin (1850 – 1930) та Ж. Артмана/Georges Hartmann (1843 – 1900);
- «Le bouclier de diamant» («Алмазний щит») (не виконувався).

Привертає увагу те, що М. Гранваль співпрацює з найвідомішими лібретистами свого часу, видатними митцями, до яких зверталися Ж. Бізе/Georges Bizet, Ш. Гуно/Charles Gounod, Ж. Масне/Jules Émile Frédéric Massenet, К. Сен-Санс/Camille Saint-Saëns.

Композиторка скоріш за все знала про існування інших музичних творів з однойменною назвою (принаймі, про етюд та симфонічну поему Ф. Ліста), а її особисте знайомство з А. де Лоз'єром дає нам змогу припустити, що їй було відомо й про інші західноєвропейські опери під назвою «Мазепа».

VII

Здійснено аналіз клавіру опери «Мазепа» М. Гранваль, що дозволило визначити базові параметри авторського задуму: особливості вербальної (драматургічної) та музичної презентації образу І. Мазепа; специфіку застосування комплексу музично-мовленнєвих засобів виразності та інтерпретації жанрового інваріанту *grand opera*.

Виявлено, що композиторка звертається до лейтмотивної розробки. Виявлено два лейтмотиви, що визначено як мотив Мазепа та мотив Коханя.

Зроблено переклад лібрето опери на українську мову та виконавській аналіз публічної презентації одної зі сцен, що була представлена публіці у 2021 році.

З'ясовано, що після довгих років забуття творчість М. Гранваль знов стає частиною концертної практики, що свідчить про її художню цінність для західноєвропейського глядача, а для українського – не лише художню, але й суспільну значущість.

VII

В останньому підрозділі дисертації наведено результати аналізу ціннісні засади та медіа-стратегії постановки ХНАТОБу опери «Мазепа» П. І. Чайковського 2017 року.

Підкреслено, що як така, що цілком відповідала як політичному заказу, так й сформованим ним суспільним цінностям, опера «Мазепа» П.І. Чайковського мала достатньо успішну сценічну долю у російській імпрерії та радянському союзі, який у багатьох випадках виступаві наслідувачем попередньої політичної формації.

Проте, особливо у реаліях сучасності, не може не викликати подиву той факт, що від дня здобуття Україною Незалежності, опера «Мазепа» П.І. Чайковського не просто залишалася, але й з'являлася у репертуарі оперних театрів країни.

Вистава ХНАТОБу 2017 року постає однією з спроб подалати сталу традицію трактування образу І. Мазепи, переосмислення смислових (ціннісних акцентів). Зазначено, що саме намагання по-іншому презентувати цей знаковий твір, розуміння того, що має з'явитися інша версія є наслідком сутнісних змін в українському суспільстві, відродження мазепінських ідей існування незалежної, вільної, процвітаючої України та

суспільний запит на відновлення історичної правди про життєдіяльність виданих українців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонєць О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 2006.
2. Байрон Дж. Мазєпа / Дж.Байрон : пер. з англ. Н. Жлуктенко. Харків : Фоліо, 2005. 477 с.
3. Білорусець Г. «Русь – це Україна». Лонгин Цегельський (1875–1950) – будівничий української державності. *Радіо Свобода / Суспільство*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/rus-tse-ukrayina-lonhyn-tsehelsky/31430941.html> (дата звернення 28.08.2021).
4. Білоцерківський В. Історія України. Навчальний посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2007.
5. Бойко О. Історія. України. Підручник. – Київ: «Академвидав», 2012.
6. Бондарчук В. О. Опера Петра Чайковського «Мазєпа» у режисерському рішенні Дмитра Гнатюка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 3. С. 111 – 121.
7. Брюховецька Л. Контровєрсійне кіно. / *Кіно-Театр №2*, 2003. URL: https://dovzhenkocentre.org/wp-content/uploads/2021/06/Kontroversiyne-kino-Larysa-Bryuhovetska-Kino-Teatr-2-2003_compressed.pdf (дата звернення 10.07.2023).
8. Возняк С. С., Костюк Т. В. Культура як соціальне явище: аксіологічний вимір / С. С. Возняк, Т. В. Костюк // *Соціологічні студії*. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лєсі Українки, 2012. № 1 (1). С. 16-21.
9. Волдан А. Спершу постать Мазєпи знайшла своє відображення не в російській, а в західноєвропейській культурі. *Український журнал*. Чехія, 2008. № 5. С. 10 – 11.
10. Газета «День». Кисельов Д. Мусульманська нота / До «Молитви за гетьмана Мазєпу». Випуск газети № 37 / Рубрика «Панорама дня».

URL: <https://day.kyiv.ua/article/panorama-dnya/musulmanska-nota>
(дата звернення 26.02.2002).

11. Газета «День». Павличко Д. Український патріотизм Юліуша Словацького-2. *Лекція, прочитана у Варшавському університеті під час вручення авторові звання «Honoris Causa»*. Вип. газети № : №222-223, (2017). URL: <https://day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/ukrayinskyu-patriotyzm-yuliusha-slovatskoho-2> (дата звернення 08.02.2017).
12. Ганзбург Г. (2006). О перспективах либреттологии, <http://www.stihi.ru/2006/12/28-152>
13. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. Монографія / За редакцією Романа Гром'яка. Тернопіль: Редакційновидавничий відділ ТНПУ, 2006. 286 с.
14. Гетьман Мазепа: у пошуках історичної об'єктивності: (до 300-річчя подій, пов'язаних з воєнно-політичним виступом гетьмана Івана Мазепи та укладенням українсько-шведського союзу): бібліогр. покажч. / Уклад. Н. Мельник, Т. Буряк, Н. Гуцул; ред. В. Чачко, В. Кучерява. Київ, 2008. 40с.
15. Гетьман Петро Дорошенко – перший будівничий Соборної України: біобібліографічний нарис. / Романюк О.І., Орлова Т.В. Відповідальна за випуск: Кравченко А.М. Київ, 2007. 14 с.
16. Гіголаева-Юрченко В. Роль и специфика вокально-выполнительского универсализма (на примере деятельности КП «Харьківська обласна філармонія»). Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. Вип. 52. С. 188 – 200.
17. Грицак Я. Нариси Історії України: формування модерної української нації ХІХ – ХХ ст. – Київ: Генеза, 2000.
18. Грушевський М.С. Історія України – Руси. – К., 1991. – Т.1;
19. Грушевський М.С. Історія української літератури. – К., 1993.

20. Грушевський М.С. Історія української літератури. – К., 1993;
21. Деркач В. Л. Що таке цінність? (Досвід критичного аналізу). *Політологічний вісник*. Київ, 2010. №. 46. С. 25–37.
22. Дзюба О. М. Чи писав гетьман Іван Мазепа листи Мотрі Кочубеївні? URL: <http://www.mazepa.name/chy-pysav-hetman-ivan-mazepa-lysty-motri-kochubeyivni/> (дата звернення 06.06.2023).
23. Ду Лін Образ Івана Мазепи в оперних творах ХІХ сторіччя. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ, 2022. Вип. 64. С. 127–140.
24. Ду Лін. Версії «Мазепи» П. Чайковського крізь призму ціннісної теорії культури. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Харків : ХНУМ, 2022. Вип. ХХІХ. С. 105–119.
25. Ду Лін. Постать Клеманс де Гранваль у художній культурі Франції ХІХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків ХНУМ, 2022. Вип. 63 С. 144–158.
26. Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : монографія : в 2 т. Т. 2. Київ : ArtHuss, 2020. 256 с.
27. Забута спадщина (портал про переміщені і втрачені історичні та культурні цінності). / Кот С. «Культурні цінності»: поняття і термін у контексті повернення та реституції предметів культури. URL: <http://lostart.org.ua/ua/research/729.html> (дата звернення 04.03.2021).
28. Зеленская Д. В Харьковском оперном театре решили реабилитировать Мазепу. URL: <https://vecherniy.kharkov.ua/news/133789/> (дата звернення 30.06.2022).
29. Історія та природознавство : (Промова привступі на посаду у 1894 г.) / D-r Вільгельм Віндельбанд URL:

- <https://plato.stanford.edu/entries/wilhelm-windelband/> (дата звернення 04.03.2021).
30. Ізборник. / Оглоблин О. Іван Мазепа до гетьманства. URL: <http://litopys.org.ua/coss3/ohl06.htm> (дата звернення 08.06.2023).
 31. Казначеева Т. О. Петро Сокальський – перший український професійний оперний композитор / Т. О. Казначеева // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2017. Вип. 46. С. 20-34.
 32. Каманин И. Мазепа и его «Прекрасная Елена» URL: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1886/pdf/kievskaya-starina-1886-11-B-\(2378-2391\).pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1886/pdf/kievskaya-starina-1886-11-B-(2378-2391).pdf) (дата звернення 23.11.2022).
 33. Канівець А. «Іван Мазепа» 1918 року: кінематографічне не/відкриття України URL: <https://kilok.art/2021/02/04/59/> (дата звернення 04.02.2021).
 34. Карась Г. Художній образ гетьмана Івана Мазепа в образотворчому мистецтві української діаспори. Мистецтво. Культура. Освіта: зб. наук. праць Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Вип. 1. Івано-Франківськ: Фоліант, 2019. С. 5-20
 35. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 173 с.
 36. Ковалевська О. Іван Мазепа одружився з удовою. URL: <http://www.mazepa.name/ivan-mazepa-odrzhivsya-z-udovoyu/> (дата звернення 06.06.2023).
 37. Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепа в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. Київ : Темпора, 2013. 420 с.

38. Ковалевська О. Образ Мазепи в творах Олександра Орловського та Вацлава Павлішака. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/61741/21-Kovalevska.pdf?sequence=1> (дата звернення 10.06.2023).
39. Ковалевська О. Приречений на вічне прокляття: доля образу Мазепи на театральній сцені / О. Ковалевська // Сіверянський літопис. 2007. № 1. С. 74-86.
40. Крайнікова Т. С. Аксіологія // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Аксіологія> (дата звернення: 10.12.2020).
41. Крайнікова Т. С. Цінності // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Цінності> (дата звернення: 10.12.2020).
42. Кубко В. П. Аксіологічний вимір академічної культури. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 4. С. 118–124.
43. Лепкий Б.С. Трилогія «Мазепа». Книга 1. Мотря. Том 1 : історична повість. Київ : Видавничий дім «Кондор», 2021. 316 с.
44. Лепкий Б.С. Трилогія «Мазепа». Книга 1. Мотря. Том 2 : історична повість. Київ : Видавничий дім «Кондор», 2021. 244 с.
45. Лепкий Б.С. Трилогія «Мазепа». Книга 2. Не вбивай : історична повість. Київ : Видавничий дім «Кондор», 2021. 312 с.
46. Лепкий Б.С. Трилогія «Мазепа». Книга 3. Батурин : історична повість. Київ : Видавничий дім «Кондор», 2021. 336 с.
47. Лук'янюк В. Гетьман Лівобережжя Іван Мазепа. URL: <http://surl.li/nkywc> (дата звернення 08.07.2023).
48. Лук'янюк В. Полтавська битва. URL: <https://www.jnsm.com.ua/h/0708M/> (дата звернення 09.07.2023).
49. Лупак Н. М. Літературно-музичні контакти у зоні взаємодії художніх мов різних мистецтв (феномен мазепіани). *Наукові праці*. 2020. Т. 59. Вип. 46. С. 144–149.

50. Маклюк Д. Постаць Івана Мазепи як культурний символ: історико-виконавський підхід. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2019. Вип. 55. С. 61–76.
51. Мацьків Т. (Німеччина, Гайдельберг) Справа княжого титулу гетьмана Івана Мазепи. URL: <http://litopys.org.ua/coss4/mazk20.htm> (дата звернення 23.06.2023).
52. Морєва Є. Концепт художнього образу Мазепи у створенні європейського та імперсько-російського міфів у музичному мистецтві та роль у цьому Ліста та Чайковського // *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Вип. 2. С. 40-47.
53. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ: Клякса, 2012. 271 с.
54. Муравська О. В. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру ХІХ століття (на прикладі творчості С. Гулака-Артемовського та М. Лисенка). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 3. С. 177–183.
55. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Киев : Мистецтво, 1980. 288 с.
56. Наливайко Д. С. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі ХІ-ХУІІІ ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.
57. Наливайко Д. С. Поема «Мазепа» у контексті творчості Байрона і європейського романтизму // *Зарубіжна література у навчальних закладах*. 2004. №4. С.2-9.
58. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації (2017). *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* / Харків.нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.

59. Оболенська М. М. Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю : дис ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017.
60. Орновський І. Муза Роксоланська / Панегірик І. Мазепі. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/48603/06-Ornowski.pdf?sequence=1> (дата звернення 10.06.2023).
61. Освіта. Уа. «Мотря» Богдана Лепкого – повість про Гетьманщину XVIII ст. URL: https://osvita.ua/vnz/reports/ukr_lit/12687/ (дата звернення 29.10.2022).
62. Освіта. ua. «Мотря» Богдана Лепкого – повість про Гетьманщину XVIII ст. URL: https://osvita.ua/vnz/reports/ukr_lit/12687/ (дата звернення 05.05.2023).
63. Павленко С. О. Іван Мазепа як будівничий української культури. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська акад.», 2005. 304 с.
64. Павленко С. О. Кохання гетьмана Мазепи. Чернігів: ПП «Видавництво «Русь», 2008. 112 с.
65. Павленко С. О. Оточення гетьмана Мазепи: соратники та прибічники. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 602 с.
66. Пеленська Х. Образ Мазепи у французькому мистецтві романтизму. Львів: Апріорі, 2018. 324 с.
67. Попович М. Нарис історії культури України. – К.: АртЕк, 1998.
68. Рубанова Л. Р., Моторний В. А. Історія зарубіжної літератури середніх віків (1982). / *Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження*. Львів: Вища школа, 1982. 440 с. С.: 9-140. URL: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/259/> (дата звернення 18.07.2021).
69. Сакун В. Маловідома французька опера «Мазепа» / В. Сакун // Вечірня Полтава. 2010. №13 (31 березня). С. 8. URL: <https://exo.in.ua/news/5945> (дата звернення 31.03.2010).

70. Словник української мови у 20 томах. / Аксіологія. URL: <https://slovnyk.me/dict/newsum/%D0%B0%D0%BA%D1%81%D1%96%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F> (дата звернення 10.12.2020).
71. Словник української мови у 20 томах. / Цінність. URL: <https://slovnyk.me/dict/vts/%D1%86%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C> (дата звернення 10.12.2020).
72. Словопедія. Філософський енциклопедичний словник. / Культурні цінності. URL: <http://slovopedia.org.ua/104/53402/1084073.html> (дата звернення 03.12.2020).
73. Сосюра В. Мазепа. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=311> (дата звернення 10.07.2023).
74. Станіславський В. В. МАЗЕПА Іван Степанович [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла-Ми / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во «Наукова думка», 2009. 790 с.: іл. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Mazepa_I_S (останній перегляд: 08.12.2023).
75. Стріха М. Максим Рильський та «українізація» опери. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2020. № 2. С. 5–20.
76. Сухленко І. Музыкальный фестиваль как социальный проект (на примере международного фестиваля классической музыки «Харьковские Ассамблеи»). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-festival-kak-sotsialnyy-proekt-na-primere-mezhdunarodnogo-festivalya-klassicheskoy-muzyki-harkovskie-assamblei> (дата звернення 30.12.23).
77. Сухленко І. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность – открытость-целостность. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац.

- ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 169–180.
78. Сухленко И. Стилевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XI / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61–71.
79. Сухоліт Н. Г. Російська історіографія “мазепинської зради” та українсько-російських відносин доби Північної війни 1700 – 1721 рр. *Історичні науки*. Кам’янець-Подільський, 2013. Т. 23. С. 179 – 198.
80. Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 2: Поезія 1847-1861. 784 с.
81. Тарасова О. В. Еволюція художньої рецепції образу гетьмана Івана Мазепи в українській літературі XVII-XX століть : автореф. дис... канд. наук. Запоріжжя. 2002. 24 с.
82. Твори Степана Руданського : [у 3 т.] / С. Руданський. Львів : Накладом т-ва "Просвіта", 1912 - 1914. Т. 2 . 1913. 456 с.
83. Українська музична енциклопедія. Т. 3 / Гол. редкол. Г. Скрипник; НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. 627 с.
84. Українська музична енциклопедія. Т. 4 / Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2016. 554 с.
85. Хижняк З. І. Києво-Могилянська академія в іменах XVII-XVIII ст. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2001. 736 с.

86. Хоткевич Г. Іван Мазепа. URL: <https://moonstation.tripod.com/mazepa.html> (дата звернення 22.06.2023).
87. Чайковский П. Мазепа. Опера в 3 действиях, 6 картинах / Либретто В. Буренина по поеме А. Пушкина «Полтава», переработанное П. Чайковским / Переложение для пения с фортепиано. Москва : Издательство «Музыка», 1982. 343 с.
88. Чернявська М. «Муза натхненного фортепіано...» (Марі Мок-Плейєль). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*. Харків, 2004. Вип.13. С 205–215.
89. Чернявська М. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 17. С. 213–231.
90. Шан Юн. Містеріальні аспекти «Великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2021. 18 с.
91. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 7: Мистецька спадщина. Живопис і графіка. 2005. 784 с.
92. Шевчук В. Муза Роксоланська : українська література XVI-XVIII століть: у 2 кн. / В. О. Шевчук. - Київ: Либідь, 2004 – 2005. Кн. 2 : Розвинене бароко. Пізнє бароко. 2005. 726 с.
93. Шершун В. Балет «Мазепа» Тадеуша Шеліговського / В. Шершун // *Українська музика*. 2017. Число 4. С. 165-171.
94. Шип С. В. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
95. Яремчук С. М. Співвідношення релігії і моралі в античній філософії доби високої класики. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури і філософія науки*. Харків, 2013. № 1057. Вип. 49(1). С. 72-76.

96. Adam Münchheimer (Minchejmer) – aria Mazepy z II aktu opery «Мазера». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xe8PpAC7jfY> (дата звернення 18.09.2020).
97. Biblioteca de Catalunya / Partitures. Mazeppa : scena lirica. URL: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/70663> (дата звернення 13.08.2023).
98. Buffenoir H. Nos Contemporaines: la vicomtesse de Grandval. Paris: Librairie du Mirabeau, 1894. 14 p.
99. C. de Grandval. Mazeppa / Opera en cinq actes & six tableaux / de Ch. Grandmougin & Georges Hartmann / partition pour chant & piano. Paris, 1892.
100. Chanteurs de l'opéra-comique. Dupuy Jules Benjamin. URL: <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Opera-Comique%20Chanteurs.html> (дата звернення 13.03.2022).
101. Classics in the History of Psychology. / A theory of human motivation. A. H Maslow (1943). Originally Published in Psychological Review, 50, 370-396. URL: <https://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm> (дата звернення 02.05.2022).
102. Clémence de Grandval – Oboe Concerto. URL: https://www.youtube.com/watch?v=PguOl_LCXEY (дата звернення 24.05.2023).
103. Clémence de Grandval – Valse Mélancolique – Loving Duo. Yuri Guccione Flauto, Giovanna Di Lecce Arpa. Registrazione effettuata presso Palazzina Liberty Milano il 26 gennaio 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IyV23ZHVTOE> (дата звернення 17.02.2017).
104. Clémence de Grandval Lamento & Scherzo. Ann Lemke, oboe & Amanda Sabelhaus, piano. Recorded in 2021 at Birmingham First United Methodist Church in Birmingham, Michigan. URL:

- <https://www.youtube.com/watch?v=HzcRcC-CxhM> (дата звернення 20.01.2022).
105. Defoe D. An Impartial History of the Life and Actions of Peter Alexowitz, the present Czar of Muscovy: From His Birth Down to this Present Time. Giving an Account of His Travels and Transactions in the Several Courts of Europe; with His Attempts and Successes in the Northern and Eastern Parts of the World: in which is Intermix'd the History of Muscovy. London: W. Chetwood, 1723. 208 p.
106. Den Andra Operan. Hela Historien. URL: <https://denandraoperan.se/helahistorien/> (дата звернення 12.07.2023).
107. Festival de Cannes / Mazeppa. URL: <https://web.archive.org/web/20110822200049/http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/2565/year/1993.html> (дата звернення 10.07.2023).
108. Göteborgs operan. Wiktor Sundqvist. Tenor. URL: <https://www.opera.se/opera-musikal-och-konsert/gaster/wiktor-sundqvist/> (дата звернення 03.03.2022).
109. Heinrich A. Organ and Harpsichord Music by Women Composers: An Annotated Catalog. Bloomsbury Academic, 1991. 373 p.
110. Helgi Reynisson – Baritone. URL: <https://helgireynisson.se/#About> (дата звернення 18.09.2023).
111. IMSLP / *Petrucci Music Library*. Mazeppa (Pedrotti, Carlo). URL: [https://imslp.org/wiki/Mazeppa_\(Pedrotti%2C_Carlo\)](https://imslp.org/wiki/Mazeppa_(Pedrotti%2C_Carlo)) (дата звернення 13.08.2023).
112. Lotze H. Der Mensch. Der Geist. Der Welt Lauf. Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie: in 2 Bänd. Vierte Aulage. Leipzig : Verlag von S. Hirzel, 1885. Zweiter Band. 466 s. URL: https://www.europeana.eu/en/item/9200143/BibliographicResource_20

- 00069321369?l%5Br%5D=12&l %5Bt%5D=33 (дата звернення: 20.02.2021).
113. Mackiw T. Prince Mazepa Hetman of Ukraine in contemporary english publications 1687–1709. Chicago: Ukrainian Research and Information Institute, 1967. 126 p.
114. Magocsi P. R. A History of Ukraine: The Land and Its Peoples, Second Edition. Toronto: University of Toronto Press. 2010. 896 p.
115. Marie Félicie Clémence de Reiset, Vicomtesse de Grandval: Trio de Salon (1847). Published by TrevCo Music Publishing, 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dK7gtSo6V4o> (дата звернення 03.10.2013).
116. Maurice Devriès. Events. URL: https://dezedede.org/evenements/?individu=|2038|&dates_0=1899&dates_1=1899 (дата звернення 18.12.2022).
117. Maurice Devriès. La Nouvelle-Orléans [Louisiane], 1854 – Chicago [Illinois], 1919. Artiste lyrique, chanteur and baryton-basse. URL: <https://dezedede.org/individus/devri%C3%A8s/> (дата звернення 18.12.2022).
118. Mazepa. Opera. P.Tchaikovsky. Kharkiv national opera and ballet theater Skhid Opera. Мазепа. ХНАТОБ. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VxUxFxcVRvM&t=19s> (дата звернення 31.03.2020).
119. Mazeppa (1892) – Marie Clémence de Grandval. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KIfe00hto1M> (дата звернення 15.12.2021).
120. Münsterberg H. Psychology and Social Sanity. New York: Cosimo Classics, 2006. 332 p.
121. Music-review Ukraine. В Харківській Опері готують прем'єру постановки «Мазепа». Музикальний фестиваль Summer fest. *Відеосюжет. 30 червня 2017.* URL: <http://ww.m->

- [r.co.ua/mr/mr.nsf/0/7A639A2CE4394411C225814F0026BE00?OpenDocument](https://www.rco.ua/mr/mr.nsf/0/7A639A2CE4394411C225814F0026BE00?OpenDocument) (дата звернення 02.02.2021).
122. Neformat. / Янус К. Cancel culture у музичній індустрії. URL: <https://www.neformat.com.ua/articles/cancel-culture-u-muzichniy-industriyi.html> (дата звернення 30.07.2022).
123. Scheler M. On Feeling, Knowing, and Valuing. / Edited and with an Introduction by Harold Bershady. // The Heritage of sociology. Chicago : The University of Chicago Press, 1992. 278 p.
124. Sheet Music Plus. Mazeppa. Eine Tondichtung nach Byron, Op. 27. URL: <https://www.sheetmusicplus.com/en/product/mazeppa-eine-tondichtung-nach-byron-op-27-19982420.html> (дата звернення 21.05.2023).
125. Sinfonia Dell'Opera Florina – Carlo Pedrotti. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sFsSjWJXZPM> (дата звернення 30.01.2021).
126. Sinfonia Dell'Opera Tutti in Maschera – Carlo Pedrotti. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SlcE5xIR6OA> (дата звернення 30.01.2021).
127. Soprano Tessian-Maria. Biography. URL: <https://www.tessian-maria.com/biography> (дата звернення 18.07.2023).
128. Staffan Liljas. About me. URL: <https://liljas.net/en/bio/> (дата звернення 10.08.2023).
129. The Cambridge companion to Liszt : Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press. 2005. 300 p.
130. The Cambridge Companion to the Lied / edited by James Parsons. United Kingdom: Cambridge University Press. 2004. 438 p.
131. Voltaire's history of Charles XII, king of Sweden / Voltaire, 1694-1778; Todhunter, W. London : J.M. Dent, 1908, 1912 printing. 347 p.
132. Warrack J., West E. The Oxford dictionary of opera. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1992. 808 p.

133. Wertheimer M. Vicomtesse Marie de Grandval: A composer with pen names galore. Library of Congress Blogs. In the Muse Performing Arts at the Library of Congress. URL: <https://blogs.loc.gov/music/2021/03/vicomtesse-marie-de-grandval-a-composer-with-pen-names-galore/> (дата звернення 05.03.2021).