

**ВІЗУАЛІЗАЦІЇ «МАЗЕПИНСЬКОЇ ЛЕГЕНДИ»:
ЗМІСТ, ДЖЕРЕЛА, ЕВОЛЮЦІЯ, ТРАДИЦІЙНІ ТА МОДЕРНІЗАЦІЙНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Ольга Ковалевська

Visualization of the Legend of Mazepa: substance, genesis, evolution, traditional and modern interpretations

Olga Kovalevska

The omnipresence of modern technologies and free access to information granted to general public facilitated demythologization of our history, refutation of ingrained archaic stereotypes and propagation of historical knowledge and better understanding of intellectual and cultural heritage. However, lack of systemic approach to processing of the information found, partial coverage of disparate topics and blatant ignorance of how the source interpretations evolved, repeated public indoctrination with second-hand interpretations (i.e. referring to previous interpretations) without explanation of the original semantics of text or image, as well as pathological graphorrhea of certain authors promoted by facilities and resources of numerous social networks, all result in profanation of the epistemological process. In certain cases, this situation is aggravated by the controversy embedded in the written or visual source itself, as well as by the intentional or unintentional bias against a certain historical figure described or depicted by the source, that is smothered in the current confrontation between different myth-making systems or information war. This article exposes the core and sources of the so-called "Hippolytus legend" and its visualization in the XVII-XIX paintings. It puts under scrutiny when and under what circumstances this work of ancient literature transformed into "the Legend of Mazepa". It also exposes the evolution in XIX - XXI centuries of the new edition of the romantic legend presented by the literature, works of fine arts and decorative and applied arts. Various versions of traditional visual interpretations have been analysed along with the underlying reasoning and causes for the emergence of contemporised visual presentation of the well-known image of Mazepa tied to the horse's croup. The semantic modifications of so-called distorted images of "modern Mazepas" have also been exposed. The historical figures had been most often branded as "modern Mazepas" have also been put under scrutiny. Such a detailed analysis of both Mazepa's literary and visual image and the peculiarities of the emergence and subsequent interpretations of the "Mazepa's lore" are crucial for understanding of the ancient texts and images that are not always correctly interpreted nowadays, thus spawning numerous new fabrications and myths.

Keywords: Mazepa, "The Legend of Mazepa", Painting, Engravings, Political Caricatures.

Розвиток сучасних технологій та широкий доступ пересічних громадян до інформації почати сприяє деміфологізації нашої історії, відмові від давно застарілих стереотипів, поширенню історичної грамотності або підвищенню рівня оволодіння інтелектуальною та духовною спадщиною минулих часів. Утім безсистемність опрацювання віднайденної інформації, фрагментарність висвітлення глибини того чи іншого питання, відсутність елементарних уявлень про обумовлену еволюцію інтерпретації джерел, часте поширення в соціумі інтерпретацій інтерпретації (інтерпретацій другого рівня) без пояснення первісної

семантики тексту чи образу, а також схильність до графоманії певних індивідуумів, підтримуваної засобами та ресурсами численних соцмереж, призводять до профанації гносеологічного процесу. Іноді таку ситуацію ускладнює контраверсійність змісту самого писемного або візуального джерела, а також свідомо чи несвідомо заангажованість певної історичної постаті, описаної чи відображеної джерелом, до сучасного протистояння різних міфотворчих систем або інформаційної війни.

В Україні і, що не є дивним, у Росії, такою постаттю, навколо якої не вщухають «сенсаційні бурі» та боротьба за штучне «обілення»/«очорнення», залишається постать українського гетьмана Івана Мазепи. Незважаючи на наявність колосальної кількості літератури на традиційних носіях, яка становить понад 3 000 позицій, а також значну кількість електронних публікацій та ресурсів (Ковалевська 2009 (i)), ситуація з розумінням особливостей візуалізації образу як реальної історичної постаті українського гетьмана, так і літературного персонажа на ім'я «Мазепа»¹, залишається недостатньо висвітленою. Ускладнюється вона ще й тим, що за дві сотні років створений літературно-мистецький образ дещо змінив своє символічне навантаження, зазнав нових, сучасних інтерпретацій, які вже нічого спільного не мають ані з історичним прототипом, ані з первісною символікою його візуалізацій.

Саме тому тема візуалізації так званої мазепинської легенди та її подальших інтерпретацій залишається актуальною як для фахівців, так і зацікавленого загалу.

В історичній та мистецькій літературі питання про зміст «мазепинської легенди», її наративну та візуальну основу, про зв'язок численних мистецьких творів європейського романтизму з конкретними поетичними творами Джорджа-Ноеля-Гордона Байрона, Віктора Гюго, Юліуша Словацького та інших авторів, про дивовижні зміни в інтерпретаціях сформованого та прийнятого європейським соціумом XIX – початку XX ст. романтичного образу «молодого Мазепи» на американському континенті, вже частково висвітлювалися у працях таких істориків та мистецтвознавців як Галина Підлісна (Підлісна 1972), Губерт Бабонський (Babonński 1974), Христина Пеленська (Пеленська 1985), Іван Вергун (Вергун 1987 (a), Вергун 1988 (b), Вергун 1988 (c), Мирослав Небелюк (Небелюк 1987), Наталі Марест (Marest 1993), Ян Островський (Ostrowski 1992/1993), Леонід Рудницький (Рудницький 1994), Катерина Кебузинська (Кебузинська 2004) та ін.

Спеціальні систематизації та узагальнення з цієї теми у різний час були здійснені й авторкою цієї статті у численних публікаціях та видавничих проектах (Ковалевська 2004, 2007, 2009 (a), 2009 (b), 2009 (c), 2009 (d), 2009 (e), 2009 (f), 2009 (g), 2009 (h), 2009 (j), 2010, 2013 та ін.).

Натомість побутування численних несподіваних інтерпретацій образу «Мазепи», створених як у XIX ст., так і протягом XX ст., які відбивали сучасні авторам карикатурних або гротескних образів події, вимагають додаткового пояснення. Відтак головною метою цієї праці є прагнення продемонструвати як континуїтет у побутуванні романтичного образу «Мазепи» та особливості його традиційних інтерпретацій, так і розкрити тимчасовий, кон'юнктурний характер численних карикатурних образів, які лише експлуатували ім'я відомого літературного героя та притаманний йому візуальний стереотип, але жодним чином не були пов'язані ані з історичною постаттю Мазепи, ані з його однойменним літературним персонажем.

Походження та зміст «мазепинської легенди»

Чимало імен у світовій історії овіяно таємницями і супроводжуються численними легендами та фантастичними переказами. Постать гетьмана Івана Мазепи не стала винятком.

¹ Прізвисько «Мазепа» у цьому випадку подано в лапках, оскільки далеко не кожний персонаж літературного чи живописного твору з таким іменем, був пов'язаний з реальною історичною постаттю українського гетьмана Івана Степановича Мазепи (1639–1709).

Кількість несподіваних і захоплюючих переказів, що пов'язані з цією постаттю, сягає кількох десятків. Більшість цих прикладів індивідуальної та колективної творчості можна об'єднати в три групи. Перша категорія легенд пов'язана з юним Мазепою, коли він служив покойовим при дворі польського короля Ян II Казимира і поза службою міг заводити романи з жінками. Друга категорія переказів та чуток була пов'язана з часом, коли Мазепа розпочав активні контакти з польським королем Станіславом Лещинським щодо союзу проти московського царя Петра I, які ховалися за публічно рекламованим романом з Анною Дольською. І, нарешті, третя група легенд пов'язана з інтерпретацією стосунків гетьмана з Мотрею Кочубей та ймовірними варіантами розв'язання цього «гордієва вузла».

У цій статті йтиметься лише про першу групу легенд, які мали давню літературну основу, автора чи авторів, які пристосували давній сюжет під конкретні факти біографії реальної історичної постаті, мали чітко визначені шляхи поширення тієї легенди (через художню літературу та образотворче мистецтво), а також характеризувалися певними наслідками свого тривалого впливу на суспільну свідомість. Загальний зміст цієї категорії легенд полягає у тому, що молодого Мазепу, закоханого у польську заміжню шляхтянку, жорстоко карає її чоловік, який дізнався про стосунки. Ображений «рогоносець» заманює коханця своєї дружини до пастки, а потім наказує слугам прив'язати парубка головою до кінського хвоста та випустити перелякану тварину у поле через чагарники, зарості ліщини й терну. Хлопець мав би загинути страшною смертю, але доля розпоряджається інакше. Юнака рятують селяни або козаки далекої країни і згодом обирають його своїм ватажком.

В основі цієї легенди, яка має безліч варіацій, лежить сюжет з давньої античної літератури. Зокрема, у трагедії давньогрецького драматурга Евріпіда (484–406 до н.е.) «Іполит» та трагедії римського письменника Люція Аннея Сенеки Молодшого (5 р. до н.е. – 65 р. н.е.) «Федра», була описана історія про те, як юнака на ім'я Іполит було жорстоко покарано за злочин, якого насправді не було (Пеленська 1985). Батько Іполита, одружившись з молодю і чарівною Федрою, дуже довіряв своїй дружині, але вона з часом втратила до нього інтерес, натомість зацікавилась своїм молодим пасинком. Коли ж Іполит відкинув її залицяння, Федра звела на нього наклеп, розповівши чоловікові про те, що Іполит нібито позбавив її честі. Не розібравшись в інтригах своєї жінки, батько Іполита прокляв його та наказав вигнати з міста. Юнака посадили на візок, запряжений кіньми, яких дорогою страшенно перелякало чудовисько, від чого вони помчали стрімголов, не розбираючи дороги, допоки візок вщент не розбився об скелі. Іполит не зміг урятуватися, бо його тіло заплуталося у віжках і коні тягли його по землі, аж поки юнак не помер.

Поширення цього сюжету в літературі та мистецтві країн Європи почалося за часів Відродження, коли твори античних письменників стали дуже популярними¹. На теренах Речі Посполитої Святе письмо та класична література були обов'язковими для вивчення у навчальних закладах, тому не дивно, що твори Евріпіда та Сенеки були відомими в цій країні ще з XVI ст. Кожна освічена людина знала про нещасливу долю Іполита. Цей образ став загальновідомим символом покарання за злочин проти шлюбу та устоїв подружнього життя, хоча зазнала його зовсім не та особа, яка його скоїла.

Відповідно перша візуалізація сюжету античного твору, яка репрезентувала сам трагічний його момент – смерть молодого хлопця, з'явилася ще на початку XVII ст. у майстерні відомого фламандського художника Пітера Пауля Рубенса. Полотно під назвою «Смерть Іполита» датовано 1611 роком (Іл. 1). На полотні на вузькій полосі між розбурханим морем та суходолом зображено четвірку здиблених коней, яких перелякала страшна істота з головою

¹ Серед популярних візуальних образів, створених на основі трагедій античних авторів, можна назвати полотно Пітера Пауля Рубенса «Смерть Іполита» (1611), Ж. Ж. Лагрене «Федра, що звинувачує Іполита перед Тесеєм» (1795), Лоуренса Альми-Тадема «Смерть Іполита» (1860), Олександра Кабанеля «Федра» (1880).



Іл. 1. Пітер Пауль Рубенс. Смерть Іполита, 1611 р. Джерело: <http://blog.i.ua/community/1951/700559/>

коня, рогами бика, перепончастими лапами замість ніг та хвостом змії. Колісниця перевернулася і юнак впав. Від остаточної загибелі його відділяють лише лічені хвилини. Драматичний настрій цієї миті підкреслено зображенням неба у хмарах, які ховають останній сонячний промінь. Звернення Рубенса до сюжету трагедій Евріпіда та Сенеки мистецтвознавці пов'язують із не менш драматичним фактом біографії самого художника. Припускають, що після того, як у 1609 році померла мати митця, він близько 1611 року віднайшов її листування. З тих листів художник дізнався про те, що в житті його батьків теж була бурхлива любовна історія з подружньою зрадою і наполегливою боротьбою його матері за свого чоловіка¹. Символізм фіналу античного твору та його збіг з реальними обставинами життя батьків Рубенса так вразили художника, що він вирішив відобразити всі свої переживання та почуття на полотні (Рохленко 2018).

З часом ця перша візуалізація давнього, так званого іполитівського сюжету зазнала кількох наслідувань та інтерпретацій, зайнявши своє місце в культурі європейських країн XVII–XIX ст. Зокрема, наприкінці XVIII ст. історію про кохання заміжньої жінки до пасинка на полотні відобразив французький художник Лагрене². Натомість він зосередив свою увагу не на смерті Іполита, а на постаті підступної Федри, яка звинуватила юнака перед його батьком. Від

¹ Батько Пітера Пауля Рубенса – Ян Рубенс отримав замовлення від Анни Саксонської, дружини Вільгельма Оранського. Невдовзі вони стали коханцями, що призвело до вагітності та розлучення Анни, та ув'язнення Яна. Врятувало художника від загибелі лише палке кохання та відданість його дружини, яка збирала кошти для сплати закладу та неодноразово домогалася аудієнцій принца, у якого просила помилування для свого коханого.

² Лагрене Жан-Жак (Lagrenée Jean Jacques Le Jeune) (1739–1821) – французький живописець, гравер. Спеціалізувався на алегоричних, міфологічних та біблійних сюжетах, займався монументальним живописом.

почутого наклепу Іполит впав у розпач, однак крім двох слуг йому явно ніхто не повірив. Навіть не знаючи про подальшу трагічну долю юнака, у будь-якого глядача від цієї картини залишається тривожне відчуття та враження неминучого й несправедливого покарання без шансу на помилування.

Наступні звернення художників до класичного античного сюжету вже припали на кінець XIX ст., відповідно на 1860 та 1880 роки, коли обидва персонажі – Федра та Іполит – знову потрапили на полотна відомих майстрів. Британський художник нідерландського походження Лоуренс Альма-Тадема¹ віддав перевагу візуалізації смерті Іполита, представивши власну інтерпретацію відомого образу. Натомість французький митець Олександр Кабанель² відобразив зображення душевних мук самої Федри, яка через власне самодурство та злість відправила на смерть чоловіка, в якого була закохана.

Отже, стає очевидним, що й із античними літературними творами, й, як мінімум, з одним живописним твором, в яких були відображені неприпустимі стосунки між мачухою та пасинком та їхні наслідки, європейські інтелектуали були обізнані. Знайомим з історією Іполита та його покаранням був і польський шляхтич Ян Хризостом Пассек (1636–1701). Він



Іл. 2. Орас Верне. Мазепа та вовки, 1826 р. Джерело: www.wikipedia.org

служив пажем (покойовим) при дворі короля Яна II Казимира у той самий час, що й молодий шляхтич Іван Мазепа. Довідавшись про те, що Пассек був причетний до змови конфедератів проти короля (1661), Мазепа повідомив про це монарха. Однак польський шляхтич зумів виправдатися і заприсягнувся помститися «козацькому синові». Привід для цього з'явився

¹ Лоуренс Альма Тадема (1836–1912) – британський художник нідерландського походження, який писав картини в історичному жанрі. Був одним із найпопулярніших та високо оплачуваних майстрів вікторіанської доби.

² Кабанель Олександр (Alexandre Cabanel) (1823–1889) – французький художник, представник академізму та салонного мистецтва. Писав картини на міфологічні та біблійні сюжети, портрети, виконував декоративні розписи.

досить нескоро. За цей час І. Мазепа встиг залишити королівську службу, залагодити деякі сімейні справи, стати на службу до гетьмана Петра Дорошенка, а з часом перейти до Івана Самойловича, де й зробити собі кар'єру. Ще за кілька років він був обраний гетьманом, що змусило суспільства сусідніх країн цікавитися життєписом володаря гетьманської булави. Саме тоді й настав час для Пассекової помсти. Займаючись протягом 1670–1690-х років написанням спогадів та оповідаючи про часи своєї служби при дворі короля, Я.Х. Пассек не лише розповів про свій конфлікт із Мазепою, особливо підкресливши, що придворна шляхта не стала у цьому конфлікті на бік «нобілітованого козака», але й вирішив скомпрометувати І. Мазепу (Macios 2004; Pasek 1877). Для цього він розкрив нібито справжню причину, з якої колишній покойовий короля виїхав з Польщі і повернувся в Україну. Причина ця, на переконання Я.Х. Пассека, полягала у неприємній пригоді, яка сталася з І. Мазепою неподалік від маєтку якогось польського шляхтича на ім'я Фальбовський. І. Мазепа часто бував у домі Фальбовських і невдовзі закохався у дружину господаря, з якою почав таємно зустрічатись. Коли Фальбовський про це довідався, то влаштував коханцям пастку. Мазепа, що не чекав такої розв'язки, нібито став молити про милість. Фальбовський вирішив не вбивати свого суперника, але вигадав для нього більш принизливу і страшну кару. Він наказав слугам роздягнути юнака, прив'язати його до коня, і, налякавши скакуна пострілами та батогами, відпустити додому крізь зарості глоду, ліщини та грушини. Звичайно, що поки кінь стрімголов біг лісом без розбору шляху, усе тіло хлопця було поранено, порвано, подряпано та почало стікати кров'ю. Коли нарешті напівживий Мазепа дістався додому, охорона та слуги не впізнали і не впустили його до двору. І лише, коли він уже зовсім не міг говорити і майже замерз, над ним зглянулися. Фальбовський, повернувшись додому, покарав свою дружину за те, що «тіло в неї свербіло». Причому, в який саме спосіб її було покарано Я.Х. Пассек не написав, обмежившись фразою, що того не годі описувати, достатньо того, що то був знаний приклад покарання та нагадування «свавольним людям» про їхні гріхи (Macios 2004).

Закінчуючи свою оповідь про цю пригоду, Я.Х. Пассек не втримався, щоб ще раз не наголосити на тому, що, отримавши нобілітацію від короля, «козак» Мазепа так і не зміг набути лицарської честі. Він нібито від сорому втік з Польщі і «чи з нього була людина чи ні» він не знає (Macios 2004). (У цих словах Пассек відверто лукавив, бо насправді знав, як склалася доля його колишнього знайомого – О.К.)

Таким чином, описуючи любовні пригоди молодого І. Мазепа, Я.Х. Пассек цілком свідомо використав відомий античний міфічно-літературний сюжет про покарання за подружню зраду, але прив'язав його до інших обставин та територій, а також додав від себе таких подробиць, яких не було в античному художньому сюжеті. Використання мемуаристом прізвища реальної історичної особи – Станіслава Фальбовського, а також справжньої назви місцевості, де він проживав, надало тексту Я.Х. Пассека правдивості й призвело до суцільного поширення цієї історії як реального факту з життя Мазепа – відомого на той час політичного діяча. Зокрема, відомо, що одним з перших ці Пассекові відомості підхопив та переповів у своїх спогадах інший польський мемуарист – Еразм Отвіновський (Otwinowski 1849). Водночас ця історія почала ширитися Європою завдяки Вольтеру (Франсуа Анрі Маруе), який дізнався про неї з вуст польського короля Станіслава Лещинського, а також від декого з офіцерів армії шведського короля Карла XII (Voltaire 1731). Саме завдяки цим авторам образ реальної історичної особи – Івана Мазепа, почав перетворюватися на лірично-романтичний образ героя численних літературних та живописних творів доби романтизму і «мандрувати» Європою, поступово втрачаючи реальні обриси й набуваючи міфічних та вигаданих.

Використана Пассеком давня історія Іполита, вдало пристосована до інших територіальних та часових реалій, поступово витіснила античний сюжет, народивши «легенду про Мазепу», яка з часом продовжила своє існування вже поза контекстом мемуарів

колишнього покойового. Однак при цьому не можна твердити, що любовна пригода була цілком вигадана. Вигаданою була лише та її частина, де йшлося про спосіб покарання молодого коханця, у той час, як сама пригода дійсно мала місце. Відомості про неї ще наприкінці XIX ст. несподівано вдалося виявити відомому українському архівісту Івану Каманіну. Працюючи у Київському архіві давніх актів, дослідник знайшов частину матеріалів давньої судової справи. Проаналізувавши її обставини, імена дійових осіб, назви згаданих місцевостей та деякі інші деталі, історик дійшов висновку, що обставини саме цієї справи спонукали Я.Х. Пассека та інших авторів до її переповідання і власне формування того, що ми нині називаємо «мазепинською легендою».

Висновок дослідника виявився таким цікавим, що його одразу опублікували на сторінках поширеного на той час часопису «Киевская старина» (Каманин 1886, с. 522–535). Спираючись на архівні матеріали, І. Каманін стверджував, що любовна пригода зі скандалом, яка стала основою «мазепинської легенди», дійсно могла статися влітку 1663 р., коли Мазепа гостив у своєї сестри та зятя (тобто в родині Войнаровських) у їхньому маєтку на Волині¹. Сусідами Войнаровських було подружжя Загоровських – Олена та Ян. Саме цю «прекрасну Олену» і покохав молодий Мазепа. Зустрічатися молодій парі допомагала служниця Олени Загоровської, за що отримувала подарунки і від своєї пані, і від Мазепа. Однак з часом старий чоловік таки довідався про зустрічі своєї дружини з молодим та привабливим сусідом. Як свідчать матеріали судової справи, володимирський суддя Ян Загоровський виявив у своєї дружини чимало подарунків від Мазепа, що стало приводом до звинувачення її в невірності та до судового позову, який потягнув за собою справу про розлучення та поділ майна. Зваживши на тогочасні звичаї, можна було б припустити, що ображений чоловік жорстоко помстився молодому та вродливому Мазепі, але мало ймовірно, що це було зроблено саме в такий спосіб, який описав Я.Х. Пассек. Чим закінчилася ця судова справа залишається невідомим, але сам факт її існування доводив, з одного боку, вірогідність першого та нещасливого кохання Мазепа, а з другого – вигаданий характер легенди про «їзду Мазепа, прив'язаного до дикого коня».

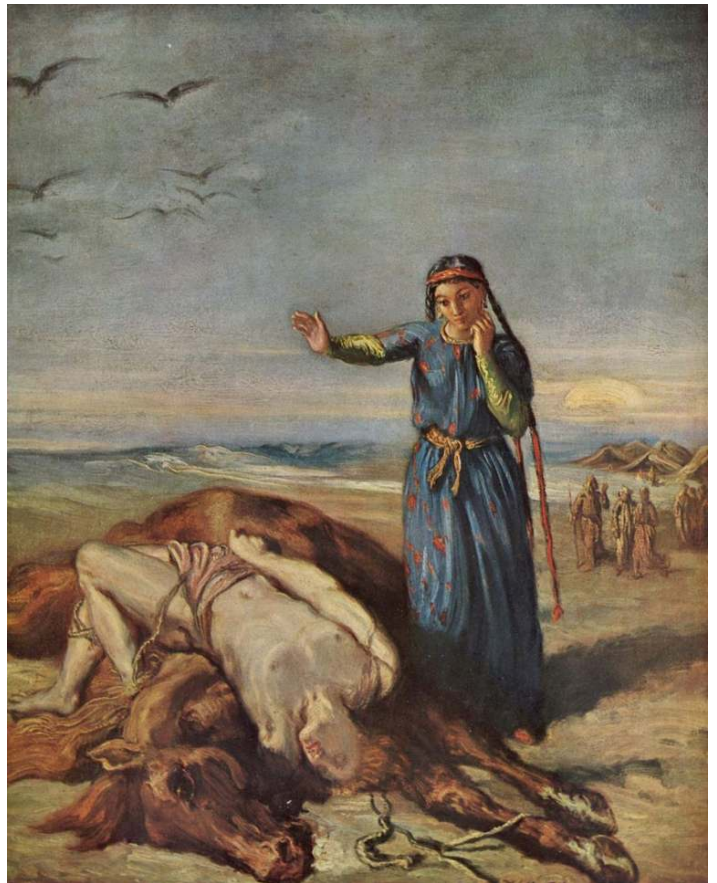
Стаття І. Каманіна також подавала багато цікавих подробиць щодо учасників конфлікту. По-перше, з'ясувалося, що Олена Загоровська у дівочтві мала прізвище Ковалевська. По-друге, як виявилось, жінка так сильно закохалася у молодого хлопця, що згодилася на розлучення та поділ майна із старим та огидним чоловіком. По-третє, з обставинами справи були обізнані не лише служниця Загоровської, але й деякі сусіди, зокрема шляхтич Масальський. Єдине, чого бракує у цій історії, це зрозумілого завершення. І. Каманін зазначив, що закінчення справи серед архівних матеріалів не виявлено. Знаючи, що подібні справи могли тягнутися в судах роками, дослідник припустив, що і ця справа могла тривати 10–12 років. Чи чекав би Мазепа свою кохану стільки років? Важко сказати. Однак відомі нам перевірені факти біографії Івана Степановича свідчать про те, що цього не сталося. Хвороба, а згодом смерть батька, примусили Мазепу спочатку покинути королівську службу, хоча зв'язки з королем він ще деякий час підтримував, потім на кілька років заглибитися у господарські справи й імовірно саме вони змусили Мазепу шукати служби та доброго приданого за дружиною. Вирішити і перше, й друге вдалося вигідним одруженням із удовою. Відтак про шалене кохання та очікування завершення судової справи Олени Загоровської довелося забути. Як би там не було, але це була єдина справжня пригода у житті реального Мазепа. У подальшому він був більш стриманим та розважливым.

¹ Сучасні відомості про родинне життя Мазеп дозволяють стверджувати, що на 1663 р. сестра Мазепа ще могла бути одружена з Яном Войнаровським, а отже, Іван Мазепа не міг перебувати на Волині у маєтностях Войнаровських. Водночас це не виключає можливості перебування його у маєтках якихось інших своїх знайомих. Загалом задокументованих свідчень про перебування Мазепа у цей час на Волині так і не виявлено.

Отже, І. Каманін був першим, хто на підставі історичних документів описав те, що могло насправді статися на Волині на початку 1660-х років та зумовити виникнення так званої мазепинської легенди. Однак його дослідження не одразу було сприйнято та застосовано у численних біографічних працях, присвячених молодості українського гетьмана. Справа у тому, що у мемуарах Я.Х. Пассека пригода Мазепи трапилася з якоюсь «пані Фальбовською», чие ім'я й почали переказувати у своїх текстах пізніші історики та письменники, яких приваблювали такі несподівані «подробиці» з молодих років Мазепи. Натомість певна частина українських істориків, зокрема Федір Уманець, Микола Аркас та деякі інші, не спромоглися порівняти обставини двох історій: мемуарної, пригаданої по пам'яті Пассеком, та судової, переказаної Іваном Каманіним. З цієї причини серед нібито реальних фактів біографії Мазепи почали переказувати вже цілу низку любовних пригод, розповідаючи схожі між собою байки за участю пані Фальбовської, потім пані Загоровської та інших. З часом на уявленні про молоді роки відомого гетьмана позначилися не лише мемуари його сучасників, але й опубліковані історичні джерела, наукова література, а також численні поетичні та прозові твори, в яких правда та вигадки так переплелися, що дошукуватися істини стало ще складніше. Це вже спровокувало появу численних інтерпретацій другого порядку, які почали жити своїм власним життям.

Повертаючись до першооснов «мазепинської легенди», можемо впевнено зазначити, що її вперше «запустив» до інформаційного простору кінця XVII ст. колишній «товариш по службі» Івана Мазепи – Ян Хризостом Пассек. Саме Пассек використав чутки про ймовірну пригоду, яка сталася у далекій молодості Мазепи, для дискредитації його постаті, перш за все, у тогочасному польському середовищі. Представникам української козацької старшини, а тим більше московського боярства та дворянства, з якими контактував щойно обраний гетьманом Мазепа, пригоди його молодості були не цікаві. Їм ця людина вже була відома своєю багаторічною та різноманітною військовою та адміністративною службою, дипломатичним хистом, надійністю у вирішенні делікатних питань, спокійним характером та вартим поваги родинним станом.

У виявлених пізніше архівних матеріалах, які описували певні обставини реальної пригоди, жодного слова не було про спосіб покарання молодого шляхтича, єдиною провинкою якого стало його кохання та бажання більше часу проводити зі своєю коханою жінкою, яка на той час була одружена¹. Спосіб покарання молодого коханця Пассек вигадав сам, взявши за основу давній



Іл. 3. Теодор Шассеріо. Дівчина-козачка біля тіла Мазепи (Козачка знаходить Мазепу), 1851 р. (Ковалевська 2009, с.219)

¹ До речі, у матеріалах судової справи жодної аморальної складової у стосунках Мазепи та Загоровської виявлено не було. Служниця показала, що вони лише зустрічалися та гуляли.

сюжет з античної літератури. Однак якщо смерть античного героя Іполита виглядала трагічно, то Пассек подбав про те, аби у його мемуарах покарання Мазепи виглядало комічно, що йому з успіхом вдалося. Опис, Пассека не залишився без уваги. Навпаки, з часом, особливо в творах художньої літератури, легенда почала обростати численними маловірогідними подробицями та новими деталями. Надалі це призвело до формування цілої низки схожих переказів, які потягли за собою створення і нової серії літературних текстів, і численних живописних або графічних образів.

Поширення та традиційні інтерпретації «мазепинської легенди» в літературних і живописних творах європейського романтизму

Отже, спроба Я.Х. Пассека дискредитувати Івана Мазепу, який від 1687 р. очолив лівобережну Гетьманщину, залишилася марною і будь-яких наслідків ані наприкінці XVII ст., ані на початку XVIII ст. не мала. Натомість, постать гетьмана доволі швидко потрапила на сторінки літературних творів, де почала втрачати риси реальної людини, набуваючи рис вигаданого персонажа, який зажив своїм життям. Найвірогідніше вперше образ Мазепи потрапив на сторінки літературного твору невдовзі по Полтавській битві, в якій мазепинці у союзі зі шведами зазнали поразки й були змушені емігрувати до турецьких володінь. Поневіряння козаків за межами рідної землі та смерть Мазепи у Варниці під Бендерами відобразилися в сюжеті твору Францішка Гостецького «Велике посольство», опублікованому 1732 р. у Львові. Віршований текст єзуїта-місіонера в основному був присвячений опису своєї подорожі у складі посольства мазовецького воєводи Станіслава Хоментовського, який був послом Августа II Саксонського, до турецького султана, що відбулася протягом 1712–1714 рр. Цей твір залишився майже непоміченим і тим більше не міг викликати жодних візуалізацій, оскільки сюжетна лінія з козаками та їхнім очільником була серед другорядних.

Натомість, якщо вірити даті, розміщеній під картинами, саме у 1734 році з'явилися перші два полотна, які явно візуалізували розповідь з мемуарів Пассека, або оповідь з вольтерівської «Історії Карла XII», опублікованої у 1731 році. Обидві картини колись мали рами та перебували у колекції Красинських¹. Одна з них називалася «Мазепа об'являється в любові Терезії», а друга – «Мазепа в'їжджає на дикій лошади». Полотна написані у доволі примітивній манері, хоча колоритно. Автором обох творів був якийсь доморослий художник Іван Керитка². На першому полотні у центрі композиції була зображена молода жінка в червоній сукні та темнозеленому кунтуші, підбитим горностаєм. Перед нею на колінах стояв молодий хлопець, якого вона ніжно обіймала. Ліворуч за кущами та деревами був зображений її старий чоловік, якого на місце зустрічі коханців привів слуга. Праворуч за деревами було видно високі стіни замку та пруд з мальовничими берегами. Друге полотно представляло сцену, яка хронологічно наслідувала сцену покарання, тобто наляканий кінь, з прив'язаним до його спини юнаком, що мчав, нерозбираючи дороги, рятуючись від зграї вовків. У центрі композиції був зафіксований момент, коли кінь перестрибував через лісний потік, залишаючи чотирьох вовків на іншому березі. Незважаючи на примітивність манери виконання обох полотен, показових є те, що вони стали першим в європейському живописі втіленням нового мазепинського сюжету. Цілком імовірно, що поява цих картин в мистецькій колекції відомої

¹ Нині твори перебувають у складі збірки Національного музею у Варшаві. Завдяки наявному під картинами напису кирилицею музейні працівники віднесли їх до відділу російського малярства, однак справжнє походження картин ще потребує додаткового дослідження.

² У підписах під картинами зазначений «Іван Керипка», однак при уважному огляді можна помітити, що літера «п» ширше за норму та явно містить залишки середньої рисочки, яку можна прочитати як прописну «т».

польської родини Красинських теж не була випадковою, однак це тема окремого дослідження¹.

Від появи першого літературного та двох вище згаданих живописних творів, які представляли європейській публіці різні іпостасі Мазепи (старого гетьмана та юного коханця), ледве минуло 30 років, як цей персонаж знову привернув до себе увагу. Цього разу як герой французького роману 1764 року «Спогади Азема». Його автором був Анрі Констан д'Орвіль. Аналіз цього твору виявив непогану обізнаність автора з політичними реаліями українсько-московських відносин початку XVIII ст. У романі автор описав деякі такі подробиці протистояння між московським царем та українським гетьманом, спровоковані неприхованим прагненням першого остаточно підкорити собі населення України, які були відомі лише самому Мазепі, або його найближчому однодумцеві – Пилипу Орлику. Можна припустити, що ці подробиці автор почув або дістав від сина гетьмана у вигнанні – маршала французької армії Григора Орлика, який на той час був відомим промоутером української справи в Європі.

Незважаючи на те що твори Гостецького та д'Орвіля відображали чимало реальних драматичних подій початку XVIII ст. на сході Європи, вони не набули широкої популярності серед читаючої публіки. Уперше введені ними у художню літературу образ Мазепи ще не перетворився на популярний персонаж. Цілком імовірно, що цього взагалі могло не статися, якби не певні історичні події, які відбулися у самій тогочасній Європі. Йдеться про Велику французьку революцію 1789–1794 рр., поразка якої стала каталізатором розвитку нового ідейно-художнього напрямку у європейській культурі – романтизму. Саме цей напрям посприяв поширенню образу романтичного героя в поезії, живописі, музиці та хронологічно охопив кінець XVIII – першу половину XIX ст. Він став реакцією на розчарування суспільства від нереалізованих революційних гасел, від ідей філософії Просвітництва; результатом рефлексії над раціоналізмом та механіцизмом естетики класицизму.

Для цього напрямку характерною стала загострена увага до внутрішнього, духовного світу людини. Романтизм розкривав небачену раніше програму і порушував проблеми, значно масштабніші за свою гуманістично-соціальною суттю, ніж це було раніше. Романтиків цікавила не пересічна людина, а виняткові характери у надзвичайних обставинах. Романтичний герой повинен був переживати бурхливі почуття, всесвітню жалобу, прагнути досконалості та мріяти про недосяжне, без жодної надії на успіх та щастя. Основою формування романтичного ідеалу в творах цього напрямку була духовно-творча свобода особистості, культ сильних пристрастей та поривів, зацікавлення національною культурою і фольклором. Через це романтики більше не шукали прототипів для своїх творів в античності (це залишилося прерогативою прибічників класицизму та академізму). Завдяки їм знову заговорили герої народних переказів, епосів та історичних пісень, чії імена були огорнені легендарною славою борців за волю.

¹ Справа в тім, що представники родини Красинських гербу «Слеповрон», що походив з Мазовії, мешкали й на теренах Литви та Галичини. Родове прізвище походило від назви маєтку Красне неподалік Чеханова. До цієї родини належало чимало видатних військових, senatorів, біскупів, послів, воєвод, старост та письменників. Одним з найбільш відомих представників роду був Наполеон Станіслав Адам Фелікс Зигмунт Красинський (1812–1859) – видатний представник польського романтизму. Відтак появу картин Керитки в колекції Красинських можна було би пов'язати з належністю самого Зигмунта Красинського до кола польських поетів-романтиків, обізнаних з відомими творами Байрона та Гюго. Однак картини були датовані 30-ми роками XVIII ст. Тобто були написані задовго до народження самого поета. Отже, їх мав замовити хтось інший. До того ж, картини були виконані занадто примітивно, аби відповідати запитам заможної людини XIX ст. з розвинутим почуттям художнього смаку. Таким чином, питання походження обох полотен і остаточно визначення джерела натхнення художника ще вимагає свого ґрунтовного дослідження.

Відтак історична постать гетьмана Мазепи та його боротьба за свободу рідного краю, за його вихід з-під протекторату московського царя чи не найкраще надавався для відображення в творах романтизму. Однак прихильникам нового напрямку явно не вистачало в справжньому Мазепі пристрасті, емоцій та контраверсій. І ось тут у пригоді став і Пассековий переказ про події далекої молодості гетьмана і його варіації у переосмисленні Вольтера (Voltaire, 1731). Не останню роль у появі та популярності нового романтичного героя мав відіграти автор, який би зумів так переповісти мазепинську легенду, щоб європейський читач захопився цим образом. Таким автором став Джордж-Ноел-Гордон лорд Байрон, а його поема «Мазепа», написана 1819 р., не лише увійшла до скарбниці світової літератури, але й стала символом європейського романтизму, спровокувавши масове поширення та популярність створеного образу у більшість і є переважаючою частиною більшості сюжетів поетичних, прозових, живописних та графічних творів у різних країнах світу.

Свою розповідь поет розпочав зі згадки про поразку Карла XII під Полтавою. Рятуючись від переслідування, шведському королю довелося довіритися своєму союзникові – гетьману Мазепі. Поранений король виснажився небезпечною подорожжю козацьким степом і вже починав марити. Людям і коням був потрібен відпочинок. Зупинившись табором у лісі і прийнявши з рук гетьмана скромний похастунок, шведський король, згадавши свої спостереження за їздою літнього гетьмана на шаленому коні, промовив, що «на землі від Александрових походів такої пари не знаходив», як гетьман та його кінь (Байрон 2005, с. 210). Кінь і вершник, на його думку, були ніби одним цілим. На що Мазепа відповів: «о, не добром я поминаю ту школу, де навчивсь їзди!» (Байрон 2005, с. 210). Ця фраза спонукала короля умовити Мазепу розповісти свою історію. Гетьман розпочав її від часу своєї служби у польського короля Яна Казимира і неминуче мусив описати причину, яка призвела до його появи в козацькому краї. Таким чином реальні історичні факти з життя Мазепи у поемі поступово відійшли на другий план, поступившись переказам про кохання до прекрасної Терези і про те, яке покарання спіткало героя за його нестримане почуття.

Описана Байроном історія Мазепиного роману була такою реалістичною та емоційно насиченою, що затьмарила собою справжні історичні події, з яких поема починалась, і примусила читачів її запам'ятати. Не будучи самому закоханим, описати чужі почуття поету було б вкрай важко. Але Байрону не треба було нічого вигадувати. Він наділив свого персонажа власними почуттями. Як відомо, перебуваючи в італійській Равенні в розпал руху карбонаріїв, учасником якого він був, Байрон закохався у заміжню Терезу Гіччіолі, уроджену графиню Гажба. Відтак почуття, які в поемі Мазепа відчував до своєї шляхтянки, насправді були почуттями самого Байрона до графині. Отже, вибір сюжету, постаті історичного прототипу головного героя та навіть імені головної героїні – Тереза, цілком відповідали життєпису самого поета і були йому близькі. Визнавши Мазепу борцем за свободу свого краю та його народу, у тексті поеми Байрон все ж таки віддав перевагу любовній лінії сюжету. Можливо, що саме це у майбутньому й посприяло такій шаленій популярності байронівського образу Мазепи й привело до його подальших інтерпретацій та візуалізацій. До речі, одними з перших візуалізацій байронівського Мазепи стали саме ілюстрації до поеми, які дуже швидко почали поширюватися окремими листівками, а дещо пізніше, у 1870-х роках – невеликими наборами літографій, які набули шаленої популярної серед представників середнього класу¹. Натомість

¹ У 1870–1880-х роках такі ілюстрації масово друкували французькі літографічні заклади. Однією з найбільш відомих була літографія Жана Барусса. У цьому закладі також друкували численні ілюстровані журнали, зокрема «Ілюстрована національна історія», «Ілюстроване образотворче мистецтво», «Щасливі оповідачі» тощо. Ілюстрації до окремих сюжетів творів Вольтера чи до поеми Байрона у 1870-х роках виконував Жан Герлієр. Його літографії не вирізнялися високохудожнім рівнем виконання, однак користувалися попитом малоосвіченої публіки, яка завдяки цим картинкам мала можливість ознайомитися з персонажами відомих на той час художніх творів.

найбільш відомі твори європейського живопису, поява яких була обумовлена змістом байронівської поеми, почали з'являтися вже за кілька років після публікації твору, тобто у 1820-х роках.

Зокрема, одного з перших поема Байрона надихнула Теодора Жеріко (1791–1824). Художник створив кілька варіантів задуманої картини. Зокрема, у 1823 році постало полотно «Мазепа», у композиції якого художник відобразив драматичний момент подолання конем із прив'язаною до його спини людиною бурхливого потоку. За авторським задумом кінь з останніх сил намагався піднятися на скалистий берег. У будь-якого глядача цей момент викликав запитання: чи стане це порятунком для них обох? Художник не дає відповіді на це складне запитання. Однак це не було його метою. Навпаки. Живописець прагнув відобразити емоційно-напружену боротьбу за життя двох істот: силу інстинкту тварини і силу духу людини, які волею долі стали одним цілим. Відтак загинути, або врятуватися вони також мали разом. З часом, дізнавшись про трагічну загибель самого художника після падіння з коня, деякі мистецтвознавці почали стверджувати, цей трагічний збіг обставин нібито містичним чином був пов'язаний саме із цією картиною, просякнутою маревом смерті.



Іл. 4. Вацлав Павлішак. Мазепа, 1885 р. (Ковалевська 2009, с. 222–223)

Прочитавши байронівську поему, її настроєм та історією головного героя захопився й інший художник – Ежен Делакруа (1793–1863), якого вважають одним з найвидатніших французьких романтиків й майстром колоритної техніки¹. Делакруа написав свого «Мазепу» у 1826 році. Він також зобразив змученого коня з напівживим молодим чоловіком, що вдвох падають десь у далеких українських степах. Драматизм композиції підсилювали і темне, сіре небо, і зграя хижих птахів, що кружляли над знесиленим конем і вершником.

Від початку 1820-х років і надалі до байронівського твору, як основи свого творчого натхнення, зверталось чимало європейських митців. Зокрема, наприкінці XIX ст. вже у стилі неоромантизму була створена картина відомого польського художника Вацлава Павлішака

¹ Його часто називали «князь кольорів».

(1866–1905)¹ «Мазепа» (1885)². Сюжет картини традиційний – дикий кінь несе прив'язаного до крупа молодого Мазепу, однак розробка цього сюжету трохи інша. Перед глядачем розгортається майже монументальна картина дикого поля, де височіє чагарник, що безжалісно ранить тіло прив'язаної до коня людини. Чорний кінь швидко мчить, намагаючись врятуватися від зграї хижих птахів, що вже бачать свою жертву і відчують запах її крові. Сідає сонце і його останні відблиски ховаються за розметаними хмарами (Іл. 4).

Кольорова гамма картини Павлішака значно світліша, ніж на картинах Жеріко чи Делакруа, але емоційний настрій зовсім інший. Якщо у центрі композиції полотен французьких художників ми бачимо людину, що бореться, і саме в цьому полягає сенс її життя, проявляється надія на спасіння, то у Павлішака тіло юнака зображене безсилим, а ситуація загалом безнадійною. Мазепа тут виглядає приреченим померти і готовим прийняти цей вирок долі. Автор не залишає глядачеві шансу домислити щасливий фінал. Глядач залишається перед полотном з низкою питань в голові: що чекає на цю нещасну людину? що зрештою переможе: сила провидіння чи сила людського духу? чи є у цієї жертви обставин шанс на майбутнє? Очевидної відповіді художник не дає. Знаючи про захоплення Павлішака анатомією коней та анімалістичним жанром загалом, можна припустити, що митця доля мазепинського персонажа загалом мало цікавила. Основну увагу художник приділив саме натуралістичному образу коня, чиї рухи були досконало промальовані. Схоже, що відомий сюжет став для Павлішака лише приводом для написання чергового анімалістичного твору, яких наприкінці XIX – на початку XX ст. було чимало, особливо в мистецтві Англії, Франції, Нідерландів.

Протягом XX ст. художники європейських країн уже не зверталися до традиційного мазепинського сюжету, окрім випадків виготовлення поліграфічної продукції (зокрема, афіш вистав, етикеток, рекламних плакатів тощо) та створення «викривлених образів», тобто карикатур на сучасників з використанням упізнаваних елементів знаного сюжету. Натомість до цього нетипового для українського мистецтва образу кілька разів зверталися українські художники. Непопулярність сюжету шаленого галопу дикого коня з вершником на спині серед українських митців була викликана тим, що він завжди сприймався не як реальний факт з життя Івана Мазепи, а саме як легенда. Образ оголеного юнака, якого несе степами його кінь, мало толерував з образом державного мужа, політичного діяча, мецената церкви та освіти, яким в дійсності був український гетьман. Крім того, у той час коли в Європі поширювалися твори Байрона, Гюго, Словацького, які підживлювали інтерес художників саме до образу романтичного героя, яким їм видавався Мазепа, на українських теренах, які перебували під владою Російської імперії, панував образ, створений Олександром Пушкіним у поемі «Полтава». Відтак поширення дістав зовсім інший образ Мазепи й візуалізації зазнали цілком інші сцени з літературного твору, ніж з творів європейських авторів. Натомість українські митці не уникнули відображення легендарного сюжету в своїх картинах та малюнках. Так, у 1994 році Володимир Кохаль створив полотно «Легенда про Мазепу»³. Попри чудовий степовий пейзаж з ковилою та давніми курганами, контрастні хмари на тлі передвечірнього неба, кінь і вершник виглядали неприродньо. Прекрасний білий кінь буквально летів у повітрі навіть не зачіпаючи копитами трави. Вершник, тобто Мазепа, був прив'язаний до крупа коня так, що при шаленому галопі не втримався б на спині коня й кількох хвилин. Усупереч байронівському твору, як власне й іншим подібним до нього текстам, Мазепа сидить верхи без сідла головою уперед. Його тіло не виглядає виснаженим або змученим, нібито його лише щойно посадили на коня. Не маючи під собою сідла, вершник мав би усією мускульною силою намагатися втриматися у вертикальному положенні, тоді як вершник сидить розслаблено та спокійно.

¹ Польською – Wacław Pawliszak.

² Полотно зберігається у фондах Національного музею у Варшаві.

³ Картина зберігається у Музеї гетьманства у м. Київ.



Іл. 5. Афіша до вистави Мільнера «Мазепа, або Дикий кінь Татарії», 1831 р. Джерело:

<https://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~270266~118490:Mr--Cartlich-as-Mazepa,-King-of-Ta>

Отже, усі деталі картини виглядали неприродно і фантастично, що цілком відповідало легендарній сутності сюжету, хоча порушувало навіть усталені канони його зображення.

Більш близьким до традиційного відображення мазепинського сюжету був молодий художник та музикант Юрій Журавель (Журавель 2008). Він не мав на меті створення самостійного твору за відомим сюжетом. Його гротескний малюнок був лише ілюстрацією в книжці для дітей, де згадувалися європейські автори, твори яких сприяли формуванню образу романтичного героя і була потреба візуально відобразити легенду про покарання молодого Мазепи¹.

Як видно, більшість художників різних часів обирала центром композиції своїх творів тандем коня й людини. Першими зобразили його саме Жеріко та Делакруа, які прагнули репрезентувати свою інтерпретацію романтичних ідей боротьби сили людського духу з силами природи.

Водночас популярність анімалістичного жанру в тогочасному

живописі посприяла тому, що одночасно з поширенням описаного вище сюжету полотен Жеріко та Делакруа почали з'являтися та швидко поширюватися твори, в яких людина та кінь мали протистояти диким тваринам. Одним з перших до такої інтерпретації літературного сюжету вдався французький художник Орас (Гораціо) Верне² (1789–1863)³. Шукаючи найбільш вдалий варіант для реалізації свого задуму, митець написав дві картини. Одна називалася «Мазепа і вовки» (Іл. 2), а інша – «Мазепа і коні»⁴. У першому випадку кінь, з прив'язаним вершником стрімголов мчав, рятуючись від зграї вовків, а в другому – кінь падав серед табуна диких коней, які загрожували затоптати чужинця з дивною ношею. Обидва твори були представлені художником до уваги публіки на Паризькому салоні 1827–1828 років, де дістали схвальну оцінку критиків, хоча версія з кіньми видавалася їм більш вдалою. Незважаючи на це, і перша і друга версії згодом неодноразово були скопійовані самим автором, а також низкою інших художників. Крім того, версія з вовками стала такою популярною, що багато разів продукувалася у вигляді гравюр та літографій⁵. Успіх обох полотен Верне призвів до того,

¹ Дивись: Журавель Ю. Мазепа. Крок до правди. – К.: ГР «Не будь байдужим!», 2008. – 21 с.: іл. – С. 5.

² Французькою – Emile Jean Horace Vernet.

³ Відомо, що на початку 1820-х років О. Верне отримав замовлення від міської влади міста Авін'йон, яка прагнула увічнити пам'ять про діда митця – Жозефа Верне. Плануючи цю роботу, художник перебрав цілу низку ймовірних сюжетів і зупинився на історії, описаній Вольтером та Байроном.

⁴ Ескіз цієї картини нині зберігається в картинній галереї міста Бремен.

⁵ Цілком вірогідно, що твір Верне надихнув й українського художника Віктора Свинарьова, який у 1992 році творив ескіз до твору «Легенда про Мазепу». За задумом митця на темному тлі було зображено коня, який з останніх сил намагався врятувати себе і свого вершника від вовків, які наздоганяли і загрожували загризти їх обох. Через

що картину «Мазепа і вовки» придбав французький король Луї-Філіп і з часом її було розміщено в будинку Національних зборів Франції у Парижі¹. Водночас ця картина надихнула англійського художника Джоном Фредеріка Херрінга на створення власної інтерпретації сюжету з вовками². Натомість сюжет з кіньми більше сподобався Вільгельму Налу, який за його мотивами створив полотно під назвою «Мазепа в оточенні диких коней», та Олександр Орловському, який написав картину під назвою «Мазепа»³. Наслідуючи ідеї Верне, обидва художники композиційним центром своїх картин обрали виснаженого білого коня, з прив'язаним до його спини вершником⁴. Кінь разом із людиною падав на бік, з острахом озираючись на диких коней, які його оточували. Глядачеві мимоволі передавалося почуття неспокою. Воно підсилювалося зображеннями передгрозового темного неба, сильного вітру, що нахилив гілля старого дерева, хижих птахів, які, відчувачи можливу здобич, кружляли над узліссям, та переляканих диких коней. Захоплення художників анатомією коней сприяло зображенню професійно проробленої пластики рухів цих шляхетних тварин, а також їхніх емоцій: страху, цікавості, співчуття. Незважаючи на емоційне напруження, яким переймається глядач у перші хвилини, загальне враження від картини залишається позитивним. Крім переживання за життя головного персонажу, у глядача підсвідомо виникає надія на щасливе завершення його поневірянь. Схоплена і відображена авторами мить – це момент звільнення для головного героя, це – свобода, яка гарантує йому життя. Саме ця ідея свободи, перемоги людського тіла над жорстокими обставинами життя і людського духу над природною стихією, що апіорі непідвладна людині та є джерелом земного лиха і катастроф, є головним лейтмотивом картин художників. Обидві картини були написані майже в один час і є майже дзеркальним відображення одна одної, що часто призводило до плутанини при визначенні авторства цих творів у різних публікаціях.

Ще одним типом сюжетів, обумовлених змістом байронівської поеми, став сюжет «мук Мазепи». До цього типу картин належать полотно Луї Буланже⁵ (1806–1867) «Муки Мазепи»⁶, написане в 1827 році, картина Луї Гусне «Мазепа», створена в 1874 році⁷. Обидва твори були дуже динамічними. Центром композиції був молодий Мазепа, якого слуги ображеного графа

скруту, в якій опинилися українські митці на початку 1990-х років, художник був змушений замалювати свій твір, використавши полотно для іншої картини. На щастя, у 2012 році, готуючись до своєї майбутньої авторської виставки робіт, Віктор Володимирович написав картину заново. Правда, всупереч канону, згідно з яким Мазепу зображували оголеним, художник зобразив його у синіх шароварах, які у поєднанні із жовтуватими відблисками кінської гриви та хвоста створювали чітку асоціацію з кольорами національного прапора України. Тобто оглядаючи картину, у глядача мимоволі виникало відчуття, що образ Мазепи символізує саму Україну, яка крізь усі небезпеки та загрози таки досягає омріяного майбутнього – незалежності. Така осучаснена інтерпретація сюжету поем Байрона та Гюго та візуалізації Верне була викликана щойно пережитими художником подіями 1991 року, тобто проголошенням суверенності української держави. Відновлюючи картину 1992 року, художник не став нічого змінювати, хоч на 2012 рік вже міг би повернутися до більш класичних трактувань твору французького художника. (Дивись зображення: Ковалевська О. О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. – К.: Темпора, 2013. – С. 155, 191).

¹ Картина загинула внаслідок пожежі у будинку парламенту в 1961 році, а її авторська копія донині зберігається у зібранні музею Кальве в Авіньйоні.

² Картина Дж.Ф. Херрінга зберігається в Британській галереї Тейт.

³ Олександр Орловський. Мазепа. 1820-ті рр. Полтавський художній музей (картинна галерея) ім. Миколи Ярошенка.

⁴ Сюжет з кіньми неодноразово повторювали різні європейські художники, зокрема, польський художник Максиміліян Геримський.

⁵ Луї Буланже (фр. Louis Boulanger) – французький художник, літограф, ілюстратор; директор Діжонської школи мистецтв (1860–1867).

⁶ Інша назва картини «Покарання Мазепи». Картина зберігається у музеї міста Руан (Франція).

⁷ Полотно зберігається у Музеї де Орсе (Musée d'Orsay) у Парижі.

намагалися прив'язати до дикого коня, що виривався з упряжі та рук погоничів. І тварина, і людина в обох творах чинили шалений спротив чужій волі. Жоден з них не збирався коритися долі й не поспішав назустріч смерті. Недарма ці обидві картини якнайкраще відображали природне право та прагнення до свободи будь-якої живої істоти, які підживлювали твори романтичної літератури та мистецтва протягом значного часу.

Таким чином, завдяки поемі Байрона образ Мазепи отримав одразу кілька варіантів візуального втілення в творах романтичного живопису. В одних інтерпретаціях митці прагнули репрезентувати глядачеві образ борця проти проявів чужої волі, який не бажав приймати присуджений йому вирок. При цьому шалений опір чинили й людина, й тварина, яким судилося разом зазнати смерті: людині як жертві, а тварині як інструменту в руках Божого проведення. В інших поставав образ братства, єдності двох тіл та двох душ, які як єдине ціле мали шанс або вижити, або померти у боротьбі з природними стихіями або дикими тваринами.



Іл. 6. Джон Дойль. Карикатура «Король Вільям IV і реформа» за сюжетом картини Гораціо Верне «Мазепа і вовки», 1832 р. Джерело: www.wikipedia.org

Подальшому зростанню популярності образу Мазепи, яка відбувалася одразу двома шляхами: у текстах і образах, сприяла поява численних послідовників Дж. Байрона. Одним з перших серед них став відомий поет і письменник, сучасник грецького повстання, волелюбний ідейний супротивник Наполеона, який виріс на революційних традиціях Паризької комуни, – Віктор Гюго. На відміну від Байрона та Буланже, чиїми текстом та полотном поет надихався, Гюго зосередив свою увагу не на класичному Пассековому сюжеті, а на несамоциті їзді очманілого дикого коня та постаті прив'язаної до його спини скривавленої людини. За сюжетом поеми Гюго кінь мчав степом не розбираючи дороги, шматуючи свої боки й тіло свого вершника. Над приреченою до смерті пари (людини та коня) кружляли зграї гайвороння,

сов та трупоїдів-шулик. Не менш небезпечним був і табун диких коней, які могли пришвидшити їхню спільну смерть. Спостерігаючи за цією жахливою картиною ніби зі сторони, автор на сторінках своєї поеми оптимістично проголошував: цей «живий труп», що нині гине, ще буде в майбутньому «народом України» проголошений своїм очільником. Ось тоді він зможе відстояти свої права, помститися хижим шулікам і орлам, які уособлювали його ворогів, зможе відплатити за кров, яка пролилася на поля, якими його ніс дикий кінь. Поема Віктора Гюго впевнено переконувала читача у тому, що колись настане час і ця скривавлена, приречена на смерть, ледве жива молода людина, ще «одягне плащ старих гетьманів, піднявшись високо із безодні, яка мала служити йому могилою». Лейтмотивом його поеми була віра в те, що будь-яке нібито безнадійне становище не є абсолютним. Вихід завжди є, бо віра сильніша за обставини. Дивовижна доля Мазепи надихнула поета на перетворення його постаті на символ людського духу, нестримного інстинкту, що живе в кожній людині і здатний привести її до того фатуму, який у хвилину можливої загибелі раптом здатний піднести свою жертву на вершину щастя. Гюго вклав у свою поему глибокий зміст, оспівавши героя як уособлення вічного прагнення людського духу до великої мети.

Загалом поеми Байрона та Гюго, а також їхні найбільш відомі візуалізації¹, були саме тими двома літературними творами, які стали взірцями для багатьох інших авторів епохи романтизму. Зокрема, у польській літературі про Мазепу особливе місце належить п'ятиактній драмі «Мазепа» Юліуша Словацького. Перший варіант драми був написаний автором ще в 1834 році, але потім несподівано знищений. Новий варіант тексту з'явився лише у 1839 році. За побудовою сюжету та стилем викладу драма Ю. Словацького дуже нагадувала

¹ Говорячи про відображення «легенди про Мазепу» у творах живопису та графіки, не можна також оминати увагою численні ілюстрації до поеми Дж. Байрона, виконані польськими та французькими художниками і графіками. Перш за все, це стосується серії ілюстрацій до цієї поеми, виконаної відомим художником Ю. Коссаком та літографом Е.Н. Сотайном, що були подаровані Національному музею у Варшаві приватним колекціонером А.В. Стшембошем. Згадані літографії відтворюють кілька фрагментів байронівської поеми. Серед них: зображення гетьмана, який сидить під деревом і розповідає Карлу XII свою історію, та малюнок, де слуги ображеного польського пана прив'язують молодого коханця його дружини до коня. Не оминули митці можливості візуалізувати й традиційний образ напівживого юнака, який лежить серед степу, а над ним кружляють зграї хижих птахів. Існує й окрема ілюстрація до поеми Дж. Байрона, виконана Максиміліаном Геримським, що зображує табун диких коней на узбіччі лісу, що оточують безсилого коня з напівживим вершником. Крім того, польські художники багато ілюстрували твори польської літератури, присвячені Мазепі, зокрема, поему Юліуша Словацького «Мазепа». Про поширення в Європі романтичних творів Дж. Байрона, В. Гюго та інших поетів-романтиків говорять численні цикли літографій до цих творів, які, як правило, супроводжувалися написами різними мовами (французька та іспанська, французька та німецька тощо). Це давало можливість використовувати ці зображення як в комплексі з текстом, так і окремо. Найбільша кількість таких літографій, виконаних в дещо лубочному або народному стилі, виготовлялася у Франції. Водночас збереглися окремі екземпляри подібних літографій, виконаних у Росії, з підписами російською мовою. Цей факт демонструє не лише широку географію поширення такого виду поліграфічної «продукції», але й про попит, який на них існував. Не менш цікавим було й те, що ці цикли літографій не лише відтворювали тексти відомих поем. Вони часто зображували сюжети, яких не було в літературних творах, але їх можна було «домислити». Такими, наприклад, були літографії, що зображували побачення Терези з Мазепою у мальовничому парку, лісі або в альтанці неподалік замку, де вона мешкала. Змістовними були й ті літографії, що зображували той момент, коли Мазепа, ставши мужнім та сміливим воїном, за багато років після пригоди своєї молодості, підходить під стіни замку свого кривдника на чолі повсталого натовпу. Він прагне помститися за своє приниження та забрати із собою ту єдину в світі жінку, яку він кохав протягом усього життя, але не знаходить її серед живих. Таким чином, ці серії чорно-білих та кольорових літографій із звичайних ілюстрацій до тексту, перетворювалися на цілком самостійні твори, які скоріше за все задовольняли естетичні потреби середнього прошарку населення тогочасної Європи, який не дуже був обізнаний з тонкощами високої поезії і не дуже переймався боротьбою за ідеали свободи далекої та майже міфічної для них України, гетьманом якої був Мазепа. Водночас завдяки творам літератури та мистецтва образ Мазепи ставав відомим широким верствам населення. Це був улюблений герой творів популярної графіки, що простежувалося в зображенні красивого, мужнього та шляхетного обличчя героя, його театральнo-драматичних поз та вчинках, відбитих на папері.

історичні драми У. Шекспіра. В основу твору польського поета знову-таки було покладено легенду про коня, який приніс свого непритомного вершника в Україну. Мазепа Ю. Словацького – це хитрий, відважний і водночас шляхетний «козацький син», який був покойовим польського короля. Він був готовий пожертвувати своїм життям і заради честі жінки, яку навіть не кохав, і заради честі короля, якого у глибині душі зневажав. Водночас образ Мазепи у творі Словацького набув певного демонізму, бо, за задумом автора, майже всі особи, з якими зіштовхнувся головний герой, з часом гинули через пусті капризи легковажного хлопця.

Крім Словацького, образом Мазепи також цікавилися Йосип (Юзеф) Богдан Залеський. Однак твори всіх польських авторів будувалися за однією схемою, списаною з мемуарів Я.Х. Пассека. Мазепа в них – покойовий короля Яна Казимира, молодий красень, який обов'язково закохувався в заміжню польську шляхтянку, а за деякий час про ці стосунки довідувався її старий чоловік і тоді Мазепа зазнавав страшної, але справедливої, на думку авторів, кари – його прив'язували до дикого коня і відпускали у степ, де його доля вже була в руках провидіння.

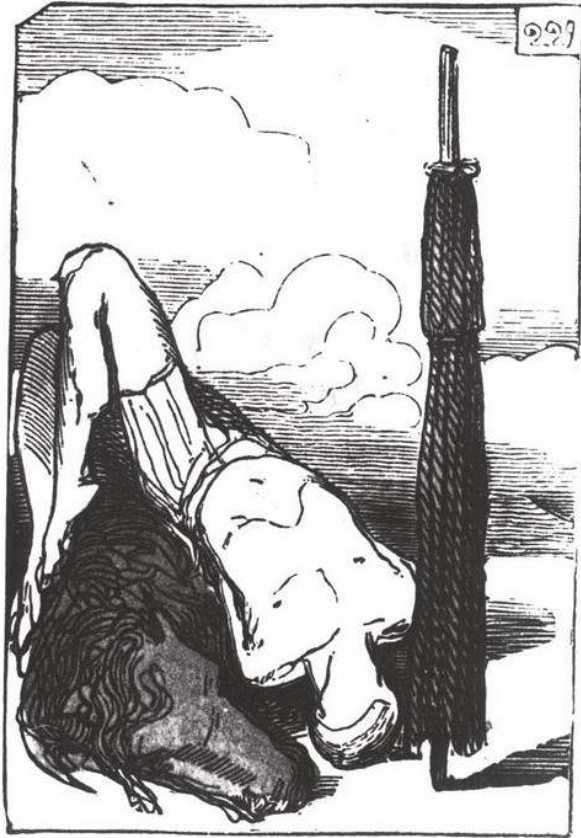
Два прозові твори польських письменників Францішка Равіти-Гавронського «Пан гетьман Мазепа. Історичний роман» та Богдана Курхана «Гетьман Мазепа, або Боротьба за корону» представляли Мазепу як реального козацького очільника, серйозного політичного гравця. Відтак пригоди його молодості залишилися поза їхньою увагою.

Переспівування сюжетів, пов'язаних з Мазепою, відбилося й на змісті багатьох творів як першої, так і другої половини XIX ст. Зокрема, у поемі Жоля Ресегіє, який зробив з Мазепи татарського князя, і на романі та поемі невідомих авторів «Мазепа, вождь українських козаків» та «Мазепа, або Дикі коні України». Протягом досить короткого часу з'явилися такі твори німецьких авторів, як поема Г.Е. Штебіна (1844), «Король степу» А. Мая (1849), «Мазепа» Т.Г. Лейса (1850), «Битва під Полтавою» К.Ю. Штарка (1855) та «Мазепа, або Супротивники» К. Костіна (1855), повісті «Мазепа» А. Мютцельбурга (1860) і А. Зондермана (1882) та інші (Небелюк 1987). Більшість з них експлуатувала історію про любовні пригоди головного персонажа, що нерідко нічого спільного не мало з реальними історичними подіями.

Винятком хіба що може бути драма «Король степу» А. Мая, присвячена боротьбі гетьмана за свободу свого краю. Спочатку, звертаючись до Петра I, Мазепа окреслював своє бачення взаємин царя-протектора та народу-васала так: «Спис козака для захисту царського трону і меч царський для захисту нашої волі. Оце все, що ми винні одне одному». Однак дізнавшись про царські плани поневолення свого волелюбного народу, гетьман радикально змінив погляди. Відтак його метою стало створення «Королівства степів» і отримання «корони», тобто статусу самостійного правителя. Однак омріяне королівство виявилось лише міражем, а сам Мазепа загинув, втративши своє щастя і свою любов Наталю, яка віддалася Голіцину.

Цікавою за своїм сюжетом була й історична новела Георге Асакі (1770–1840) (Асаки 1988). З одного боку її зміст віддалено наслідував головні мотиви байронівської поеми, а з другого – містив деякі оригінальні сюжетні лінії. Незважаючи на те що головний герой новели мав ім'я Мазепа, фактів реальної біографії гетьмана у творі було мало. Натомість авторська уява представила читачам несподівані розповіді про участь Мазепи в поході Василя Лупу проти мунтянського воєводи Матея Басараба, про шляхетний порятунок молдавської шляхтянки, про зустріч старого гетьмана зі своєю донькою, яка в реальності померла немовлям, та, нарешті, про його смерть на молдавській землі. Автор наділив свого героя особливими здібностями, гарною освітою та лицарським вихованням, тобто всім тим, що, на його думку, повинно було підкреслити його винятковість як козацького ватажка, який очолив сміливе і ризиковане повстання національно-визвольного характеру. Зміст новели повною

мірою розкривав авторське співчуття своєму героєві, його симпатію до старого українського гетьмана. Очевидно, що саме це вплинуло на фінал твору. Він був менш драматичний, ніж насправді: «навеки простясь с политикой и великими планами, он посвятил остаток дней своих благочестию и смиренным размышлениям о боге», – писав Асакі (Асаки 1988). Очевидно саме так, на думку автора мав закінчити своє життя справжній козацький ватажок та воєвода – гетьман Мазепа. Твір молдавсько-румунського автора сміливо поєднав історичну правду, легенди та вигадки автора.



Іл. 7. Берталь (Шарль Альбер д'Арну). Карикатура за сюжетом картини Шассеріо. Часопис «Для сміху», 16 липня 1853 р. (за Mouille-Seaux 1978).

Свою інтерпретацію романтичного героя у драмі «Мазепа» представив у 60-х роках XIX ст. німецький поет Рудольф Готтшаль. Його інтерес до Мазепи обумовлювався тими ж причинами, що й у Дж. Байрона та В. Гюго. Народжений 1823 року, Готтшаль згодом став одним із активних учасників ліберального руху у східній Пруссії. Багато його драм мали яскраве революційне забарвлення. Драма «Мазепа» в п'яти актах стала однією з найвдаліших творів цього автора. Якщо залишити поза увагою деякі історичні помилки допущені автором (Мотря – донька І. Іскри, К. Гордієнко не приєднався до гетьмана), то трагедія вийшла доволі захоплюючою, тримала читача у постійній напрузі. Головна ідея твору полягала у тому, аби показати, як мрія Мазепи, гетьмана України, про «корону та незалежність» постійно примушує його коритися невблаганній лихій долі, яка нестримно веде його і до мети, і до загибелі одночасно. Одним з мотивів твору Готтшала стало прагнення продемонструвати своє розуміння

тогочасних історичних подій як процесу, в якому не було ані правих, ані винуватих, ані «лиходіїв», ані «янголів». Люди, на переконання автора, – це лише шахові фігури в руках невидимих гравців.

У драмі Рудольфа Готтшала цікава роль була відведена Мотрі. Автор запропонував читачеві досить несподівану версію, яка мала пояснювати незрозумілу, на перший погляд, пристрасть молодого дівчини до літнього чоловіка. Мотрона Готтшала не звичайна «полковничівна»; вона народжена для панування, це жінка з інстинктом владарювання, яка прагне разом із Мазепою здійснення його грандіозних планів, що засліпили її. Заради цих планів, що обіцяють корону і їй, вона кидається на шию старому гетьману, присягаючи «йти за його зіркою». Страта батька призводить до появи почуття помсти, а відповідно й перехід Мотрі на бік ворогів Мазепи, що тягне за собою крах усіх мрій та планів. Сильне враження від драми послаблюється, на жаль, зовсім непотрібним моралізаторством автора. Мазепа у нього гине не тому, що «так хотіла доля», а в покарання за зневажені закони моралі. Зрозуміло, що драма Готтшала вже принципово відрізнявся від творів Байрона та Гюго. Створений ним власний

образ романтичного героя був значно глибшим та психологічно складнішим, а сюжетна лінія кохання вже була перенесена з молодих років Мазепи на період його старості, коли усвідомлення поразки і втрати стає більш драматичним.

Наприкінці XIX ст. в європейській літературі з'явилося ще кілька творів про Мазепу: поема «Мазепа, або Дикі коні» Г.Л. Вільямса (1890) – в англійській, оповідання «Мазепа та його посол» Вернера фон Гайденштама та поема І.П. Валліна «Карл XII» – в шведській, анонімна драма «Карл XII» – у італійській, «Іван Мазепа» Іосифа Фріча – у чеській. Усі вони були присвячені Мазепі та Україні. Однак їхні автори дуже слабо собі уявляли, чим насправді була Гетьманщина. Для них край, яким правив гетьман і з яким були пов'язані його мрії про волю і свободу, це скоріше якесь західноєвропейське герцогство, ніж далеке, ніким не бачене «королівство степів» на межі християнського та мусульманського світів. Незважаючи на те що уявлення про тогочасну Україну, представлені у цих творах, були далекими від історичної правди, вони мали бути викликати у західноєвропейського читача справжній інтерес до далекої країни, яка була здатна народжувати таких героїв, як Мазепа. Недарма віконт М. де-Вогює свого часу написав про нього: «Історія не дала йому корони, як він того бажав. Проте поезія обдарувала його, без його відома, королівством, набагато кращим, аніж ті, які має політика. Чи заслужила його ця загадкова постать? Не вимагайте відповіді історії. Його супротивники ненавиділи його, проте жінки його любили, церква прокляла його, але поети його оспівали! А поки світ буде таким, яким він є зараз, останнє слово в ньому завжди належатиме жінкам і поетам» [Донцов 1994, с. 79–86].

Про шалену популярність мазепинського сюжету протягом усього XIX ст. не в останню чергу свідчить поява значної кількості предметів ужиткового мистецтва, декорованих сценами відомих живописних полотен. Такими, наприклад, є годинник, прикрашений фігуркою коня, до якого прив'язаний юнак Мазепа, табакерка та люлька за сюжетом Верне «Мазепа і вовки», станкові скульптури та фарфорові статуетки, які відображали як чоловічий, так і жіночий образ «Мазепи», про що буде далі.

Модернізаційні інтерпретації образу Мазепи та політичні карикатури на основі відомого сюжету

Нетипові інтерпретації «мазепинського» сюжету, яким його репрезентували публіці Вольтер, Байрон, Гюго та інші автори, почали виникати майже одночасно з так би мовити класичними або типовими трактовками. Різноманітність у текстах літературних творів та відмінності у візуалізації образів Мазепи були обумовлені переколюванням Мазепинського персонажу з Європи до Америки, де він набув нових рис та особливих характеристик, потім перетворенням його з українського гетьмана на татарського князя, а ще пізніше зі зміною статі головного героя – з чоловічої на жіночу.

Вірогідно, що першою драмою невідомого англійського автора, яка з успіхом була поставлена у Бостоні ще 1811 року, була драма «Мазепа, гетьман України». Сюжет твору обертався довкола Полтавської битви, але єдиною історичною постаттю в ній був Мазепа. Решта персонажів були вигадані автором, тому говорити про історичну вартість драми не має сенсу. Визначити художній рівень постановки дозволяють джерела та література, оскільки ця театральна постановка не відбилася в анналах театального життя американського континенту.

Натомість значно більше значення для появи нового трактування образу Мазепи належало драмі 1812 року «Мазепа, або Дикий кінь Татарії», написаній відомим американським актором, драматургом та поетом того часу Джоном Говардом Пейном. У цьому творі Мазепа був представлений як татарський шляхтич, якого в покарання за якусь інтригу прив'язали до дикого коня і випустили в степ. Несподіване розгортання сюжетної лінії

«у степах Татарії», запропоноване Пейном, згодом зворушило творчу уяву француза Леопольда Кюмев'єра і він 1824 р. написав невелику мелодраму зі схожою назвою – «Мазепа, або Татарський кінь». Автор фактично переповів на свій лад твір свого попередника. Ідея перетворення Мазепи на татарського князя і перенесення місця дії з України, як було у Байрона чи Гюго, у степи Татарії, так сподобалась сучасникам, що посприяла черговій інтерпретації творів Пейта та Кюмев'єра. Її у 1831 році здійснив англієць Г. М. Мільнер, створивши мелодраму під назвою «Мазепа, або Дикий кінь Татарії» (Рудницький 1994). Як не

дивно, але саме цій театральній постановці судилося мати успіх на сценах Англії та США протягом десятків років. Крім імені головного персонажа в цій мелодрамі нічого не залишилося від реального прототипа або навіть від героя байронівської поеми. У цій п'єсі Мазепа – це татарин на ім'я Касимір Мазепа, якого після чергового нападу татар на замок каштеляна Лавринського випадково знайшли мешканці замку. Немовля-підкидьок виросло і перетворилося на красивого юнака, який став пажем каштеляна і невдовзі закохався в його доньку. Дізнавшись про те, що Лавринський хоче віддати дівчину заміж за старого графа Палатина, Мазепа



MR. JOHN BULL IN THE CHARACTER OF MAZEPPA.

Іл. 8. Невизначений графік. Карикатура «Містер Джон Буль в образі Мазепи».

Часопис «Punch», 1855 р. Джерело:

<http://www.victorianweb.org/periodicals/punch/crimea/23.html>

намагається цьому зашкодити, але слуги каштеляна його хапають, зривають з нього одяг і прив'язують до спини дикого коня, що мчить його серед ночі до Татарії. Там його рятують татари, а «татарський король» Абдер-Хан упізнає в ньому свого сина. Ставши згодом татарським ватажком, Мазепа повертається до замку Лавринського й після кривавого бою змушує каштеляна віддати його доньку за себе. Саме з моменту появи цієї мелодрами і створення театральної афіші (Іл. 5), в якій зазначалось, що головну роль виконує «Містер Карліч» («Mr Carlich»), за персонажем на ім'я Мазепа закріплюється імідж татарського князя. Сюжет шаленого галопу на дикому коні відходить на другий план¹, а з часом сама ідея перших творів поетів-романтиків про боротьбу за виживання, за визволення свого народу, взагалі загубилася у перепетях пригодницької драми зі щасливим фіналом.

Вірогідніше за все саме драма Мільнера, а не поеми Байрона чи Гюго надихнули художника-романтика Теодора Шассеріо (1819–1856) на створення у 1851 році картини під назвою «Дівчина-козачка біля тіла Мазепи» (Іл. 3)². Сюжет та композиція його картини повністю випадала з переліку традиційних інтерпретацій байронівського твору. Митець на

¹ Це відбулося й представлений публіці афіші.

² Картина знаходиться у музеї Страсбурга.

своєму полотні зобразив не «муки юнака», не «його героїчну боротьбу зі стихією» або «дикими звірами», а майже щасливий кінець усім поневірянням Мазепи, тобто «козацьку» (а власне татарську – О.К.) дівчину, яка знаходить непритомного хлопця на виснаженому коні. І сама дівчина, і постаті інших людей на задньому плані картини, однозначно символізували порятунок юнака та початок для нього нового етапу життя. Як не дивно, але саме це полотно за пару років надихнуло графіка Берталя на створення першої карикатури (1853) за цим сюжетом, про що буде далі.

Як би там не було, але протягом короткого часу людина, прив'язана до дикого коня, стала



Іл. 9. Невідомий графік. Карикатура «Авраам Лінкольн в ролі «сучасного Мазепи». Гумористичний часопис «Fun», 29 жовтня 1864 р. Джерело: <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/projects/disraeli/funstoryboard.html>

одним з найпоширеніших образів, відображених у різних видах та жанрах мистецтва. Цей образ збуджував уяву, змушував повірити у щасливі подарунки долі, коли приречена на смерть молода людина раптом знаходила порятунок, а згодом піднімалася до найвищих сходинок соціальної драбини, ставала народним ватажком, провідником великого народу. Однак усе частіше цей образ починав втрачати будь-який зв'язок зі своїм реальним прототипом і з ним почали відбуватися несподівані перетворення. Одним з прикладів такої метаморфози стала публікація філадельфійським видавництвом Турнера й Фішера історії Мазепи у вигляді невеличкої книжечки з ілюстраціями. Книжка призначалася дітям і назвалася «Мазепа і дикий кінь». У такий спосіб ім'я справжнього українського гетьмана перетворилося на ім'я звичайного казкового героя, пригоди якого нічого спільного не мали з реальною історичною постаттю. Натомість зростаюча популярність образу Мазепи в американському середовищі була зумовлена певною асоціацією. Справа у тому, що цей образ мав багато спільного з образом Саймона Батлера, першопоселенця штату Кентукі, якого взяли у полон аборигени й покарали так само, як польський шляхтич Мазепу.

Історія про несамовиту їзду молодого хлопця, який у будь який момент міг загинути, але на щастя уцілів, так захопила американську, а згодом й англійську публіку, що дуже швидко стала основою численних так званих іподрам. Ці динамічні вистави ставилися у цирках. Їхній зміст полягав у яскравому шоу, головний герой якого мав продемонструвати віртуозну їзду на коні, поєднану з незвичними і небезпечними трюками. Популярність цих вистав в Америці і Англії так вихлостила зміст навіть легендарного сюжету, що в Європі, зокрема у Франції, легенда про Мазепу поступово почала набувати комічного змісту. Так, у 1857 р. Л. Арно запропонував паризькій публіці історію Мазепи у пантомімі під назвою «Мазепа, або Українські бунтівники». Мазепа у цьому творі був представлений як комічний персонаж, покараний за любовну пригоду із графинею Терезою Лядовською. Ставши з часом ватажком українських бунтівників, головний герой помстився колишньому супернику і здобув кохану.

На початку 60-х років XIX ст. відбувся черговий сплеск популярності образу Мазепи. Цього разу це було пов'язано із зовсім несподіваним його трактуванням, а саме – Мазепа став жінкою (!). Ця ідея прийшла в голову американському імпресарію Джону Сміту, який запропонував виконання цієї ролі Аді Ісаак Менкен. Дебют жіночого варіанту «Мазепи» відбувся 7 червня 1861 року в Грін Стріт театрі. Шалений успіх п'єси був обумовлений одразу кількома чинниками. По-перше, це було захоплююче видовище з привабливою напівоголеною жінкою у головній ролі, що була віддана у цілковиту владу дикого коня, шалений галоп якого загрожував тим, що кожен невдалий рух актриси міг закінчитися каліцтвом або смертю. По-друге, уміння їздити верхи дуже цінувалося в Америці того часу, тому вправність та хоробрість акторки збуджували найрізноманітніші почуття глядачів і примушували їх йти на виставу ще й ще. Таким чином, уже в другій половині XIX ст. ім'я Мазепи стійко асоціювалося або з «дикими конем Татарії», або з роллю міс Менкен¹. До речі, європейська преса ставилася до цієї постановки досить неоднозначно. У відгуках критиків можна було зустріти як відверте захоплення на вірець того, що «актрисі найбільше пасує відсутність одягу», так і цілковите засудження: «Це віщує катастрофу для англійського суспільства, коли доводиться нотувати, що театр був переповнений до задухи... натовпом добре одягнутих людей, з яких, очевидно, велика кількість зібралася в надії задовольнити свій похитливий смак і позаглядати на наготу, що переступає межі всякої пристойності. ... Вистава така недолуга, що гіршої бути не може» (Рудницький 1994, с. 153).

Однак у погоні за глядацькою увагою та інтересом американські драматурги перевершили самі себе, коли на театральній сцені з'явився «кінний жарт» К. Вайта «Мазеппа», виданий у Нью-Йорку в серії «Ефіопська драма». Сюжет і дійові особи тут були такі ж самі, як і в драмі Мільнера, але з єдиною відмінністю – усі вони були неграми (!). Крім зовнішнього колориту цієї постановки, вражала й мова діалогів персонажів: «Постривайте, ви, джерські негри!» або «Я вчеплюся обома руками за цю дику яблуньку, триматимусь за неї, поки не дам дуба і до останньої краплі крові боронитиму її. Ми чхаємо на вас!» (Рудницький 1994, с. 154). З огляду на все вище описане, інтерпретації образу Мазепи на театральних сценах Європи виглядали більш консервативно і притримувалися двох основних ліній: героїко-драматичної або лірико-романтичної. Так, на початку 70-х років XIX ст. письменники Анрі Шабрія та Філіп Дюпен спільно з композитором Шарлем Пурні створили оперу-буф, в якій було спарадійовано попередні твори про Мазепу, насамперед сцени на «дикому коні». Таке трактування образу, який був безмежно далекий від образу справжнього українського гетьмана, свідчило про те, що і глядачі, і театральні критики в Європі вже перенаситились творами на мазепинську

¹ До цього слід додати, що іподрами за участю Ади Ісак Менкен, або її послідовниць, спровокували появу численної поліграфічної продукції з образом «Мазепи-жінки», зокрема афіш, листівок, наклейок на коробки сірників, обгортки до шоколаду тощо.

тематику. Вона вже почала здаватися їм банальною і нудною, тим більше, що нових знань про український народ, його історію та справжніх героїв ці вистави не надавали. Незважаючи на це, кількість творів, присвячених Мазепі, невпинно зростала. Протягом 30-х років XIX ст. – початку XX ст. над осмисленням легендарно-історичних сюжетів, пов'язаних з постаттю Мазепи, та втіленням їх у творах музичного мистецтва, працювали кращі композитори: К. Лоеве (1830), Л. Маєр (1837, Бамберг), А. Кортеси (1841), Ф. Кампан (1850, Болонья), П. Сокальський (1858), Фітінгофа-Шель (1859, Санкт-Петербург), К. Педротті (1861, Болонья), Ш. Пурні (1872, Париж), А. Мінхеймер (1875 (1900), Варшава), Дж.В. Гінтон (1880), Ф. Педрель (1881, Мадрид), П. Чайковський (1884, Москва), В. Мейєр-Лац (1885, Лондон), М. Коген-Лінару (1890, Бухарест), М. Гранваль (1892, Бордо), Неріні (1925, Бордо), Р. Кочальський, Л. Дюбуа та інші. Крім того, загально відомими стали Шоста симфонічна поема Ференца Ліста «Мазепа» (1851), написана композитором під враженням від поеми В. Гюго, увертюра «Мазепа» Жоржа Матіаса (1876) та етюд-галоп з аналогічною назвою Альфреда Кідана (1878) (Кебузинська 2004, с. 252), а також кантата О. Титова і фрагментарний, незавершений вокальний квартет, скомпонований близько 1890 р. студентом Московської консерваторії С. Рахманіновим (Савицький 1993, с. 26).

Повертаючись до мо дернізаційних візуалізацій образу Мазепи, які з'явилися протягом XIX–XX ст., слід окремо зупинитись на так званих викривлених візуальних образах відомого «мазепинського» сюжету, тобто карикатурах. Вони почали з'являтися майже одночасно з його першими традиційними візуалізаціями та інтерпретаціями. Зокрема, якщо перші традиційні полотна на теми шаленого галопу дикого коня та прив'язаного до нього Мазепи датувалися початком 1820-х років, то перша карикатура за цим же сюжетом була створена вже у 1832 році. Її автором був британський ілюстратор ірландського походження Джон Дойль (1797–1868)¹. Використавши за взірць картину Гораціо (Ораса) Верне «Мазепа і вовки», графік в образі сучасного йому «Мазепи» представив короля Вільяма IV, а роль «дикого коня» відіграла виборча реформа, до якої був «прив'язаний» монарх (Іл. IV)². Для того, аби зрозуміти підтекст цього твору, слід звернутися до біографії та діяльності короля Британії та Ганноверу. Вільгельм IV був найстарішим монархом на британському троні, оскільки став королем у віці 65 років. Король мав доволі ліберальні погляди на цілу низку питань поточної політики Британії. За час його правління було переглянуто законодавство щодо бідних, проведено демократизацію муніципалітетів, вперше введено обмеження на дитячу працю і, навіть попри початковий спротив з боку короля остаточно скасовано рабство на всіх теренах Британської імперії. Однак, незважаючи на значну кількість реформ, які повинні були мати позитивні наслідки для підданих, каменем спотикання стала електоральна реформа 1832 р. Її сутність полягала в ліквідації в парламенті представництв так званих гнилих містечок і водночас розширенні представництва великих міст, які виникли під час промислової революції. Парламентський акт 1832 року також суттєво збільшив кількість виборців, які отримали право голосу. Незважаючи на широку підтримку реформи в Палаті громад, вона викликала шалений спротив членів Палати лордів. Саме в її середовищі слід було шукати замовника карикатури на постать короля. На думку опонентів монарха, підтримуючи цей законопроект, Вільгельм IV нібито не розумів усіх небезпек свого становища. Він виглядав як той «Мазепа», який, будучи прив'язаним головою назад до крупу коня, мчав уперед, у невідоме і можливо небезпечне майбутнє. Таким чином, ця перша карикатура, автор якої вирішив використати відомий і цілком упізнаваний образ романтичного героя, була використана політичними опонентами короля для дискредитації його дій та рішень. Відтак семантичне навантаження образу

¹ Джон Дойль. Карикатура «Король Вільям IV і реформа» (інша назва «Mazeppa on a grey horse», 1832 р. Зберігається в Національній портретній галереї у Лондоні.

² Див. зображення: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/B:Mazeppa_\(King_William_IV\)_-_Doyle,_1832.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/B:Mazeppa_(King_William_IV)_-_Doyle,_1832.jpg)

змінлося. Головний персонаж твору з героя, який бореться і чинить спротив обставинам, чужій волі, або природним стихіям, перетворювався на легковажну людину, яка підпадала під вплив несприятливих обставин, ставала заручником громадської думки і не розуміла, що творила.

За пару десятків років після появи першої карикатури за «мазепинським» сюжетом, засобом карикатури для боротьби з опонентом скористався і французький графік та ілюстратор Шарль Альбер д'Арну (1820–1882), більш відомий за псевдонімом Берталь¹. Побачивши в салоні 1853 року картину Теодора Шассеріо «Дівчина-козачка біля тіла Мазепи» (1851), художник намалював на неї карикатуру й опублікував 16 липня 1853 року на сторінках гумористичного журналу «Для сміху» (Іл. 7). Карикатура супроводжувалася доволі цікавим текстом, зміст якого полягав у тому, що нібито до того моменту, коли кінь, який приніс Мазепу в українські степи, знепритомнів, він також ніс із собою парасольку, яка надавала Мазепі почуття безпеки та можливість подати сигнал лиха (Mouille-seaux 1978, с. 20]. Відтак, зображаючи поруч із конем та його ношею складену парасольку, карикатурист мав на меті зачепити почуття самого Теодора Шассеріо. Графік явно мав якісь претензії до живописця, чій композиція та інтерпретація відомого сюжету йому не сподобались. Імовірно, карикатуриста найбільше дратувала трохи дивна поза дівчини, яка на картині Шассеріо стояла біля коня, що впав, та вершника, який перебував у непритомному стані й потребував неганої допомоги. Дівчина дійсно нагадувала підставку для парасольки. Цікавість і водночас страх в її очах видавали в ній дитину. Відтак замість того, аби рятувати пораненого і ледве живого юнака, вона його розглядала. Дивним чином відставлена рука дівчини на картині водночас могла бути трактована і як певний жест відсторонення і як спроба прикрити хлопцю обличчя (ніби дійсно парасолька). Через образ дівчини, зовнішній вигляд якої скоріше нагадував татарку, ніж українку, через її позу і вираз обличчя, загальний настрій картини вийшов не драматичним чи трагічним, а трохи кумедним. Очевидно саме це і намагався продемонструвати своєю карикатурою Берталь.

У 1855 році на сторінках англійського журналу «Punch» («Удар») з'явилася чергова карикатура, автор якої знову вирішив скористатися традиційним образом прив'язаного до коня хлопця. На цей раз в образі «Мазепи» були представлені англійці та Англія. Карикатура так і називалася – «Містер Джон Буль в образі Мазепи» (Іл. 8). Справа у тім, що Джоном Булем від 1727-го, а ще більше від 1803-го року прийнято було називали середньостатистичного англійця². Прізвисько «Джон Буль» стало таким же поширеним та впізнаваним, як прізвисько «Дядька Сема» для типового американця. Іконографічно образ «Джона Буля» відрізнявся від «Дядька Сема». Якщо перший був худим, довготілесим, блідим та завжди злим, то другого, як правило, зображували повним, маленького зросту, з червоним обличчям, з неодмінними бакенбардами і в одязі, який повторював кольори британського прапора. Іноді образ доповнював невеличкий циліндр і підзорна труба, через яку цей хитрий англієць, перебуваючи в безпеці та комфорті на своєму острові, спостерігав за подіями в Європі. Однак карикатура з часопису представляла дещо інший образ типового англійця. Він був зображений напівоголеним і прив'язаним червоними мотузками до коня на ім'я «Рутина»³. «Джон Буль» вперто чинив спротив своїй долі, ще й погрожував двоголовому орлові над своєю головою, який символізував монархію і владу. Фактично карикатура була проявом протесту пересічних

¹ Французькою – Charles Constant Albert Nicolas d'Arnoux de Limoges Saint-Saëns, або Bertall.

² Вперше персонаж на ім'я Джон Буль з'явився у памфлеті англійського публіциста Джона Арбетнота «Історія Джона Буля» у 1727 році. Однак широкої популярності він набув після появи театральної п'єси Джона Колмена Молодшого «Джон Буль, або Сімейне життя англійця», поставленої в театрі Хеймаркет у 1803 р.

³ Дивись зображення: Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.victorianweb.org/periodicals/punch/crimea/23.html>

англійців проти засилля у всіх сферах соціально-економічного життя бюрократії, що стримувала розвиток англійського суспільства. Образ головного персонажа, зображеного прив'язаним обличчям проти руху, мав уособлювати небезпеку як для звичайного англійця і англійського суспільства у цілому, так і для офіційної влади імперії. Ігнорація вимог представників англійського соціуму загрожувала владі актами непокори. Саме це й намагався продемонструвати художник.

З другої половини XIX ст. образ прив'язаного до коня вершника став особливо популярним і часто використовувався графіками та ілюстраторами для візуалізації тогочасних «сучасних Мазеп». Не оминув такої долі навіть президент США Авраам Лінкольн (1809–1865). В образі «сучасного Мазепи» він потрапив на сторінки гумористичного журналу «FUN» 29 жовтня 1864 року. Карикатура, яка зображувала Лінкольна, що несеться на дикому коні у напрямку руїн (Іл. 9), фактично відображала тогочасну непросту ситуацію в американському суспільстві, розколотому Громадянською війною (1861–1865). Протистояння між Союзом 23 штатів та Конфедерацією, обумовлене різними підходами до проблеми рабства у країні, тривалі військові дії, занепад економіки, були не кращим політичним надбанням для майбутнього президента, якого американці мали обрати за кілька днів після публікації карикатури. Лінкольн, який балатувався в кандидати у президенти від Республіканської партії, явно, на думку автора, виглядав божевільним, який несеться у небезпечне невідоме. Однак, попри невтішні прогнози, 8 листопада 1864 року Авраам Лінкольн був удруге (після 1860-го року) обраний президентом США, отримавши перемогу над генералом Мак-Кленаном з різницею у 10%. Перемога Лінкольна привела країну не до руїн, як пророчив невідомий ілюстратор, а врятувала країну від розпаду. Новий президент виступав за відміну помсти переможеним конфедератам. Водночас, незважаючи на спротив мешканців південних штатів, виконав свої передвиборчі обіцянки і скасував рабство на території всієї країни. За час президентства Лінкольна також встигли побудувати трансконтинентальну залізницю, яка ще тісніше зв'язала Схід і дикий тоді Захід США, було вирішено земельне питання, вперше було порушено питання про повноцінну інкорпорацію афроамериканців в американське суспільство.

Менш популярним і щасливим виявився інший американський кандидат в президенти Хорас (Горацій) Грілі¹, який в образі «сучасного Мазепи» потратив на сторінки журналу «Harper's Weekly» 1 червня 1872 р. Художник Томас Наст зобразив цілком упізнаваного для виборців кандидата, що мав специфічну зовнішність, прив'язаним обличчям до хвоста коня, який несе свого вершника до вершини гори, тобто до Білого дому. Поява карикатурного образу кандидата в президенти, неодноразово висміяного Настом в тогочасній американській пресі, була обумовлена поведінкою Грілі. Після початку Громадянської війни він закликав уряд офіційно відмінити рабство, натомість вже в 1863–1864 роках підтримував ідею миру з Конфедерацією. Його популярність серед республіканців ще більш зменшилася після того, як він у 1867 році вніс заставу за звільнення экс-президента конфедератів Джефферсона Девіса. У 1872 році Грілі несподівано вступив до Ліберально-демократичної партії. Його також підтримали демократи, які не хотіли втратити свій електорат. Однак постійні зміни переконань Грілі призвели до втрати довіри до нього і з боку соратників по партії, і з боку виборців. За ним міцно закріпився імідж перебіжчика, божевільного дивака. Тому не дивно, що Томас Наст щиро зображував його товстунем, який прагне рухатися вперед, будучи прив'язаним до свого коня, обличчям назад. На виборах 1872 року американцям все ж таки вдалося уникнути небезпеки обрати Грілі, бо незадовго до дня виборів захворіла та померла

¹ Хорас Грілі (Horace Greeley) (1811–1872) – американський журналіст, політичний діяч, спільний кандидат від Ліберально-республіканської та Демократичної партій на президентських виборах 1872 року.

його дружина, що викликало реальне божевілля старого. Невдовзі після цього удару і після програної президентської кампанії він і сам помер.

Можливо востаннє відомий візуальний образ по відношенню до діячів сучасності був використаний американськими графіками у 1893 році на сторінках британської щотижневої газети «The Graphic» («Графіка»). Газета виходила щосуботи на папері високої якості, спеціально прилаштованому для відображення гравюр. На сторінках цього видання були відображені новини літератури, мистецтва, науки, моди, спорту та музики. Воно було популярним не лише на території Британської імперії, але й в Америці. З газетою співпрацювали відомі графіки, такі як Хелен Аллінгем, Едмунд Блампіль, Олександр Бойд, Френк Рендольф Кальдекотт, Джон Шарль Доллман, Годафрой Дюранд, Люк Фільдес, Леонард Равен Хілл, Снафлз (Чарльз Джонсон Пейн) Едмунд Салліван, Берт Томас, Харрісон Вейр та Генрі Вудс.

Опубліковані часописом «Графіка» 23 вересня 1893 року ілюстрації були присвячені подорожі морських офіцерів на віслюках до Ксимена-де-ла-Фронтера. До зображення, на якому нібито серйозна людина в костюмі та головному уборі безпорадно намагалася прилаштуватися на спині тварини, будучи головою обернута до її хвоста, містився доволі промовистий підпис: «Ех! У Мазепи-то були ремені!» (Ah! Mazeppa had cords!)¹. Тобто Мазепі свого часу триматися свого коня було легше, бо він був до нього прив'язаний, що не можна було сказати про американських мандрівників, яким до своїх віслюків навіть нічим було причепитися. Згадана ілюстрована історія стала останньою за часом створення викривленою візуалізацією мазепинського сюжету на американському континенті, хоча сам образ ще довго побутував у свідомості американців і навіть закріпився в топоніміці країни, її театральному мистецтві, поліграфії та гуморі.

Нове ХХ століття принесло мешканцям Європи чимало значимих подій: дві світові війни, зміну політичної мапи континенту, зникнення старих та появу нових держав тощо. В умовах ще не закінченої Першої світової війни на українських теренах розгорнулись національно-визвольні змагання, які відбувались в умовах серйозних політичних протистоянь різних партій, угруповань та урядів. Така ситуація певним чином актуалізувала даній «мазепинський» сюжет. Однак використаний він був цілком несподівано для українського суспільства. Йдеться про появу однієї з оригінальних карикатур на Симона Петлюру². Справа у тому, що традиційно трактування образу Мазепи на теренах підросійської частини України завжди залежало або від висновків істориків, які оцінювали його постать крізь призму його гетьманування, або крізь призму сюжету поеми О. Пушкіна «Полтава». Відтак, якщо у першому випадку гетьман поставав реальною особою, політичним та державним діячем, якого одні вважали зрадником, а інші – провідником національних інтересів українського народу³, то в другому він був представлений старим ловеласом, спокусником молодих дівчат та абсолютно непривабливим і аморальним типом. Про «гріхи» молодості Мазепи, якщо і переповідали, то знову таки частіше за літературними творами європейських поетів та письменників, ніж за реальними фактами. Візуальний образ романтичного героя, що мчить через степи на дикому коні, теж не припав до вподоби ані українській інтелігенції, ані пересічним українцям. Інша справа, що художники, до того ж ті, які мали можливість бути у творчих відрядженнях за кордоном, могли не лише знати про численні картини європейських митців, але й особисто їх бачити. На жаль, верифікувати це припущення у випадку з карикатуристом, який скористався

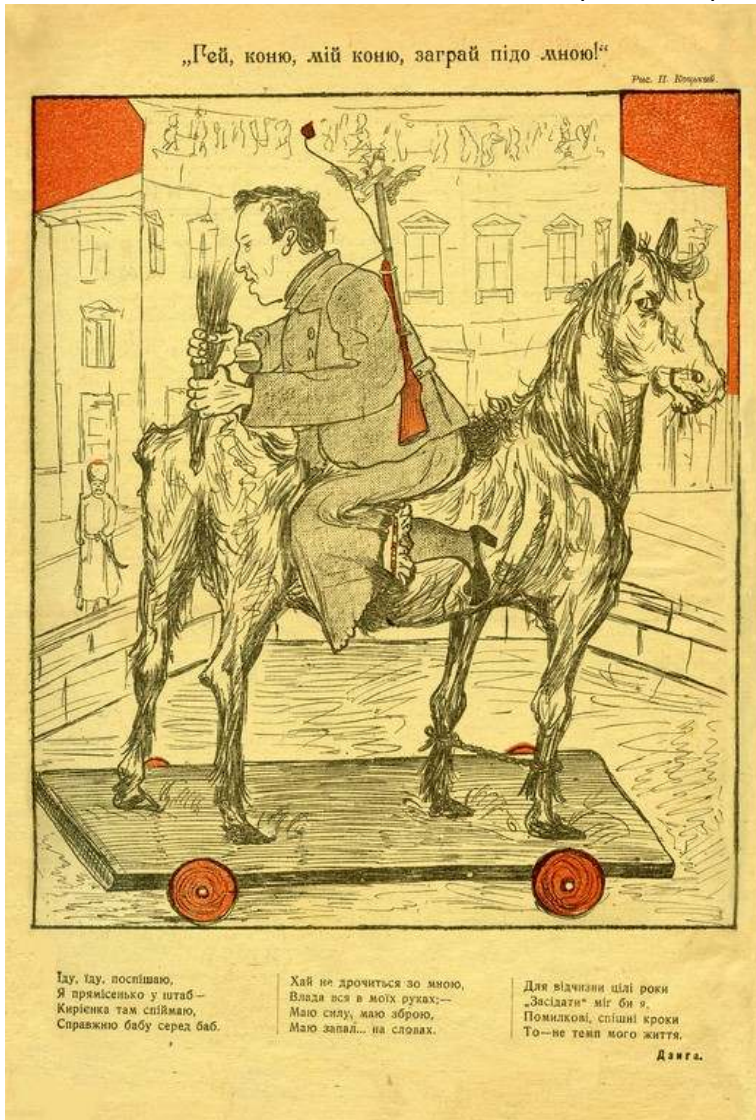
¹ Дивись зображення: Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://alla-che.livejournal.com/162393.html>

² П. Коцький. Карикатура «Гей, коню, мій коню, заграй підо мною!». Опублікована у виданні: Гедз (Київ). – 1917. – №3. – Листопад. – С. 8.

³ Ці оцінки залежали від того, як той чи інший дослідник, трактував перехід гетьмана І. Мазепи на сторону шведського короля Карла XII під час Великої Північної війни.

«мазепинським» сюжетом для критики дій Петлюри, неможливо. Справа у тому, що встановити справжнє прізвище художника, який сховався за псевдонімом «П. Коцький» не вдалося¹. А отже, не було можливості перевірити факти його біографії, або знайти хоч якісь свідчення, які б роз'яснювали задум автора щодо використання в його карикатурі знаного в Європі та Америці образу, який водночас був мало відомим в Україні.

Натомість вдалося частково відтворити історичні обставини, за яких була створена



Іл.10. П. Коцький. Карикатура на Симона Петлюру: «Гей, коню, мій коню, заграй підо мною!», Часопис «Гедз», 1917 р. Джерело: Гедз: укр. сатирично-гумористичний двотижневик. 1917, №3 (Листопад).

С. 8. Фото надано С.М. Паньковою.

згадана карикатура². Справа в тім, що третій номер журналу «Гедз» за 1917 рік, на сторінках якого було розміщено карикатуру на Симона Петлюру (Іл. 10), вийшов після більшовицького перевороту в Петрограді. Ця подія висунула на порядок денний питання про владу в Києві та Україні. Як відомо, на неї у той час претендували Українська Центральна Рада (УЦР), штаб Київського військового округу та комітет РСДРП. Найбільше шансів мала саме УЦР, оскільки в її складі були представники 19 політичних партій. Водночас УЦР перебувала в конфлікті з Тимчасовим урядом через своє прагнення до проголошення автономії. Дізнавшись про ліквідацію Тимчасового уряду, Центральна Рада ініціювала створення Крайового комітету з охорони революції, який мав тимчасово здійснювати владу в місті. Штаб КВО поставився до цього комітету з недовірою особливо через те, що в його складі були більшовики. Як тільки УЦР засудила переворот у Петрограді, київські більшовики вийшли зі складу Крайового комітету з охорони революції і на своїх зборах ухвалили резолюцію

про підтримку більшовицького повстання і проголошення радянської влади. У відповідь на ці

¹ Більшість авторів карикатур, які публікувалися у «Гедзі», працювала під псевдонімами. Наприклад: П. Коцький, М. Основа, Ів. Маляр, Г. Злотий, Панько, Стецько, Юрко. Дослідникам вдалося розкрити справжнє ім'я лише «Г. Злотоного». Вірогідно під цим псевдо працював Григорій Золотов – український живописець і графік, який навчався в Київській художній школі, а в 1919-му році – у майстерні Г. Нарбута. У 1919 р. за Директорії УНР у Кам'янці-Подільському за його проектом були видрукувані банкноти номіналом 10 і 1000 карбованців.

² Висловлюю щире подяку Світлані Михайлівні Панковій, директору Історико-меморіального музею Михайла Грушевського у Києві за надання матеріалів її доповіді, виголошеної у грудні 2017 року на науковому семінарі в Музеї видатних діячів української культури, в якій була представлена авторська версія появи цієї карикатури. Відтворюю її за згодою автора.

дії війська КВО розпочали з ними відкриту боротьбу. Саме у цей час, не маючи власних збройних формувань, деяким представникам УЦР здавалося, що можна піти на компроміс і розпочати переговори з керівництвом КВО в особах генерала Михайла Квезинського та комісара Івана Кириєнка, ім'я якого було згадано у глузливому вірші під карикатурою з «Гедзя»¹. Очевидно, що цією ілюстрацією в часописі П. Коцький разом із усією редакцією журналу прагнув підштовхнути лідерів УЦР, зокрема генерального секретаря військових справ Симона Петлюру, до більш рішучих кроків. Вірогідно автори матеріалів, друкованих у «Гедзі», вважали будь-які перемовини зі штабом КВО за нових обставин вчорашнім днем. Тому вони прагнули донести до тогочасних керівників УЦР свою позицію, яка виражалася у фразі: «Не можна іти вперед з повернутою головою назад». Чи бачив цю карикатуру Петлюра? Навряд чи це можна буде колись з'ясувати. Тогочасні події розгорталися доволі швидко. Зокрема відомо, що після того як командувач КВО генерал М. Квезинський відмовився підпорядковуватися рішенням Комітету з охорони революції, Комітет було ліквідовано, а його функції перебрав на себе Генеральний Секретаріат. Сьома сесія Центральної Ради ухвалила резолюцію «Про контрреволюційний виступ штабу округу». 29–30 жовтня у місті тривали дрібні сутички між військами КВО та підрозділами, які були вірними УЦР. Коли стало зрозуміло, що розраховувати на переговори з членами Центральної Ради марно, командування КВО швидко склало зброю. 31 жовтня у приміщенні штабу було досягнуто угоди про припинення вогню. Після цього частина генералів та військ КВО залишила Київ. Влада в місті перейшла до УЦР, яка мала діяти разом з Міською думою та радами робітничих та солдатських депутатів. Слідом за переходом влади в Києві до Центральної Ради, сьома сесія оголосила про перехід до Ради влади по всій Україні. Наслідком цього стало ухвалення 7 листопада 1917 року III-го Універсалу, яким територія України проголошувалася Українською Народною Республікою зі столицею в Києві у складі нової федеративної Російської республіки.

Натомість поки українські політики з серйозними обличчями чекали розв'язання складної справи, художники та поети глузували над ними та намагалися підштовхнути до більш рішучих дій карикатурами та глузливими віршами. Петлюрі у ті дні дісталася чи не найбільше. Художник зобразив його не лише сидячи спиною до голови коня, але й у панчохах та жіночих черевиках. Намагаючись максимально підкреслити повільність рішень членів УЦР, П. Коцький зобразив коня стреноженим, тобто не спроможним взагалі нормально рухатися. Крім того, він ще й перетворив його на іграшку, поставши на підставку з колесами. Відтак рухатися такий кінь міг лише при зовнішній допомозі, тобто за умови, якби хтось тягнув за мотузку підставку. Уся композиція загалом була зображена на фоні будинку Педагогічного музею, де засідала Центральна Рада. Це не залишало жодних сумнівів у тому, що автор карикатури прагнув в особі Петлюри кинути виклик усім діячам Ради, чиї повільність, нерішучість та невпевненість загрожували як самому існуванню УЦР, так і перетворюванню суспільства на заручника ситуації. Цікаво, що у 1917 році навряд чи хто взагалі звернув увагу

¹ Вірш був такого змісту:

Їду, їду, поспішаю,
Я прямісенько у штаб –
Кириєнка там спіймаю,
Справжню бабу серед баб.
Хай не дровичься зо мною,
Влада вся в моїх руках; –
Маю силу, маю зброю,
Маю запал... на словах.
Для вітчизни цілі роки
«Засідати» міг би я,
Помилкові, спішні кроки
То – не темп мого життя.

на використаний художником візуальний праобраз Петлюри в карикатурі і взагалі пов'язав його зі знайомим у мистецькому середовищі образом так званого сучасного Мазепи. Однак нині й сама по собі карикатура, і джерела натхнення її автора є доволі привабливими для теперішніх дослідників.

Закінчуючи огляд сучасних інтерпретацій давнього мазепинського сюжету, особливо в карикатурах XX століття, не можна оминати увагою ще один твір. Його поява була пов'язана з подіями 1933 року в Німеччині, які загрожували небезпекою не лише мешканцям цієї країни, але й регіону взагалі. Як відомо, 5 березня 1933 року там відбулися останні вибори за багатопартійною системою. Ще напередодні виборів було заборонено вихід друкованого органу соціал-демократів Німеччини – газети «Вперед», що обумовило еміграцію виконавчого комітету Соціал-демократичної партії Німеччини (СДПН) до Праги. Крім того, Адольф Гітлер, який від 1932 року очолював коаліційний уряд, звинуватив німецьких комуністів у підпалі будинку парламенту, чим спровокував арешт лідера Комуністичної партії Німеччини (КПН) – Ернеста Тельмана. Усі ці дії стали першими кроками лідера Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини (НСРПН) до встановлення тоталітарного режиму в країні. Відтак карикатура невстановленого автора¹, датована травнем 1933 року, була останнім своєрідним попередженням німецькому суспільству, 43% представників якого віддало свої голоси за НСРПН та її лідера. У карикатурі художник представив Німеччину в образі «сучасного Мазепи», який прив'язаний до заклеюваного нацистською свастикою коня, у зображенні морди якого доволі чітко вгадуються риси лідера нацистів – Адольфа Гітлера (Іл. 11).

Таким чином, протягом 100 років, починаючи від 30-х років XIX століття і до початку 30-х років XX століття, образ Мазепи, як героя романтичних живописних та графічних творів, дістав цілком нового прочитання та візуального відображення. Це були політичні карикатури, персонажами яких були сучасні авторам політичні та державні діячі, чиї дії викликали незадоволення з боку їхніх опонентів, або суспільства загалом. Відтак серед відображених на карикатурах постатей у різні часи опинялися король Великої Британії Вільгельм IV, президент США Авраам Лінкольн, кандидат у президенти США Горацій Грілі, генеральний секретар військових справ Української Центральної Ради Симон Петлюра. Кілька разів такий «сучасний Мазепа» уособлював населення цілих країн. Зокрема, відомий в Англії персонаж Джон Буль, прив'язаний до коня на прізвисько «Рутіна», уособлював собою англіїців, які потерпали від засилля бюрократії, а товстенький німець з характерними для тих часів вусиками уособлював усю німецьку націю, усю Німеччину, яка від 1933 року була приречена на шалений галоп на крупі коня, назва якому була «націонал-соціалізм». В усіх згаданих та описаних європейських та американських карикатурах зображення «сучасного Мазепи», прив'язаного до коня, незалежно від того, кого він уособлював, означало символічну скованість рухів і відсутність



Іл. 11. Невизначений графік. Карикатура «The German Mazeppa», 7 травня 1933 р. Джерело: <https://punch.photoshelter.com/image/I0000KDu8kUGmitg>

¹ Авторський підпис розміщено у правому нижньому кутку аркуша, однак через малу роздільну здатність віднайденого зображення, прочитати його неможливо. Можливості оглянути оригінал твору у автора статті не було.

свободи вибору, небезпечний рух уперед, з обличчям звернутим назад, перспективу повного краху та загибелі. У випадку з карикатурами на американських моряків, а також на Симона Петлюру, відомий візуальний образ «сучасного Мазепи» мав символізувати максимально уповільнений рух вперед, оскільки голова головного персонажа була повернута назад. Додатково для посилення відчуття повільного руху, а точніше його повної відсутності, на карикатурі з часопису «Гедз» художник взагалі зобразив стреноженого коня.

Дещо з цієї групи карикатур, які на сучасний авторам лад інтерпретували образ Мазепи, випадала карикатура французького ілюстратора Берталя. Його твір був побудований не так на викривленні та модернізаційні інтерпретації візуального образу Мазепи, як на критиці та несприйнятті образу дівчини в оригінальному полотні Теодора Шассеріо, яке стало предметом висміювання графіком.

Загалом такий докладний аналіз як літературного, так і візуального образу Мазепи, особливостей виникнення та подальших інтерпретацій так званого мазепинського сюжету, мають суттєве значення для розуміння давніх текстів та образів, які не завжди вірно трактуються нашими сучасниками, провокуючи тим самим нові численні нісенітниці та міфи.

Список джерел та літератури

- BABOŃSKI H., 1974, *The Mazeppa Legend in European Romanticism*. New-York – London: Columbia university press.
- MACIOS T. (opracował), 2004, *Jan Chryzostom Pasek. Pamiętniki. Lektura z opracowaniem*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- MAREST N., 1993, *Les représentations de Mazeppa dans les arts du XIX siècle* [Texte imprimé]; Le Perray-en-Yvelines: N. Marest.
- MOUILLE-SEAUX J.-P., 1978, *Mazeppa: [exposition], Musée des Beaux-Arts de Rouen, 19 mai – 30 juin 1978: [catalogue]*. Rouen: Le Musée.
- OSTROWSKI J.K., 1992/1993, Mazepa pomiędzy romantyczną a polityką. *Przegląd Wschodni*. T.1., Z.2., 359–399.
- OTWINOWSKI E., 1849, *Dzieje Polski pod panowaniem Augusta II od roku 1696 do 1728*. Kraków.
- PASEK J. CH., 1877, *Pamiętniki Jana Chryzostoma z Gosławic Paska z czasów panowania Jana Kazimierza, Michała Korybuta I, Jana III (1656–1688)*. Lwów.
- VOLTAIRE, 1731, *Histoire de Charles XII*. Rouen.
- АСАКИ Г., 1988, *Исторические новеллы. Дневник молдавского путешественника*. Кишинёв: Литература артистикэ.
- БАЙРОН ДЖ.Г., 2005, *Мазепа*, 207–236.
- ВЕРГУН І., 1987 (а), Гетьман Іван Мазепа у французьким мистецтві, літературі, енциклопедіях, історіографії, *Визвольний шлях*. 12, 1376–1384.
- ВЕРГУН І., 1988 (b), Гетьман Іван Мазепа у французьким мистецтві, літературі, енциклопедіях, історіографії, *Визвольний шлях*. 1, 68–86.
- ВЕРГУН І., 1988 (с), Гетьман Іван Мазепа у французьким мистецтві, літературі, енциклопедіях, історіографії, *Визвольний шлях*, 2, 210–225.
- ДОНЦОВ Д., 1994, Гетьман Іван Мазепа в західноєвропейській літературі, *Слово і час*. 4/5, 79–86.
- ЖУРАВЕЛЬ Ю., 2008, *Мазепа. Крок до правди*, Київ: ГР «Не будь байдужим!».
- КАМАНИН И., 1886, Мазепа и его «Прекрасная Елена», *Киевская старина*, Т. XVI, 11, 522–535.
- КЕБУЗИНСЬКА К., 2004, «Мазеппа» Марі де Гранваль на французькій оперній сцені, *Відкритий архів. Щорічник матеріалів та досліджень з історії модерної української культури*. Т.1.

- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2013, *Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.*, Київ: Темпора.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (а), *Образ І. Мазепи в музичних творах і театральних постановках світу*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 234–243.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (b), *Образ І. Мазепи в українському театрі та кінематографії*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 154–179.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (с), *Образ І. Мазепи у світовій прозі та поезії*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 207–217.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2004 *Образ Мазепи в творчості Олександра Орловського та Вацлава Павлішака. Україна в Центрально-Східній Європі (з найдавніших часів до кінця ХVІІІ ст.)*, Вип. 4., 438–448.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2007, *Приречений на вічне прокляття: Доля образу «Мазепи» на театральній сцені. Сіверянський літопис*, 1, 74–86.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (d), *«Легенда про Мазепу»: витоки, сутність, наслідки*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 226–227.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (е), *Літературний негатив: причини і наслідки*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 98–99.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (f), *Образ гетьмана І. Мазепи в художній літературі та образотворчому мистецтві*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 95–117.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (g), *Романтичний герой європейського живопису*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 218–229.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (h), *Сергій Якутович та його «Мазепіана»*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 118.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2010, *Що таке «Мазепа»: часова та просторова трансформація уявлень суспільства про історичну особистість*, *Краєзнавство*, 3, 224–234.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009, *Юрій Ілленко та його «Молитва за гетьмана Мазепу»*. У: Гетьман. Осмислення, Ковалевська О. (упоряд.). Київ: Темпора, 172–173.
- КОВАЛЕВСЬКА О.О., 2009 (i), *Мазепіана: матеріали до бібліографії (1688 – 2009)*. Київ: Темпора.
- НЕБЕЛЮК М., 1987, *Мазепа в оцінці Вольтера*, *Український історик*, Ч.1–4, 72–82.
- ПЕЛЕНСЬКА Х., 1985, *Польська легенда про Мазепу*, *Віднова*. Ч.3, 79–86.
- ПІДЛІСНА Г.Н., 1972, *Історія античної літератури*. Київ: Вища школа, 90–92.
- РОХЛЕНКО Б., 2018, *Рубенс. Смерть Іпполита. За что погиб юноша?* DOI: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/44903/>
- РУДНИЦЬКИЙ Л., 1994, *Мазепа на американській сцені*, *Всесвіт*, 9, 149–155.
- САВИЦЬКИЙ Р., 1993, *Натхненні образом Мазепи*, *Музика*, 1, 26–27.

References

- ASAKI G., 1988, *Istoricheskie novelly. Dnevnik moldavskogo puteshestvennika. Izbrannye statii*. Kishineu: Literatura artistike.
- BABOŃSKI H., 1974, *The Mazeppa Legend in European Romanticism*. New-York – London: Columbia university press.
- BAJRON J.G., 2005, *Mazepa*. Kharkiv: Folio, 207–236.
- DONTSOV D., 1994, *Hetman Ivan Mazepa v zahidnoevropejskij literaturi. Slovo i chas*. 4/5, 79–86.
- KAMANIN I., 1886, *Mazepa i eho «Prekrasnaia Elena»*, *Kyevskaia staryna*, T. XVI, 11, 522–535.

- KEBUZYNSKA K., 2004, «Mazeppa» Mari de Granval na frantsuskij stseni. *Vidkrytyj arhiv*. Shchorichnyk materialiv ta doslidzhen' z istorii modernoi ukrainskoi kultury. T.1, Kyiv: Krytyka.
- KOVALEVSKA O.O. (ed.), 2009, *Mazepiana: materialy do bibliografii (1688 – 2009)*. Kyiv: Tempora.
- KOVALEVSKA O.O., 2004, Obraz Ivana Mazepy v tvorchosti Oleksandra Orlovs'kogo ta Vatslava Pavlishaka. *Ukraina v Tsentralno-Shidnij Evropi (z najdanishyh chasiv do kintsa XVIII st.)*. Vyp. 4. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NANU, 438–448.
- KOVALEVSKA O.O., 2007, Pryrechenyj na vichne prokliattia: Dolia obrazu «Mazepy» na teatralnij stseni. *Siverians'kij litopys*, 1, 74–86.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, «Legenda pro Mazepu»: vytoky, sutnist', naslidky. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 226–227.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Literaturny nagatyv: prychny i naslidky. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 98–99.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Obraz hetmana Ivana Mazepy v hudozhnij literature ta obrazotvorchomu mystetstvi. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 95–117.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Obraz I. Mazepy u svitovij prozi ta poezii In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 207–217.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Obraz I. Mazepy v muzychnyh tvorah i teatralnyh postanovkah svitu. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 234–243.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Obraz I. Mazepy v ukrainskomu teatri ta kinemafografi. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 154–179.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Romantychnyj heroj evropejs'kogo zhyvopysu. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 218–229.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Srhij Yakutovich ta yioho «Mazepiana». In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 118.
- KOVALEVSKA O.O., 2009, Yuriy Illenko ta yioho «Molytva za hetmana mazepu. In: O. Kovalevska, ed. *Hetman. Osmyslennia*. Kyiv: Tempora, 172–173.
- KOVALEVSKA O.O., 2010, Zhcho take «Mazepa»: chasova ta prostorova transformatsia uyavlen' suspilstva pro istorychnu osobystist'. *Krayeznavstvo*. 3, 224–234.
- KOVALEVSKA O.O., 2013, *Ikonografia Ivana Mazepy v obrazonvorchomu mystetstvi XX – pochatku XXI st.* Kyiv: Tempora.
- MACIOS T. (opracował), 2004, *Jan Chryzostom Pasek. Pamiętniki. Lektura z opracowaniem*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- MAREST N., 1993, *Les représentations de Mazeppa dans les arts du XIX siècle [Texte imprimé]*. Le Perray-en-Yvelines: N. Marest.
- MOUILLE-SEAUX, J.-P., 1978, *Mazeppa: [exposition], Musée des Beaux-Arts de Rouen, 19 mai – 30 juin 1978: [catalogue]*. Rouen: Le Musée.
- NEBELIUK M., 1987, Mazepa v otsintsi Voltera. *Ukrains'ki istoryk*. Ch. 1–4, 72–82.
- OSTROWSKI J.K., 1992/1993, Mazepa pomiędzy romantyczną a polityką. *Przegląd Wschodni*. T.1, Z.2, 359–399.
- OTWINOWSKI E., 1849, *Dzieje Polski pod panowaniem Augusta II od roku 1696 do 1728*. Kraków.
- PASEK J. CH., 1877, Pamiętniki Jana Chryzostoma z Gośławic Paska z czasów panowania Jana Kazimierza, Michała Korybuta I, Jana III (1656–1688). Lwów.
- PELENS'KA CH., 1985, Pols'ka legenda pro Mazepu. *Vidnova*. Ch.3, 79–86.
- PIDLISNA H.N., 1972, *Istoria antychnoi literatury*. Kyiv: Vyscha shkola.
- ROHLENKO B. Rubens. *Smert' Ippolita. Za chto pogib yunosha? [Online]*. – Avaliable from: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/44903/> [Accessed: 1stSeptember2018].
- RUDNITSKYJ L., 1994, Mazepa na amerykans'kij stseni. *Vsesvit*. 9, 149–155.
- SAVITSKYJ R., 1993, Nathnenni obrazom mazepy. *Muzyka*. 1, 26–27.

- VERGUN I., 1987, Hetman Ivan Mazepa u francuzkim mystectvi, literaturi, encyklopediah, istoriografii. *Vyzvolny shlah*. 12, 1376–1384.
- VERGUN I., 1988, Hetman Ivan Mazepa u francuzkim mystectvi, literaturi, encyklopediah, istoriografii. *Vyzvolny shlah*. 1, 68–86.
- VERGUN I., 1988, Hetman Ivan Mazepa u francuzkim mystectvi, literaturi, encyklopediah, istoriografii. *Vyzvolny shlah*. 2, 210–225.
- ZHURAVEL YU. (2008) *Mazepa. Krok do pravdy*. Kyiv: HR «Ne bud' bajduzhym».
- VOLTAIRE. *Histoire de Charles XII*, 1731. Rouen.

Візуалізації «мазепинської легенди»: зміст, джерела, еволюція, традиційні та модернізаційні інтерпретації

У статті розкрито зміст та джерела так званої «іпполитівської легенди» та її візуалізації в живописі XVII – XIX ст. Проаналізовано: коли і за яких обставин цей витвір античної літератури перетворилася на «мазепинську легенду». Продемонстровано еволюцію нового варіанту романтичної легенди в текстах художньої літератури, творах образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва XIX–XXI ст. Представлено різні варіанти традиційних візуальних інтерпретацій, а також проаналізовано причини та приводи появи модернізаційних візуальних трактовок відомого образу Мазепи, прив'язаного до крупу коня. Розкрито семантичні зміни так званих викривлених образів «сучасних Мазеп». Репрезентовані ті історичні постаті, які найчастіше були представлені до уваги глядачів в образі «сучасного Мазепи».

Ключові слова: Мазепа, «мазепинська легенда», живопис, гравюри, політичні карикатури.

Ольга Ковалевська, д.і.н., доцент, провідний науковий співробітник, Інститут історії України НАН України.

Olga Kovalevska, Doctor of Sciences (History), Docent, Leading Researcher, Institute of History of Ukraine of National Academy of Sciences of Ukraine.

Received: 17-10-2018

Advance Access Published: December, 2018