

УДК [82:78]+008(4)

Луцак Н.М., аспірантка кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Літературно-музичні контакти у зоні взаємодії художніх мов різних мистецтв (феномен мазепіани)

У статті розглядається побутування образу І. Мазепи в контексті європейської культури та осмислення його крізь призму дискурсу синтезу мистецтв, зокрема літератури і музики.

The article investigates mode of life of Ivan Mazepa's image in the context of European culture and its comprehension in the light of synthesis of arts, in particular literature and music

Одним із актуальних напрямків літературної компаративістики є дослідження взаємодії літератури з іншими видами мистецтва. Актуалізована тепер давня тенденція приваблює учених-теоретиків, мистецтвознавців, культурологів, літературних критиків – усі прилучаються до дискусії з проблем інтеграції мистецтв.

Кожна галузь образотворення здатна виконувати свої функції без допомоги інших мистецтв, прагне максимально виявити і розвинути те, що складає її неповторність і вирізняє серед усіх інших, проте по-своєму обмежена виражальними засобами, тому намагається враховувати й використовувати досвід суміжних мистецтв і розширювати власні межі та можливості. У цьому полягає суть процесів диференціації та інтеграції різних мистецтв, які відбуваються в розвитку художньої культури і спостерігаються на всіх етапах її історії.

Дослідник інтегративних аспектів взаємодії мистецтв В. Тасалов визначав основну рису цього процесу: "...єдність декількох видів мистецтв завжди спирається... на деякий "загальний знаменник" форми, тобто на своєрідний художній інтеграл від типологічних принципів кожного із видів образотворчості" [16: 21].

Інтеграційний первень активізує процеси взаємодії і взаємопроникнення різних видів мистецтв та сприяє органічному й ефективному сприйняттю культури.

А.В. Ванслов, виявивши взаємодії та взаємовпливи різних типів образотворчості, назвав три групи синтезу, що історично склалися в мистецтві. Це – синтез пластичних мистецтв (архітектури, образотворчого і декоративно-вжиткового), синтез всередині зорово-динамічних мистецтв (театр, кіно, телебачення, естрада, цирк) та синтез окремих пар мистецтв, пов'язаних із словесністю: художньої літератури

й образотворчого мистецтва (ілюстрації до літературних текстів), словесності і музики (пісня, хор, гімн, романс, опера, ораторія, кантата, ревієм).

Велику увагу осмисленню процесів освоєння естетичного простору засобами вербального моделювання несловесних видів мистецтва приділяв уже О. Рисак (монографія "Найперше – музика в слові"). Класифікуючи термінологічний апарат, який обслуговує окремі усталені види мистецтва, автор вказував на універсальні категорії, виражені відомими термінами, а також термінологічні запозичення літературознавства з теорії музики (типу інструментовка, каденція, дисонанс і консонанс, симфонія, контрапункт, мелодія, регістр (емоційний), акорд) чи музикознавства з теорії літератури (синтаксис музичної мови, хореїчний мотив, ямбічна фраза, "психологічний реалізм" (Моцарта), драматургія, семантика, мотто і т.п.).

Доповнюючи типологічну схему міжвидових взаємин, створену дослідником К. Барштом, варіантом поєднань "композитор – музичний твір" (крім варіантів "письменник – літературний твір", "художник – твір образотворчого мистецтва"), О. Рисак виявив різноманітні контакти, які виникають у зонах взаємодії художніх мов літературно-словесного і музичного мистецтв. Йшлося про

- літературний портрет композитора (музиканта) у творах письменника;
- "музичний портрет" літератора у творах композитора;
- літературний опис музичного твору. "Переклад" музики в словесну форму (ословлення, вербалізація музичних вражень);
- музичні ілюстрації літературних творів. "Переклад" слова в музичне звучання;

- музика в творчості літератора, письменник як слухач;
- різножанрова література (словесність) у творчості композитора (музиканта); композитор (музикант) як читач;
- музичність творчості письменника;
- літературні твори про музику в творчості музиканта (композитора);
- музичний твір, почутий літератором, приводить до особистого знайомства його з композитором;
- літературний твір, прочитаний композитором, приводить до особистого знайомства з письменником (автором цього твору);
- музична “ілюстрація” письменником свого літературного твору;
- літературний твір композитора за мотивами створеної ним музики;
- письменник створює музичний твір про композитора;
- композитор створює літературний твір про письменника;
- письменник звертається до музичної творчості як етапу роботи над своїм літературним твором;
- композитор робить літературні начерки в період підготовки до написання музичного твору.

Узагальнюючи спостереження і міркування дослідників, які цікавились проблемами синтезу літератури і музики, О. Рисак подає висновки, що музика для письменників стає:

- 1) одним із основних творчих **імпульсів**;
- 2) **об'єктом** для словесного (віршового і прозового) перекладу;
- 3) структурним **компонентом** стильової мани митця;
- 4) образним **еквівалентом** найтонших порухів людської душі;
- 5) **символом**, знаком вищої міри досконалості;
- 6) широкою **базою** розлогих асоціацій, спроможних занурити реципієнта в історичну атмосферу певної епохи;
- 7) **відображенням**, кардіограмою естетичних смаків митця;
- 8) **джерелом** творення “комплексної”, поліспектрної звукообразальної **метафористики**;
- 9) **основою зближення** зорових і слухових образів;
- 10) особливою **естетичною домінантою** художнього тексту, джерелом взаємодії лексичних компонентів [14; 90].

Дослідники слушно вважають, що “національний ренесанс, який зараз переживає Україна, як і інші народи сучасного світу, актуалізує **нестандартне розуміння історії** не тільки як того, що минає, а й того, що зберігається, пробуджується,

є наскрізним, інваріантним для розвитку етносів та їх культурного буття. Відповідно, по-новому постає в міжнародному масштабі українська культура... Міжнародне значення української культури... спирається на деякі **наскрізні цінності** – ідеї, образи, принципи, що характеризують культурну спадщину і сучасної України та її національну самобутність. Такі наскрізні цінності в їх символічному вираженні можуть бути визначені як вічні образи чи ейдоси” [17: 42].

На початку ХХІ століття набуває ознак традиційно-образних структур постать українського гетьмана Івана Мазепи. Вважаємо доцільним розглянути побутування образу гетьмана в контексті європейської культури та осмислити його крізь призму дискурсу синтезу мистецтв. Виокремимо декілька етапів. По-перше, західноєвропейські романтики зверталися до різних епох, подій української історії, але найпривабливішою виявилася для них епоха Мазепи, зокрема постать самого гетьмана. Першим романтичну сторінку великої мазепіани відкрив Д. Байрон. Його поема “Мазепа” була написана у 1818 році, а вже наступного видана в Англії та Франції. Популяризована Вольтером романтична легенда про Мазепу, яка лягла в основу сюжету поеми Байрона, викликала гучний резонанс і дала поштовх появі численних мистецьких творів про українського гетьмана. Сучасне літературознавство трактує поему Байрона як народження “міфу Мазепи”. Тут, за словами Д. Наливайка, “відбувається перехід історичного сюжету й героя в іншу іпостась, власне, перехід із історії в міфологію, що й робить її принципово важливою віхою в усій літературній мазепіані” [13: 42].

Мотив цієї легенди про Мазепу – шалена динаміка героя, прив'язаного до дикого коня – набуває як скачка пророчого сенсу. Це шлях від прірви до трону, від прозріння до переродження, від трагедії до тріумфу. У зображенні цієї події автор наблизився як до живописно-малярської, так і музичної ілюстрації. Перша забезпечувалася вдалими порівняннями: шаленого галопу під блискавками в атмосфері північного снігу, на тлі розбурханого моря; друга – ритмомелодикою поеми, яка написана чітким і карбованим чотирисопним ямбом, стрімкою зміною образів і картин, бурхливою динамікою (від pp до ff).

Французькі романтики – поети, критики, художники, музиканти – у 20-х рр. ХІХ ст. традиційно збиралися з метою культурно-інтелектуального обміну думками в Тулузі, Руані, Парижі. Одним із таких мистецьких центрів був будинок В. Гюго, в якому дискутували Л. Буланже, Ш. Сент-Бев, Т. Готьє, Е. Тьєрі, Е. Делакруа, П. Борель, О. Дюма, Г. Берліоз, Ф. Ліст та ін. з проблем взаємодії різних видів мистецтв, зокрема поезії, музики, живопису. Це

була своєрідна зона контактів, майстерня, де творилася й утверджувалася французька романтична школа. Митці часто шукали в літературному творі такі епізоди, які б виражали його пафос, основну ідею, що здатна була б зреалізуватись у різних художніх формах. Поема Байрона і була зручним матеріалом для цього. Вона “дихала” новизною, виникали відповідні образні асоціації: степовий вітер, клекіт орлів, нестримний галоп коня. Французькі романтики особливо цікавилися кіньми, темою, яка була закорінена у свідомості європейців, мала містичне і навіть сакральне значення. До речі, ейдетично-семантичне навантаження ритму кінського поступу пронизує увесь масив європейської літератури і музики. Цей образ, як зазначає С. Кримський, із великою художньою виразністю розкривається в симфонічній поемі Ф. Ліста та в її фортепіанному варіанті, а також у симфонічній поемі С. Франка “Заклятий мисливець”, драматизується у баладі Ф. Шуберта “Лісовий цар”, “Січі при Керженці” М. Римського-Корсакова та в інших творах. Переглядаючи роботи художника Т. Жеріко, можна побачити низку картин із зображенням коней. Увага зосереджувалася на їх красі, сильних м’язах, пружності тіла. Складається враження, що кінь повстає проти всього, вивільняється з усього, що його зв’язує, – упряжі, стремен, сідла та вершника. Для французів такий кінь став аналогом митця, який почувався так само, тому образ Мазепи (як не парадоксально) доповнював тему коня у французьких художників-романтиків. У 1823 році з’явилася перша робота Т. Жеріко “Мазепа”, яка є ілюстрацією рядків із поеми Байрона у XVII розділі (“Напружив жили кволих ніг і почвалав... Ще тільки хвиля – Він хрипло, глухо заіржав, Здригнувся... І на землю впав... Він важко дихав і лежав, очима мов крізь скло дивився, Увесь у милі – й не дрижав... Отак і шлях його скінчився, Що перший та й останній був!” – Перекл. з англ. Д. Загул).

У другій картині більше, ніж у попередній, передано відчай і біль. Напевно, Жеріко пам’ятав рядок із твору Байрона “вмираючий на померлому”, коли писав картину та відчував власні страждання і неминучість долі. Отож текст Байрона “Мазепа” вперше набрав іншої художньої форми – живописної.

Туга за померлим художником (Жеріко) та любов до поезії Байрона надихнула Е. Делакруа створити власну живописну версію. Митець намагався відобразити сильну боротьбу людини, спробу поєднати тваринну лють із людською. Делакруа захоплювався творами Байрона, які читав мовою оригіналу, а також музикою композитора Берліоза, який використовував сюжети літературних творів у багатьох своїх програмних музичних творах. Здавалося б, що Берліоз та

Делакруа однаково реагували на літературу, часто їхні висловлювання були подібними, хоча один виражав своє бачення літературної теми в музичних творах, а інший – у картинах. По суті, митці трансформували літературні тексти іншими засобами – клали на ноти чи зображали образи на полотні і так, кажучи мовою семіотиків, “перекодовували” чужі твори, виражаючи власні душевні переживання.

Міфологічний елемент набував розвитку в поемі В. Гюго “Мазепа”, написаній під впливом твору Байрона. І хоча поеми обох митців мають багато фабульно-сюжетних відповідників, це – твори різного змісту і стилю. Байронівський сюжет у В. Гюго трансформується і переводиться в живописний план. “Якщо в англійського поета герой розповідає сам, що надає поемі характеру ліричної сповіді, то у Гюго різко змінюється тип нарації, розповідь ведеться в імперсональному епіко-описовому ключі, а герой перетворюється на постійний компонент низки розкішних живописних кадрів” [13: 46]. Художня уява В. Гюго значною мірою живилася роботами Л. Буланже, зокрема картиною “Смерть Мазепи” (1827), що стала символом тріумфу романтизму у Франції. Живописний твір Л. Буланже сприймався як літературний: історія злочину, покарання, засудження і страта очевидні з першого погляду. Свою поему “Мазепа” В. Гюго і присвятив Л. Буланже.

Під враженням від музичних творів Г. Берліоза, картин Е. Делакруа, поеми В. Гюго “Мазепа” з’являється вдала спроба передати муки та тріумф Мазепи за допомогою засобів музики в угорського композитора Ф. Ліста. У 1851 році з’являється симфонічна поема № 6 “Мазепа” як символ людського духу, одвічного прагнення до свободи, до нестримного руху вперед. Музикознавці О. Асаф’єв, Г. Краукліс відзначають, що вдало обрана тема передавала силу духу людини і досі звучить могутньо, широко. Ф. Ліст назвою твору скерував асоціації слухачів на певну постать і возвеличував особистість гетьмана. Поема завершується мажорним звучанням, що є співзвучним з тональністю поеми В. Гюго.

Музичним еквівалентом Байронівської поеми є твір “Мазепа” майстра німецької вокально-інструментальної балади Карла Льове. Василь Витвицький (США), порівнюючи симфонічну поему Ф. Ліста та інструментальний твір К. Льове, вказує на сумісність, подібність, яка існує між цими музичними версіями літературної теми, хоча перший писав за віршем В. Гюго, а другий – за поемою Д. Байрона. Як зазначає дослідник, у центрі уваги німецького композитора також є славнозвісне шалене мчання Мазепи, прив’язаного до дикого коня. Ілюстрація цієї гонитви є головною музичною думкою, яка про-

тягом твору на зразок форми рондо повторюється кілька разів у мінорній тональності (g moll), причому один раз виступає в одноіменній мажорній (G dur), пророкуючи щасливий кінець. Тим часом біг продовжується, сили коня і вершника вичерпуються, обоє знесилені падають... Настає порятунок. Композитор передає його цікаво. На протязі рухові, який тривав безупинно, тут протягом 23-х тактів – спокійні, довго витримвані акорди. Немає голосного бравурного закінчення, як це зазвичай буває, навпаки – динаміка притишена із заувагою “еспресиво”.

З погляду мелодії твір Ліста багатший. Його фактура ширше розвинена та оригінальніша. Слухаючи, можна відчувати різницю у підході до сюжету обох композиторів. К. Льове наче “ілюструє” і передає музикою згадану історію, радше як об’єктивний оповідач. Ліст переживає її внутрішньо.

Коли говоримо, що літературний твір надирає на творчість художника чи композитора, то маємо на увазі, що їх уява знаходить тему в інших мистецьких формах, і це слугує засобом вияву почуттів та ідей митця.

Широкий спектр інтерпретацій міфу про Мазепу яскраво ілюструє зацікавлення та звернення до української тематики митців різних країн, які прагнули відтворити художніми засобами картини природи, побутові сцени, багатства фольклору, сторінки історії та цікаву і неординарну постать українського гетьмана. Про це свідчить масштабний обсяг мазепіани, твореної впродовж XIX–XX століть. Міфологізація Мазепи, закладена Байроном, започаткувала неоднозначні та невідомі інтерпретації, що виходили за межі однієї національної культури та набували нових осмислень у межах іншої. Мазепа зрештою став одним із відомих “вічних” міфологічних образів світового письменства літературного походження.

На протязі західноєвропейським авторам, які переспівували романтичну пригоду Мазепи, митці країн Східної Європи (України, Росії, Польщі) зосереджували увагу на політичних акціях гетьмана. “В їхніх творах постать Мазепи також піддавалася міфологізації, але специфічного характеру й спрямованості. Це була переважно політична міфологізація, тісно пов’язана з певними політичними інтересами та ідеологічними модулями” [13: 47]. Найвиразніше така міфологізація розгорнулася в російській літературі, де спостерігається інший підхід до постаті українського гетьмана. Дві поеми відомих російських письменників К. Рилєєва (“Войнаровський”, 1825) та О. Пушкіна (“Полтава”, 1831) – це звернення до Мазепи насамперед як до історичної особи. І хоча ці поеми є зразками однієї культури, це різні, діаметрально протилежні за ідеологічною парадигмою твори. Полемізуючи з Д. Байроном та К. Рилєєвим, зокрема їх позитив-

ним трактуванням Мазепи, О. Пушкін в основу своєї поеми закладав імперський політичний міф про гетьмана як підступного зрадника, виклятого православною церквою та засудженого історією. Ця ідейна установка всупереч історичній правді зrealізована в поемі “Полтава”, яка уславлює політику російських царів, натомість ганьбить тих українських діячів, які чинили опір царській експансії.

Любовний сюжет “Полтави” О. Пушкіна (запозичений із повісті Аладьїна “Кочубей”) – кохання Мазепи і Мотрі Кочубей – повністю підпорядковується викриттю начебто підступних намірів Мазепи. Політичний міф Мазепи твориться паралельно з міфом Петра I. За змістом і спрямованістю – це діаметрально протилежні теми і тлумачення образів. Оспівування місії Петра I сприймається як ода самодержавству, натомість політичні наміри Мазепи грізно засуджуються та анафемуються.

Драматизм подій під Полтавою і трагедія людських долі у них вплинули на появу ряду музичних творів у мистецтві. Тому не випадковим є те, що сюжет “Полтави” неодноразово втілювався на українській, російській, польській, італійській, іспанській оперних сценах. Так, Петро Сокальський (1832–1887) написав клавір до опери “Мазепа”, Б. Фітінгов-Шель написав оперу “Мазепа”, Карло Педротті (1817–1892) – оперу, яка була поставлена у 1861 р. в Болоньї, Майкл Уільям Балф (1808–1879) – кантату “Мазепа”, Філіпе Педрель (1841–1922) – оперу, поставлену в Мадриді 1881 року. Тадеуш Шеліговський (1896–1963) створив за драмою Ю. Словацького балет “Мазепа”, який був поставлений у 1958 році. На сюжет з української історії за мотивами поеми Ю. Словацького були створені дві опери під назвою “Мазепа”. Одна з них належить польському композитору, диригенту, педагогу і музичному діячу Адаму Мінхемейеру (1830–1904), а друга – польському композитору, диригенту і педагогу, учневі С. Монюшка, Генріку Ярецькому (1846–1918). Та серед оперного жанру найвідомішою є опера П.І. Чайковського “Мазепа” (1883). Композитора привабила особиста драма героїв, їх почуття, що поєднуються з драматичними ситуаціями політичної боротьби. Цінність опери полягає насамперед у тому, що Чайковський музичними засобами відтворив найглибші й найтонші людські почуття. Лібрето, складене В.П. Буреніним за поемою О. Пушкіна “Полтава”, композитор істотно доопрацював згідно зі своїми естетичними поглядами та оперними уподобаннями. Переборюючи внутрішню неприязнь до баталій, поєдинків, воєн, він довго працював над центральною оркестровою картиною опери “Полтавська битва”. Спаливши перший варіант цієї картини, композитор зізнався: “Ніколи ще так трудно

мне не давалось какое-нибудь большое сочинение, как эта опера". Тому не дивно, що опера названа іменем головного героя "Мазепа", а основний акцент у творі зміщений з історико-епічних та батальних сюжетів на психолого-драматичні.

Композитор скористався принципом конфліктності, що розкриває внутрішню суть образу не тільки через зіткнення з іншими героями, а й загостривши інтонаційну будову образу.

Сьогодні для більшості з нас завдяки публікаціям, які почали з'являтися з 1990 року, не стоїть дилема, ким був Мазепа для України. Тільки наприкінці ХХ століття сучасні читачі змогли пережити й осмислити трагічні події останніх років правління затаврованого гетьмана. Це сталося завдяки письменницькому досвіду Богдана Лепкого. Він перший в Україні підійшов до розкриття теми рішучого виступу українства за відновлення державності, очолюваного Мазепою, з патріотичних і гуманістичних позицій. Перші спроби до реабілітації українського гетьмана виявилися ще у його вірші "Мазепа" (1908 р.), де пояснювалися справжні причини розриву гетьмана з Петром І. Іван Мазепа прагнув "Україну збудити", оновити її "життям державним". Саме така концепція й лягла в основу епопеї "Мазепа" ("Мотря", "Не вбивай", "Батурич", "Полтава", "З-під Полтави до Бендер").

Цикл романів Лепкого, поява епопеї в часи відзначення 1932 року українцями в Галичині та за кордоном трьохсотліття з дня народження гетьмана Мазепи спричинилися найбільше до популяризації серед широкого загалу постаті І. Мазепи та державницьких ідей великого гетьмана. Таким чином, як автор "Мазепи", Богдан Лепкий став одним із провідних ідеологів мазепинства.

Враховуючи соціально-політичні процеси в УРСР 30-х років ХХ століття і популяризацію музики П.І. Чайковського у світі, діаспорні автори – відомий історик, культурно-політичний діяч Лонгін Цегельський і випускник московської консерваторії, пізніше балетмейстер-постановник у США і Канаді Дмитро Чутро – підготували матеріал під першою назвою "Лібрето до опери Мазепа" (1933 р.), а 1959 року назву конкретизували "Лібрето до опери "Гетьман України Іван Мазепа".

Порівняльний аналіз літературних текстів показує, що і в Пушкіна, і в Буреніна-Чайковського, і в Лепкого, і в Чутра й Цегельського збережено два мотиви з життя реального, історичного І.С. Мазепи:

- стосунки літнього вже гетьмана з Мотрею Кочубеївною, розлад з цього приводу Мазепи з її батьками – Василем і Любов'ю Кочубеями;

- перехід Мазепи від Петра І на бік шведського короля Карла XII і страта Кочубея та Іскри.

Зрозуміло, що мотивація поведінки осіб і художніх образів, які мають реальних прототипів у цих версіях, – різні: однотипна ідейно-естетична оцінка в Пушкіна – Чайковського; протилежна і посутньо співзвучна з Лепким у Чутра і Цегельського.

Не торкаючись зараз історіософської концепції Богдана Лепкого та оцінок її художнього втілення, які в принципі приймаємо, звернемо увагу на ту текстову процедуру, яку здійснили Чутро і Цегельський. Зіставлення партитури Петра Чайковського з тією, яку знаходимо у виданнях 1933 року (Філадельфія) і 1959 року (Торонто), засвідчило, що адаптатори вдалися до купюр у партитурі композитора, нічого не змінюючи в музиці, яку відібрали до своєї постановки, а слова російськомовного лібрето переклали або переспівали, внівши такі лексичні корективи, які семантично відповідають фабульно-сюжетним мотивам опери під назвою "Гетьман України Іван Мазепа". Це вони й зазначили на титульному аркуші: "Достосували до історичної правди і переложили..."

У такому конфлікті інтерпретацій, який виник між проросійською і проукраїнською ідейно-естетичними версіями, текстуалізувати "історичну правду" інакше, без купюр у словесному вираженні фабули, характерів основних персонажів, без переакцентації мовно-інтонаційних і мелодично-звукових відповідностей, було неможливо. У першій і другій діях в аріях, аріозо, діалогах, дуетах Мотрі і Мазепи маємо повний ізоморфізм та еквіритмію.

Щоб наблизитись до семантики творів "Мазепа", аналогічним чином виходимо з їх назви і з вражаючої привабливості музики П. Чайковського. Вже інтерпретований, пероосмислений образ українського гетьмана в нізці історичних, літературно-критичних, антологічно укладених праць чи художньо-есеїстичних досліджень легко абсорбується музичністю своєрідної адаптації опери "Гетьман України Іван Мазепа" під супровід П. Чайковського. Важливо нагадати, що це відбувалося в соціокультурному просторі (США, 1933 р.; Канада, 1959 р.), в якому не святкували ні ювілею Переяславської Ради, ні Жовтневої революції, не слухали анафеми Мазепі, не розвінчували "українського буржуазного націоналізму" як продовження "мазепинства".

Після проголошення незалежності України в 1991 році з'явилися реальні культурно-історичні основи надінтерпретації та остаточного потрактування множинної і невловимої постаті Івана Степановича Мазепи-Колединського в річищі компаративістичного дискурсу у просторі між національних горизонтів.

Історико-психологічний феномен мазепіани знайшов своє художнє втілення в українському кінематографі – мистецтві синтетичному, що забезпечує багатогранність сприйняття образного змісту. Кінофільм Ю. Ілленка “Молитва за гетьмана Мазепу” став одним із перших українських фільмів, який відобразив найбільш непевну і найбільш захovanу під різними міфами душу українського народу – його історію.

Вперше широке коло глядачів побачило стрічку в офіційній програмі 52 міжнародного Берлінського кінофестивалю в лютому 2002 року. Фільм, який тоді презентував Ю. Ілленко, став першим за останні сім років проектом, представленим у Берліні країною Східної Європи. Велика заслуга режисера і значимість його надінтер-

претації полягає в тому, що Ю. Ілленко продовжує у часі полеміку Мазепи з Петром І. Кінофільм породжує інобуття української історичної душі, перекреслює критичні історико-естетичні розмазування. Це – сучасна мистецька спроба українця углядіти “своє” Я в плинні європейської культури, це – спосіб особливого існування мазепинства в космосі України, Європи, Світу.

Отже, осмислення феномену мазепіани в соціо-культурному просторі крізь призму взаємодії літератури і музики дозволяє не лише виявити учасників діалогу, а й простежити динамічні процеси, які відбуваються в результаті зіткнення, взаємодії, перекладу, перекодування художніх текстів, надаючи їм нових потенцій і смислів.

Література

1. Борщак І., Мартель Р. Іван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана / Пер. з фр. – К.: Рад. письменник, 1991. – 316 с. (З додатком поеми Д. Байрона, В. Гюго, В. Сосюри).
2. Богдан Лепкий – видатний український письменник / Збірник статей і матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника / Відп. ред. проф. Р.Т. Гром'як, доцент Ткачук – Тернопіль, 1993. – 189 с.
3. Взаимодействие и синтез искусств / Под ред. Г.А. Лапицкой. – Л.: Наука, 1978. – 268 с.
4. Волков А. Іван Мазепа – традиційний образ літератур європейського регіону // Слов'янські літератури. – К., 1993. – С. 162-177.
5. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств: Сб. статей / Редколегия Д. Благой и др. – Л.: Наука, 1978. – С. 5-20.
6. Литература и музыка. Контакты и взаимодействия / Под ред. Б. Реизова / Л.: Издательство Ленинградского университета, 1975. – 226 с.
7. Лавренюк В. Образ Івана Мазепи у світовій літературі // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наукових праць. Вип. 12. – Одеса: Маяк, 2003. – С. 270-281.
8. Лібрето до опери “Гетьман України Іван Мазепа”. Музика П. Чайковського. Достосували до історичної правди і переложили Д. Чутро і д-р Л. Цегельський. – Філадельфія: Пенсильванія, США, 1933. – 35 с.
9. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За ред. Р.Т. Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 367 с.
10. Лупак Н. Огляд творів мистецтва, прив'язаних великому українському гетьману Івану Мазепі // Мандрівець. – 2002. – №3. – С. 31-33.
11. Мазепа: Опера в трех действиях / Либретто В.П. Буренина. В переработке П.И. Чайковского по поэме А.С. Пушкина “Полтава”. Музыка П.И. Чайковского. – М.: Музыка, 1964. – 87 с.
12. Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій: Монографія / За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – 320 с.
13. Наливайко Д. Мазепа в європейській літературі XIX ст.: Історія та міф // Слово і час. – 2002. – № 8 – С. 39-48; № 9. – С. 3-17.
14. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. – Луцьк: Весна. – Волинський державний університет ім. Л. Українки, 1996. – 92 с.
15. Рисак о. Найперше – музика у Слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. – Луцьк: Весна. – Волинський державний університет ім. Л. Українки, 1999. – 402 с.
16. Гасалов В. Об интерактивных аспектах взаимодействия видов искусств // Взаимодействие и синтез искусств: Сб. статей / Ред. коллегия Д. Благой и др. – Л.: Наука, 1978. – С. 20-44.
17. Українська тема у світовій культурі: Науковий вісник Соціальної музичної академії ім. П.І. Чайковського: Зб. наукових статей. Вип. 17. – К., 2001. – 230 с.
18. Babinski H.F. The Mazepa legend in European Romanticism. – New York: Columbia University Press. 1974. – 161 p.