

УДК 78.041/.049

*Вікторія Драганчук (Луцьк),
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії, теорії
мистецтв
та виконавства інституту мистецтв
Волинського національного
університету імені Лесі Українки*

**ОБРАЗ МАВКИ У МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ
ДРАМИ-ФЕЄРІЇ „ЛІСОВА ПІСНЯ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ:
ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ
ПЕРВИННОЇ ПРИРОДНОЇ РЕЛІГІЙНОСТІ**

*До сторіччя написання
безсмертної „Лісової пісні” Лесею Українкою¹*

У статті розглядається образ Мавки як взірць художнього втілення ідей всепроникаючої свідомості, енергоінформаційного обміну, притаманних для первинної природної релігійності та сучасних поглядів на вібраційну інформаційну природу Всесвіту. Еніофеномен Мавки окреслюється у контексті світової та української культури. На цій основі аналізується музична інтерпретація драми-феєрії у балеті М. Скорульського, опері В. Кирейка, музиці І. Шамо та Є. Станковича до кінофільмів.

Ключові слова: музична інтерпретація, балет, опера, музика до кінофільму, первинна природна релігійність, міфологія.

Вікторія Драганчук

Образ Мавки в музикальних інтерпретаціях драми-феєрії „Лесная песня” Леси Украинки: взгляд сквозь призму первичной природной религиозности. В статье рассматривается образ Мавки как образец художественного воплощения идей всепроникающего сознания, энергоинформационного обмена, присущих для первичной природной религиозности и современных взглядов на вибрационную информационную природу Вселенной. Эниофеномен Мавки определяется в контексте мировой и украинской культуры. На этой основе анализируется

¹ З огляду на ювілейне вшанування Лесі Українки зазначу, що у Луцьку було поставлено оперу „Лісова пісня” В. Кирейка на честь 100-річчя від дня народження поетеси: режисер – О. Головерса, диригенти – Б. Саввопуло та В. Галичанський, у ролі Мавки – Є. Левкович і Н. Корбут (афіша з особистого архіву Н. Глазиріної).

музыкальная інтерпретація драми-феєрії в балеті М. Скорульського, опері В. Кирейко, музиці І. Шамо і Е. Станковича к кинофільмам.

Ключевые слова: музыкальная інтерпретація, балет, опера, музика к кинофільму, первичная природная релігійність, міфологія.

Viktoriya Draganchuk

Mavka's image in the musical interpretation of the drama-fiery „Song of the woods” by Lesia Ukrainka: looking through the prism of the primary natural religiosity. Mavka's image as an artistic expression model of ideas pervading consciousness, the energy-exchange inherent are considered in this article. It is primary to the nature religion and modern views on the nature of the universe vibrating information. Mavka's eniofenomen is determined in the context of world and Ukrainian culture. The musical interpretation of the drama-fiery extravaganza in ballet by M. Skorulsky, opera by V. Kyreyko, films music by I. Shamo and Y. Stankovych are analysed in this basis.

Key words: musical interpretation, ballet, opera, film music, the primary natural religion, mythology.

Постановка наукової проблеми та її значення. У пізнанні всеєдності світу як духовного феномену та людини у ньому ми все більше сягаємо глибин первинної природної світоглядності, не заангажованої раціонально-механістичним розумінням явищ. Це відкриває нові перспективи для розвитку всього людства і водночас створює можливості оновленого погляду на призначення окремої особистості. Кращі ідеї людства відображені у культурі, тому й осягнення сенсу нетлінних артефактів, серед яких „Лісова пісня” Лесі Українки та її музичні інтерпретації, є способом наближення до бодай часткового пізнання феномену світу.

Образ Мавки у драмі-феєрії – відтворення ідеї всюдисущості свідомості в єдиному інформаційному полі, ідеї завмирання і відродження, багаторазового втілення. Геніальна мисткиня створює поєднувальну арку між прадавніми знаннями і сучасними *пере*-відкриттями сенсів, колись усвідомлених на рівні первинного інтуїтивного світовідчуття. Поглянемо на сутність еніофеномену (психофізичного явища) Мавки як уособлення процесу енергоінформаційного обміну (реінкарнації-палінгенезії) у контексті світової та української культури і проаналізуємо його *музичне* відображення у балеті М. Скорульського, опері В. Кирейка, музиці І. Шамо та Е. Станковича до кинофільмів.

Аналіз останніх досліджень. Із великої кількості досліджень творчості Лесі Українки з огляду на дану тему виділю праці О. Забужко [5], М. Моклиці [14] та О. Огнєвої [16]. Драма-феєрія „Лісова пісня” – предмет

низки досліджень, зокрема Л. Скупейка [24], С. Холодинської [27], В. Агеевої, Й. Дзензелівського, В. Петрова, П. Пономарьова [7], Л. Мірошніченко [13], Я. Поліщука [19] та ін. До ідеї втілення у творі первісної природної релігійності як моделі інформаційної природи Всесвіту із вказаних досліджень найбільш суголосні твердження Я. Поліщука про „творення парарелігійного інтелектуально-духовного простору” із засадничою тенденцією *трансформації* матерії – і матеріальних категорій, і „духовної матерії найвищого порядку” [19] та О. Забужко про „Лісову пісню” як „трансцендентний текст” Лесі Українки – „лицарині чину і духу” [5].

Відображення творчості поетеси у *музиці* розглядалося насамперед на прикладі солоспівів. Музична інтерпретація драматургії мисткині проаналізована або згадана у працях Л. Єфремової [4], М. Загайкевич [6], К. Майбурової [12], Л. Яросевич [34], І. Шестеренко [28] та ін. Якщо у літературознавчих працях помічаємо „виходи” на філософський сенс „Лісової пісні”, то у вказаних роботах акцент робиться насамперед на музикознавчих проблемах, поза окремою увагою лишилося і відображення у драмі-феєрії засад природної первинної релігійності.

Інформаційне поле як всепроникаюча свідомість, енергоінформаційний обмін у Всесвіті, – ці проблеми все частіше стають предметом наукових досліджень. Їх проекцією на українську культуру є праця Л. Саннікової [22]. Авторка виходить з аналізу „феномену нульового поля” як інформаційної парадигми Всесвіту у теорії фізичного вакууму Г. Шипова², досліджень природи Всесвіту П. Харченка, В. Налімова, С. Сухоноса, О. Бугайова, І. Пригожина, філософських, психологічних і культурологічних праць С. Грофа, Ф. Б. Я. Кейпера, М. Еліаде, Е. Кассіра, мовознавчих В. Гумбольта й О. Потебні та ін. Уявлення прадавнього людства про природу Всесвіту та енергоінформаційний обмін у ньому аналізує Ю. Шилов [29; 30]. Відображення первинної природної релігійності у *музичній* культурі аналізує О. Бенч [1] та ін. Ці роботи зумовили погляд на еніофеномен Мавки в його музичних інтерпретаціях як на взірць ілюстрації ідеї всепроникаючої свідомості.

Формулювання завдань та мети статті. Мета статті – дослідити музичну інтерпретацію образу Мавки крізь призму первинної природної релігійності. Завдання: окреслити сутність прадавніх і сучасних поглядів на ідею вібраційної всюдисущої свідомості в єдиному інформаційному полі;

² Л. Саннікова спирається на те, що сучасний російський дослідник Г. Шипов, розвиваючи єдину теорію поля, висунуту А. Ейнштейном, у рівняннях фізичного вакууму об’єднує не тільки зовнішні (електромагнітні та гравітаційні) поля матерії, але й внутрішні її поля. Це дає змогу відкрити нові типи фундаментальних взаємодій, в тому числі торсійних (полів обертання) – інформаційних полів, що переносять торсійну інформацію про фізичний або біологічний об’єкт [22].

розглянути образ як Мавки взірць художнього втілення вказаної ідеї; проаналізувати втілення еніофеномену Мавки у творах М. Скорульського, В. Кирейка, І. Шамо, Є. Станковича.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Народні вірування протягом тисячоліть бережуть ідею всепроникаючої свідомості, притаманну для первинної природної релігійності. В українській традиції вона існує поряд з її трансформацією у християнстві, актуалізуючись в артефактах народної та академічної культури.

В універсальному прадавньому світобаченні, відлуння якого до сьогодні зустрічаємо на Поліссі та Волині, знайшли натхнення для творчості модерністи Леся Українка у Колодяжному та Ігор Стравінський в Устилузі. Вершинами втілення первинної релігійності стали „Лісова пісня” (1911) і „Весна священна” (1913).

Первинні світоглядні уявлення про всепроникаючу свідомість у світах Права, Ява, і Нава, перегукуються із припущеннями сучасної природничої науки про єдине інформаційне (торсійне, електромагнітне) поле – інформаційну єдність світів у Всесвіті. Світобудова бачиться живим організмом, який функціонує на основі вібраційної єдності. Гуманітарна сфера у цьому питанні спирається насамперед на феноменологію Е. Гуссерля, який керується ідеєю „всеосяжної єдності сущого” – явищ свідомості, що осягаються інтуїтивно, апріорним пізнанням [2]. Однією із практичних спроб у такому напрямі є метод голотропного дихання Грофів,³ мета якого – перехід у змінні стани свідомості під час сприйняття звуку. Розуміння інформаційної єдності Всесвіту відкриває шляхи і до тлумачення культури як процесу самоорганізації ноосфери – сукупності всіх думок людства, як відкритого феномену, що матеріалізується в артефактах (А. Свідзинський) [23].

Таким чином, ідеї, що осягаються сьогодні логіко-аналітичним (науковим) світорозумінням, повертають нас до того, що людство вже усвідомлювало на образно-інтуїтивному (міфологічному) рівні (Ю. Шілов), тобто до первинних природних релігійних уявлень, розповсюджених у різних етнічних культурах, про вібраційну всюдисущу свідомість як про Божественне начало. Ця первинна релігійність, найближча для нас у праїндоевропейському інваріанті, стала джерелом різних варіантів

³ Метод голотропного або холотропного („що прагне цілісності”) дихання Станіслава та Христини Гроф (США), створений на базі Есаленського інституту в Біг-Сурі (Каліфорнія), ґрунтується на причетності свідомості людини до широкого Вселенського поля космічної свідомості, яка пронизує усе існуюче. Метод призначений для переходу у змінні стани свідомості і полягає в перенасиченні мозку киснем завдяки інтенсивному диханню зі спеціальним звуковим супроводом. Взірцем стали тибетський та індуїстський співи, особливо мистецтво нада-йоги, яке є способом єднання через звук [20].

світоглядів, що згодом обросли системами обрядів і дали варіанти фольклору (індійський, романський, германський, слов'янський та ін.), водночас вона стала і джерелом основних релігій.

Українська культура з точки зору еніофеноменології бере початок у праїндоевропейських ведичних витоках. Праукраїнські релігійні уявлення ґрунтуються на ідеї Божественного як всепроникаючої Любові, що є Всеєдиним Духом. Системоутворюючий принцип Всеєдиного Духа – первінь Лад – духовне осердя традиційного слов'янського, в тому числі українського, світогляду та ґрунтованої на ньому релігійної практики, як Дао – китайського, Брама – індійського (ведичного), Плазма, Квінтесенція (п'ятий елемент) або Ефір – еллінського [31]. Праукраїнська первинна природна світоглядна система допускала можливість переходу у змінені стани свідомості – від прадавньої традиції волхвів до величної кульмінації цієї традиції – вознесіння Ісуса Христа. У нашу добу, користуючись прадавніми знаннями, до цього частково поверталися козаки-характерники, втілені в архетипі козака Мамає. Ця світоглядна система допускала і явище реінкарнації або, у давньогрецькому варіанті, що увійшов у християнство, – палінгенезії: *„Істинно кажу вам: ви, що пішли за мною, в палінгенезії... життя вічне успадкуєте”* (Євангеліє від Матвія, 19.28–29). Ідея реінкарнації-палінгенезії втілена і в „Лісовій пісні” Лесі Українки. Такі позиції відкривають перспективу, в якій немає ніяких протиріч між наукою, релігією і народною традицією.

В українській міфології Мавка-русалка – зла звабниця, але на основі тексту „Лісової пісні” розуміємо, що від такого трактування образу лишилася лише назва. За зовнішньо-сюжетними ознаками Мавка Лесі Українки наповнена рисами жіночих постатей різних етнічних варіантів. Український міфологічний варіант⁴ дослідники (Л. Скупейко та ін.) обстоюють на підставі спогадів сестри Ольги Косач-Кривинюк, листа Лесі до матері від 12 січня 1912 р. [10] із заувагою: „здавна тую мавку „в умі

⁴ Окремо зазначу, що в праукраїнському ведичному варіанті [3] виріс із першодерева світу прадуба („престарий дуб” у драмі-феєрії), на вершині якого – ірій (ирій), юнак Дажбог, а на житньому колосі із золотого зернятка – дівчина Жива (богиня жіночого щастя), які, як і Мавка, спали вічним сном до розбудження живою водою. Вони вкусили молодильні яблука з дуба-стародуба, скупалися у живій воді та заснували рід людський. Близькою є Мавка до прегарної Лади, жіночого символу ладу-гармонії Всесвіту. У фольклорі весняну Ладу символізує береза (про беріжку-сестру: „Не точи! Се кров її. / Не пий же крові з сестроньки моєї!”). Лукаш – до бога кохання Леся (Мавка до Лукаша-Леся: „ти душу дав мені, як гострий ніж / дає вербовій тихій гілці голос”). В українців здавна священною є „вербиця” (Мавка-верба). Кривий танець, що є закликанням весни, символом нелегкого шляху богині Лади з Вирію, дівчата вилили на галявинах. Наші предки шанували Гайбог (Божницю, Божелісся, Праведний ліс) з богинею лісових звірів Дзевонією, який у Лесі Українки є вмістилищем духовної чистоти – божественного, а „відьми живуть по селах...”. Найвродливішу у селі дівчину обирали „нареченою” Перуна й називали Додола, в її свято навесні – священне поклоніння природі – відбувалося і святкування Зеленого Шума, якого обирали із хлопців. Весною було і свято Тополі, коли накладали табу на вирубування дерев. Вічно юна Дана-Діва – дружина Вогню (Мавка і Перелесник). Символом п'ятми є люта Мара (Марище у драмі-феєрії).

держала”, ще аж із того часу, як ти в Жаборищі мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами”. Природно, що Леся як свідомо українка, займаючись фольклористичною діяльністю, маючи тісний контакт з носіями прадавніх народних вірувань на „глухому Поліссі” (де ще до цих пір „дєдько” кажуть), у зовнішньому оформленні драми-феєрії орієнтувалася на праукраїнський варіант ведичної культури – це жіночий символ світової гармонії, краси і любові Мавки-Лади. Це природно і тому, що показ релігійної ідеї крізь призму первинної природності *характерний* для сподвижників ідеї української релігійності, серед яких насамперед Т. Шевченко, що прагнув до очищення християнства від зайвого баласту догм і відновлення цілісного сприйняття Всесвіту, ожививши християнську ідею прадавніми природними віруваннями („Світе ясний! Світе тихий!”), „Ликері”), в яких шукає рятівний сенс („Розрита могила...”), у передсмертному вірші – грецьким варіантом ведизму („Чи не покинуть нам, небого...”). **Пророк Шевченко у художньому Слові створив єдине національне інформаційне поле „і мертвих, і живих, і ненароджених”.**

Вплив міфологічних образів *інших народів* на Мавку також відзначають багато дослідників: це Ушас, богиня вранішньої зорі з індійської „Рігведи”, водночас – жертва, шлях якої до богів пролягає через вогонь (О. Огнєва), що зрозуміло з огляду на сходознавчу діяльність Лесі Українки (підручник, переклади ведичних гімнів тощо); це Раутенделяйн в історії з Генріхом-Лукашем, яка стала русалкою, Брунгільда з романо-скандинавської „Старшої Едди” (листи Лесі до А. Кримського); Мавка порівнюється з Персефоною (В. Агєєва), в той же час Мавка і Килина – як дві Афродіти, Уранія і Пандемос (О. Забужко); опозиція Мавки з Килиною подібна до Герда – Снігова Королева в Г. Х. Андерсена, Снігуронька – Купава в М. Островського та ін. Це доводить, що Лесею Українкою у „Лісовій пісні” використана міфологічна множинність, яка має єдині праіндоевропейські ведичні корені.

У світовій драматургії вказують на паралелі до „Потопленого дзвону” Г. Гауптмана⁵, „Синьої птахи” М. Метерлінка, зумовлені захопленням Лесі німецькою романтичною драмою, її перекладацькою діяльністю, а також до „Мавки” І. Франка, „Тіней забутих предків” М. Коцюбинського, „Весняної ночі” О. Олєся,⁶ „Олєсі” О. Купріна та ін. У контексті творчості Лесі

⁵ „...Се, власне, ein Märchendrama, по термінології Гауптмана” – з листа до А. Кримського про „Лісову пісню” [10].

⁶ „Олєсь нехай потішиться – він же раніше надрукував свою фантастичну поему, чого ж йому ще? А історію Мавки може тільки жінка написати. От „Дон Жуана” я йому “перебила”, ну, та хто ж йому винен?” – з листа до матері № 238 [10].

Українки Мавку і Лукаша порівнюють з антиподом Кассандра – Гелена (М. Моклиця) та ін. У музичному театрі бачать паралелі зі „Снігуронькою” М. Островського – М. Римського-Корсакова; спільні риси із „драмою символів” улюбленого композитора поетеси Р. Вагнера з образами Ельзи, Ізольди та Брунгільди (М. Новакович).

Захоплюючись світоглядом Лесі, горизонти якого розкриваються від романо-скандинавських до індійських та єгипетських просторів у ґрунтовному знанні культур, заакцентую: міфологічний синтез „Лісової пісні” – це мова, якою промовляє у творі первинна природна релігійність, що має виходи на трансцендентність синкретичного праїндоевропейського інваріанту, згодом одягненого в шати індійського, слов’янського, грецького, германського варіантів міфології; уся множинність міфологічних і літературних паралелей „Лісової пісні” – це *зовнішнє*, фабульне втілення ідеї драми-феєрії, яке лише підводить до розуміння глибини семантики *оригінального* твору. Як написала О. Забужко, „гностичний любовний міф Лесі Українки остаточно покидає історію, щоб вирватися з її лещат на простір свободи” [5, 231].

Художню модель єдиного інформаційного поля створила Леся Українка у „Лісові пісні” і уособила можливість безсмертного життя духовної сутності в еніофеномені Мавки.

До такого бачення образу Мавки крізь призму вібраційної інформаційної всеєдності світу найбільш суголосним є тлумачення концепції твору О. Забужко. Для дослідниці „Лісова пісня” – це гностичний текст, українська версія легенди про Грааль у нехристиянізованому варіанті⁷ (а водночас – і український „Фауст”, де Фауст – жінка). Не розглядаючи „Фауста” у даному контексті, звернуся до легенди про Грааль. Дійсно, така ідея твору буквально „лежить на поверхні” (а тому й для багатьох невидима): Грааль – символ Божественного⁸, і той, хто торкнеться Граалю, отримає безсмертя. З позиції Міфу як відображення первинної мудрості й етики ідея драми-феєрії очевидно граалівська: Мавка торкається Божественного – в її серце проникає Любов, „*те, що не вмирає*”.

Мавка у трактуванні О. Забужко – не природа у нашому утилітарно-технологічному розумінні, не „поганське божество”, а вище явище –

⁷ У творі чітко проявляються базові структурні компоненти легенди про Грааль: Лукаш-Парсіфаль – удовин син, претендент на лицарство (у кантівському духовному сенсі) озброєний сопілкою-мечем Орфея; Дядько Лев – Король Рибалок – його рідний дядько; з’ява Мавки – діви з самоцвітним „Граалем”; „незнання героєм своєї істинної місії та її „невпізнання”, – і нарешті, руйнівний результат такої ігноранції” [5, 253–254].

⁸ О. Е. Бернхардт (Абд-ру-шин) у праці „У Світі Істини. Послання Граалю” вказує на первинне значення Граалю, не спотворене містицизмом. Святий Грааль є найвищою Духовною субстанцією, вічним джерелом і точкою вилуви Сили Творіння, первозданною енергією, яка породила і підтримує Всесвіт (див. : <http://vsvete.narod.ru/>).

культура (нагадаю, що саме *культурою* є процес самоорганізації ноосфери – за А. Свідзінським), опосередкована *Словом і Музикою*. Природу в сенсі інстинкту, „обожнюваної поганством стихійної вітальності”, „вульгарного” Еросу як раз уособлює Килина (любовна гра в II дії без слів – „чиста природа німа!”)⁹, і Лукаш „природніший од Мавки” (В. Петров) [7, 165]. Килина і Мавка – дві Афродіти: Пандемос із земним біологічним інстинктом й Уранія з почуттям небесної Любові [5, 240–242]. Така градація відчутна завдяки унікальності української лексики, в якій слова „кохання” і „любов” відображають різні семантичні грані, різні рівні Любові – еротичне кохання і всепроникаючу Любов.

Мавка – Уранія – небесна, зоряна Афродіта:

М а в к а

(скрикує з болем щастя)

Ох!.. Зірка в серце впала.

У Мавчиній любові – „понад-тілесність” „високого Еросу”, а вигук „з болем щастя”, коли Лукаш її цілує – це, за словами О. Забужко, „та вища, „тантрична” (саме так!) точка пристрасти, котра вже не потребує „посередництва” тіл, досить дивитися в очі (правда, такої „ультразвукової” ноти Лукаш все таки не витримує...) – і котру здатна адекватно віддати вже тільки музика, бо в людській мові на неї нема слів (Мавка в екстазі переходить на *вірши*, тобто *сакральну мову*, що й звучить як любовне заклинання” [5, 239]:

Я цілуватиму вустонька гожі,

щоб загорілись,

щоб зашарілись,

наче ті квітоньки з дикої рожі!

Я буду вабити очі блакитні,

хай вони грають,

хай вони сяють,

хай розсипають вогні самоцвітні!

На це звертаю кульмінаційну увагу, бо саме така **трансцендентність виводить на шлях адекватної музичної інтерпретації твору**, оскільки, як вказує дослідниця, „саме крізь призму історії Мавки й Лукаша висвітлюється й проступає на яв переважно замаскований у більшості Українчиних текстів дійсний – *сакральний* – смисл її творчого Еросу”¹⁰ [5, 234].

⁹ „...спробуймо запастися щодо Лукаша більшим виrozumінням, аніж досі переважно дозволяла собі наша культура: якщо під натиском „низького Еросу” впала ціла Троя, то як міг устояти ледве опірений сільський хлопчисько? Обравши свою „вульгарну” Ліліт, темпераментну („моторненьку”) й пишнотілу Килину, як Паріс – свою Гелену, Лукаш якраз пішов за покликом „природи” (*verbatim!*), – куди більше, ніж якби віддав перевагу Мавці” [5, 242].

¹⁰ „...дійсний – *сакральний* – смисл її творчого Еросу – трансцендуючої, горобіжної, спрямованої

Змальована Лесею Українкою у „Лісовій пісні” безтілесна, ультра-енергоінформаційна Любов – трансцендентний Ерос духовного екстазу з тією тантричною точкою пристрасті, якій суголосна вже тільки музика – це і є злет на вищі вібраційні рівні, де вібує тільки музика ... Це і є підняття до вищого світу. Трансцендентна любов Мавки – ключова теза у розуміння сутності „Лісової пісні” як вершинного артефакту творчого феномену Лесі Українки, а відтак – і ключ до музичної інтерпретації драми-феєрії.

Отож, перед до аналізом музичного втілення твору нагадаю, що у міфології акцентується *роль музики – вібраційного явища – як „провідника” між світами:* у давньовавілонському сказанні про Іштар, даосистському трактаті Ле-Цзи, китайських – про лютніста Ху Ба і співців Вена і Гуана, в індуїстській „Бхагават-пурані” про силу мистецтва Крішни, у „Творі про красоти музики” і „Нектарі музики”, у давньогрецькому міфі про Орфея та ін.

Драма-феєрія Лесі Українки – взірець втілення подібних прадавніх уявлень в артефакті української культури. Лукаш розбуджує музикою Мавку, і вона, „зачарована, тихо колишеться, усміхається, а в очах якась туга, аж до сліз:

Хіба я плачу?...

А справді... Ні-бо! то роса вечірня.

Ці сльози – освячення обряду ініціації Мавки (В. Агеева) для кохання.

Мисткиня називає твір „Лісовою *піснею*” (згадаємо ідею про „народження драми з духу музики” Ф. Ніцше). Авторка подає народні волинські мелодії, що є невід’ємною складовою драми-феєрії. Та сенс цієї назви вище – це „*пісня пісень*” мисткині.

Звук як вібраційне явище пробуджує і сердечну сутність Мавки до втілення у різних його трансформаціях – у сопілковому веснянковому награлі Лукаша-Орфея, у голосіннях Лукаша-вовкулаки, і навпаки – Слово Мавки повертає у людську подобу коханого¹¹:

...я його порятувала. В серці

знайшла я теє слово чарівне,

поза межі цього світу (в „край вічного проміння”, у „той світ, загублений, таємний, / Забутий незабутній рай надземний, / Що так давно шукають наші мрії” [„Кримські спогади”]) духовної, „софійної” любови, котра в’яже до купи, „в цілість”, всі „єони” буття – „що є, що минуло, що сталося, що буде”, – котра дарує таємне знаття (дар трансфізичного бачення)... любови, котра „скарби *творить*, а не *відкриває*”... котра одна зоріє в безпробудній темряві земного сну-існування... „*вогнем-тугою*”... „вогнем божистої присутності”... світлосяйним об’явленням Абсолюту” [5, 234–235]. – Авторка цитує Ямвліха: „Перед тим, як сприйняти духа, сприймач бачить образ вогню... Саме в такий спосіб знавці пізнають найістинніше...” [33, 108–109].

¹¹ В. Агеева вказує роль Слова як трансцендентного явища у „Лісовій пісні” [7, 7–24]. Погоджуючись із дослідницею, акцентую, все таки, на синтезі Слова і Музики – феноменів, що відображають вібраційну природу Звуку в єдиному інформаційному полі.

що й озвірілих в люди повертає.

Мавка переходить у різні стани свідомості:

...стане початком тоді мій кінець...

і допомогою в „оживанні” є звуковий супровід Лукаша:

Заграй, заграй, дай голос мому серцю!

Воно ж одно лишилося від мене.

В образі Мавки поетеса уособлює ідею всюдисущості свідомості та показує її у кульмінаційному монолозі драми-феєрії:

О, не журися за тіло!

*Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палючим, як добре вино,
вільними іскрами вгору злетіло.*

Легкий, пухкий попілець

*ляже, вернувшись, в рідну землю,
вкупі з водою там зростить вербицю, –
стане початком тоді мій кінець.*

Будуть приходити люди,

*вбогі й багаті, веселі й сумні,
радощі й тугу нестимуть мені,
їм промовляти душа моя буде.*

Я обізвуся до них

*шелестом тихим вербової гілки,
голосом ніжним тонкої сопілки,
смутними росами з вітів моїх.*

Я їм тоді проспівую

*все, що колись ти для мене співав,
ще як напровесні тут вигравав,
мрії збираючи в гаю...*

Грай же, коханий, благаю!

Заакцентую, що **музика дає голос серцю**, і лише серце лишається від Мавки, що переходить в інший вимір. У цьому – сутність еніофеномену Мавки як уособлення явища енергоінформаційного переходу:

...Я жива! Я буду вічно жити!

де **серце є хранилищем божественного ядра – безсмертного духу:**

Я в серці маю те, що не вмирає...

По тім, що муку

свою люблю і їй даю життя.

Лєся Українка подає взірцевий приклад еволюції духу, що створює можливість енергоінформаційного переходу на вищий щабель у структурі

торсійного поля. Мавка пробудилась, покохала – знайшла „муку”, і, полюбивши цю муку-кохання, яка ожила в її серці, пройшовши через світ Марища, на голос Лукаша в подібі вовкулаки *духовно визволилася*:

*Вогнем підземним
мій жаль палкий зірвав печерний склеп,
і вирвалась я знов на світ. І слово
уста мої німії оживило,
і я вчинила диво...*

– вчинила *перехід* і здобула *диво безсмертя*. (Нагадаю, що „перед тим, як сприйняти духа, сприймач бачить образ вогню” (Ямвліх) [33, 108–109]). Таким чином, *звук ініціює перехід Мавки на різні щаблі у структурі Всесвіту, вона тричі перенароджується*. Спочатку, розбуджена Лукашевим награшем, переходить від світу неодушевленої природи у світ одушевлений (антропоморфний), де є еротична любов – кохання-мука, потім – у світ Марища. І тільки полюбивши муку-кохання у своєму серці вищою любов’ю, Мавка вселяє в себе безсмертну божественну сутність як всепроникаючу Любов, – і на зов Лукаша здійснює перехід на найвищий рівень буття. Цей шлях духовної еволюції – її хресна дорога (В. Петров), що лежить через кохання-муку – „мука per se і є щастям” (О. Забужко) і її висхідну трансформацію Любов’ю. Тому Мавка *щаслива*, – вона пізнала щастя як Любов, а відтак – і сенс людського життя як шлях до вічного життя у безсмертному просторі¹². Ці міркування перегукуються із визначенням жанру „Лісової пісні” як „гностичної містерії”¹³: „шлях душі до Світла через низку земних і *позаземних*, фізичних і *трансфізичних* митарств... складає *гностичну містерію*, і ніщо інше, як саме таку містерію в чистому вигляді і являє собою „Лісова пісня” [5, 235]. У цьому – і сутність архаїчного інтуїтивно-чуттєвого, або ж „сердечного”, світовідчуття, що в українському варіанті є сковородинським пізнанням Божественного: „Кожен є тим, чие серце в ньому”¹⁴.

„Лісова пісня” – універсальна художня модель структурованого Всесвіту, в якому еніофеномен Мавки, „одягнений в шати міфології”, є художнім взірцем втілення ідеї палінгенезії духу в єдиному інформаційному просторі. Ця духовна сутність – божественна всепроникаюча Любов у серці, до якої можна дістатися, духовно еволюціонуючи:

¹² Як пише О. Забужко, „це мука *духовного породу*, безнастанних положів, у яких душа оновлюється і народжується *для вічного життя*. Мавка просто дає найбільш лаконічну *гностичну формулу безсмертя*” [5, 248].

¹³ Дослідниця вказує на те, що німецьке „Märchendrama” ближче до містерії [5, 236].

¹⁴ Правдивість таких уявлень підтверджується дослідженнями Каліфорнійського інституту математики серця, якими *доведено існування в серці автономного „мозку”* (!) (нейрорегуляторної системи). Про це пише І. Юдкін [32, 160], посилаючись на журнал „Затерянные миры”. – 2008. – № 10.

любов пробудилася у серці Мавки спочатку як кохання-Ерос – „зірка в серце впала”, а згодом, коли Мавка полюбила цю „муку”, вона народила у своєму серці „те, що не вмирає” („Бог є Любов” (Перше посл. Івана 4.8)).

Із таких позицій проаналізуємо **музичне втілення образу Мавки**, яка народжується для життя-кохання у сцені пробудження і переходить в інший стан у фіналі драми-феєрії. Звернемося до **жанру балету**, де на найбільш узагальненому рівні передано ідеї Лесі Українки. Це твори **Михайла Скорульського** (1936, Київ) на лібрето Наталії Скорульської¹⁵ та Германа Жуковського (1961, Москва) за сценарієм Михайла Гобавича.

Розглянемо твір М. Скорульського (вид-во „Мистецтво”, 1964). Лібретистка-балетмейстер пристосувала зміст драми-феєрії до законів жанру – додала сцени гульбищ у лісі, весілля Лукаша і Килини, дещо скоротила. Новим драматургічним акцентом став епілог, де син Килини грає на сопілці у весняному лісі, що символізує нетлінність духовного і безперервність життя. М. Загайкевич, відмічаючи насиченість твору українськими фольклорними мотивами (як волинськими мелодіями, так і авторськими) і новаторство М. Скорульського у жанрі балету, вказує на продовження традицій П. Чайковського та О. Глазунова – насамперед у манері образного вислову, структурній побудові номерів, оркестровій колористиці. Оригінальність твору музикознавиця бачить у перенесенні на український національний ґрунт і тонкій модифікації класичних балетних структур і прийомів, що майстерно здійснено відповідно до концепції драми-феєрії [6, 174–185].

Ідея всепроникаючої свідомості, втілена в еніофеномені Мавки, найяскравіше ілюструється у сцені пробудження героїні (перша картина, № 7), в її зустрічі з Лукашем (продовження першої картини, №№ 8–10), у сцені кохання Мавки і Лукаша (№ 13) та у заключній картині (№№ 52–58).

Пробудження Мавки замальовується типовими романтичними виразовими засобами стилістикою, близькою до характеристики жіночих персонажів (Снігуронька, Марфа та ін.) у М. Римського-Корсакова. Героїня прокидається для кохання, і сцена звучить у „любовній” тональності Des-

¹⁵ Прем'єра відбулася у 1946 р. з нагоди 75-річчя від дня народження поетеси у Київському академічному театрі опери та балету імені Т. Шевченка. Першопрочитання здійснили балетмейстер Сергій Сергєєв, диригент-постановник Борис Чистяков, художник Олександр Хвостенко-Хвостов. Мавка – Антоніна Васильєва [18; 25]. У наступному прочитанні (1958) балетмейстера Вахтанга Вронського за участю Наталії Скорульської, диригента Бориса Чистякова, художника Анатолія Волненка і з Євгенією Єршовою (Мавка) твір увійшов до золотого фонду жанру. Цю постановку розглядає М. Загайкевич [6], Ю. Станішевський визнає, що вистава започаткувала якісно новий етап у розвитку українського балетного театру і порівнює її роль з „Кам'яною квіткою” С. Прокоф'єва – Ю. Григоровича [25, 161]. Згодом „Лісова пісня” поповнила репертуар театрів у Донецьку (1961, Н. Скорульська), Одесі (1962, М. Трегубов), Харкові (1963, А. Пантукін), Ризі (1963, В. Вронський) та ін. У Києві твір поновлювався в 1972 (Н. Скорульська), 1986 (В. Ковтун) та 1991 (В. Литвинов) роках. Останній варіант увійшов до відеоантології японської телекомпанії „Ен Ейч Кей” [18; 26].

dur. Висхідна гамоподібна мелодія пробудження контрастує з аналогічною нисхідною, використаною у заключній сцені під час фюете у варіації Мавки.

Лейттема Мавки, близька до архаїки з „первинною” слов’янською плагальністю, що звучить у пролозі в *d* дорійському, розвивається протягом всієї сцени першої зустрічі Мавки і Лукаша з темброво-інструментальними, регістровими і ладотональними (від *f* еолійського до *h* міксолідійського, до центрів *e*, *fis*) оновлення. Проходячи через балет, лейттема у трансформованому вигляді звучить у фінальній сцені і завершує твір (*d* міксолідійський).

Для відображення процесу народження Мавки у цьому світі композитор використовує мелодії, подані Лесею Українкою в додатку до драми-феєрії. Так, на прохання Мавки до Лукаша заграти на сопілці (№ 8), що є символом виникнення кохання, звучить мелодія № 8 – веснянка, перетранспонована з *fis* в *es* еолійський, вона ж (*g*) ілюструватиме зникнення Мавки наприкінці твору. У варіацію Мавки (№ 9) автор вводить мелодію № 4, також з ладотональними змінами (з *E* у *fis*). Згадані народні мелодії, а також інші, використані композитором („Гей, гей, я молодець тихий” у хороводі Русалок, голосіння Потерчат та ін.), контрастують зі стилістикою музично-побутової сфери образів Матері та Килини, а лейттема Мавки – з моторними козачковими темами, що характеризують „земну” героїню у другому акті. У цьому співставленні – дія закону „драматургії інтонацій” (М. Загайкевич).

Особливою, такою, що виводить на містерійне трактування образу Мавки, є сцена кохання Мавки і Лукаша (№ 13, Adagio), цілком відмінна від наступних епізодів спілкування героя з Килиною. Композитор змальовує трансцендентне кохання Мавки, духовний екстаз героїв у містерійному дусі, показуючи таїнство народження і апофеоз кохання. Тема Мавки, тепер це тема кохання Мавки, експонується в *d-moll*, *Des-dur*, проходить через низку енгармонізмів і після енергетично-напруженого підйому до *cis*⁴ з акцентуванням *g*³–*gis*³ звучить гімном *поза-тілесного* почуття (*Incalzando*), де співзвуччя *cis*³–*cisis*³–*dis*³, здається, от-от „вирветься” у мікрохроматику як у „простір волі”. У цей час з’являються вогники-світляки – символ „духовного вогню”. Тут – та точка, коли „зірка в серце впала”, „тантрична точка пристрасті”, та „ультразвукова нота”, котра „вже не потребує „посередництва” тіл, досить дивитися в очі... і котру здатна адекватно віддати вже тільки музика” [5, 239]. У цій точці Лукаш підіймає Мавку на руки у повний зріст, це момент переходу у світ Трансцендентного Еросу, в „край вічного проміння”¹⁶, край народження Любові¹⁷.

¹⁶ Леся Українка. „Тиша морська” із „Кримських спогадів”.

Таким чином, ключові моменти розвитку еніофеномену Мавки в балеті М. Скорульського – її народження для кохання і перехід в інший світ, коли, за словами героїні, „стане початком тоді [мій] кінець”, акцентуються використанням народних волинських мелодій, запропонованих поетесою, і лейттемою Мавки, яка у сцені кохання підіймається до „над-тілесного” звучання. У цьому – органічність показу еніофеномену як символу первинної природної релігійності. Не менш показовим є завершення балету цією лейттемою, яку грає на сопілці нової весни син Килини – новий Лукаш. Її можна назвати лейттемою кохання Мавки, або й взагалі кохання – *вічне почуття кохання, що робить нетлінною духовну сутність, уособлене в балеті в еніофеномені Мавки.*

Опера Віталія Кирейка написана на власне лібрето (1957, Київ, вид-во „Мистецтво”, 1965).¹⁷ У списку творів композитора на тексти Лесі Українки – балет „Оргія” (1976), опера „Бояриня”, низка солоспівів. В умовах радянської системи це був вчинок – намагатися глибоко пізнати та інтерпретувати драматургію Лесі Українки, – гідний лицаря національного духу.

Музична інтерпретація „Лісової пісні” здійснена В. Кирейком у постромантичному стилі з національним ядром в дусі академізму ХХ ст., результатом втілення драми-феєрії стала *національна лірична опера-драма*. Як вказує І. Шестеренко, „драматургічний профіль більшості творів В. Кирейка можна назвати епіко-ліричним: домінує плинність розвитку, картинність, оповідність, послідовне сюжетне розгортання драми, узгодженість, співмірність, спостерігається поєднання суб’єктивного й об’єктивного начал. Хоча в багатьох мистецьких опусах наявні моменти емоційно-напруженої дії з контрастним протиставленням образів, проте гострі конфліктні зіткнення з’являються рідко” [28, 16]. Музична мова опери виростає з інтонаційних, ритмічних і ладо-гармонічних властивостей національного фольклору (чотири мелодії із запропонованих Лесею Українкою) та романсового тезаурусу.

¹⁷ Ця сцена блискуче втілена солістами Анною Кушнерьовою і Костянтином Костюковим у постановці Національного театру опери та балету (див.: Skoruljsky „Song of the woods” 2 Kiev ballet на сайті youtube.com).

¹⁸ Прем’єра опери „Лісова пісня” з великим успіхом відбулася у Львівському театрі опери та балету, вистава була удостоєна диплома лауреата Першої української театральної весни першого ступеня у травні 1958 року. Твір був поставлений у першопрочитанні диригента Ярослава Вошака, який, за словами композитора, „пробив” цю національну оперу 1957 року [8]. У постановці опери взяли участь режисер Борис Тягно, балетмейстер Микола Трегубов, художник Федір Нірод. В. Рожок вказує, що постановкою цього твору у 1957 році відкривалося спеціально збудоване нове приміщення оперної студії Київської консерваторії: прочитання Олександра Колодуба з диригентом Яковом Карасиком, художником Д. Кульбаком, співаками Діаною Петриненко і Нінель Ткаченко (Мавка), Михайлом Раковим (Лукаш), Анатолієм Мокренком (Перелесник), Ларисою Остапенко (Килина) [21].

Образ Мавки протрактований композитором у національно-ліричному дусі, вона є символом завмирання і відродження Природи, вічної циклічності життя. Мавка у В. Кирейка – справжня донька світу Природи, у цьому – паралелі зі „Снігуронькою” М. Римського-Корсакова. Одним із кульмінаційних моментів у творі є замилювання Мавки грою Лукаша-Орфея (№ 3), аж до сліз – освячення обряду ініціації для кохання (В. Агеева): „Як солодко грає... серденько виймає”, що інтонаційно виростає з народної теми № 4 із записів Лесі Українки. Натомість сцена Мавки і Лукаша (№ 7) концентрується лише у фразі „Ох!.. Зірка в серце впала”, а далі автор уособлює Мавку з лісовою царівною.

Фрагменти сцени кохання переходять у дует героїв (№ 8), де композитор глибоко лірично трактує образ Мавки, насамперед акцентуючи на щасті закоханих, щебетанні солов'їв, пестошах-любошах з кульмінацією „Очі блакитні вабити буду. Хай вони грають, хай сяють, розсипають вогні самоцвітні...”. Тут у музичну тканину, основу на лейттемі, вплітається фрагмент мелодії № 7.

У розвитку образу Мавки у сцені з Марищем композитор з романтичних позицій акцентує на тому, що *безсмертя Мавці дає їй мука, яку вона полюбила, кохання до Лукаша*, опускаючи філософське „...в серці маю те, що не вмирає”. При цьому кульмінація на *risoluto*, до якої підводить ряд трепетних фраз з ефектами тремоло і тріольністю в партії оркестру, припадає на текст „Зникай, Маро! Іде моя надія!” (про Лукаша). У цей момент яскравим драматургічним контрастом починається (накладається на завершення кульмінаційного слова „надія”) низькопробна пісенька „Ой ти знав, нащо брав міщаночку з міста”, яку вводить В. Кирейко для дуету Лукаша з Килиною в наступній сцені (№ 21).

Якщо спочатку у драматургії опери Мавка показана як лірична героїня – лісова красуня і закохана дівчина, то трансцендентність її образу сповна відчуваемо у сцені з Лукашем в останній дії (№ 30). Саме тут проявляється *еніофеномен Мавки* – у безтілесному почутті *всепроникаючої Любові* („Заграй, заграй, дай голос мому серцю! Воно ж одно лишилося від мене”), змальованому „завмираючими тремоло” (що викликає паралелі до сцени смерті Ізольти у Р. Вагнера), і з примарним звучанням лейттеми Мавки в оркестрі. Та така трансцендентність, балансування між світами – миттєвість... Образ головної героїні знову набуває випукло-ліричних рис в арії Мавки (№ 31) в „тональності кохання” *Des-dur* у стилістиці, близькій до любовних арій М. Римського-Корсакова, з романсовою жанрово-інтонаційною основою. У цій арії отримують розвиток лейттеми і Лукаша, і Мавки: „Печально і самотно виводить сопілка

мелодію весняної пісні кохання... У ній бринить туга за тим, що минуло безповоротно і втрачено назавжди. Та ось голос сопілки теплішає, сповнюється ніжно-трепетним почуттям оживаючого кохання. Це одна за одною відроджуються веснянки-награші Лукаша. До них приєднується казково-примарна лейттема Мавки. Музична дія ніби повертається до початку опери...”, „...симфонічним епілогом, який символізує духовне відродження Лукаша, завершується опера. Закохані гинуть, але не дають убити „душі своєї цвіт” – таке резюме дає Л. Єфремова [4, 42–43].

Отож, сутність еніофеномену Мавки в опері В. Кирейка – в її втіленні у ліричну героїню, що завдяки коханню-муці, духовним випробуванням, в контрасті до примітивності Килини, у природній циклічності оживає для „нової весни”.

Драма-феєрія двічі була екранізована¹⁹ на кіностудії імені О. Довженка, що дало можливість використати крупний план, монтаж, постійні зміни музичного і зображального ритмів, гру кольору та ін. У 1961 р. був створений *фільм Віктора Івченка*, на основі його ж постановки (1952) у Львівському драматичному театрі імені М. Заньковецької відбулася постановка [27] *з музикою Ігоря Шамо*, диригент Веніамін Тольба. У ролі Мавки – Раїса Недашківська, що створила наївно-добрий, романтично-піднесений образ лісової красуні.

І. Шамо надихає в Мавку *весняне пробудження* (Лукаш грає мелодію № 8), у кульмінації сцени романтично-піднесено акцентує ініціацію героїні („*серденько виймає*”). Найбільш яскравою у музичному оформленні фільму є сцена кохання, виконана у пізньоромантичній стилістиці з поєднанням тонкої лірики й емоційного накалу, а патетична тема кохання сягає розмаху П. Чайковського („Ромео і Джульєтта” та ін.). Автори розповідають *історію кохання лісової красуні*, якою в кульмінації любовних відносин захоплюється Лукаш: „*Я вберу / тебе, мов королівну, в самоцвіти!*”. Мавка „захлинається” від кохання у вінку зі світляків вночі і у сцені кохання вдень у полі, коли герої дивляться в небо („*Я цілуватиму вустонька гожі... Я не можу вмерти, а шкода... Як летюча зірка...*”). Натомість безтілесну Мавку, що балансує між світами, супроводжує декілька ледь чутних тривожних звуків („*Ні! Я жива...*”) і легкий оркестровий супровід шепотіння героїні („*Грай же, коханий, благаю...*”) у фіналі. Акцент на такому драматургічному вирішенні драми-феєрії й образу Мавки ставить музик.

У назву твору „Лісова пісня. Мавка” виводить образ героїні постановник *Юрій Ілленко*, ідентифікуючи його з постаттю Лесі Українки.

¹⁹ Окрім того, у 1978 р. студією Київнаучфільм створений мультиплікаційний фільм „Лісова пісня” (російською мовою) режисера А. Грачової, де музика Б. Буєвського має переважно супроводжуючу роль. Існує кіноверсія симфонічної сюїти А. Штогаренка „Пам’яті Лесі Українки” (1951).

Екранізація 1981 року за власним сценарієм, забороненим 20 років тому, в режисурі В. Янпавліса, з *музикою Євгена Станковича*, диригент Федір Глущенко. У ролі Мавки – Людмила Єфіменко; трансцендентна мудрість, ототожнена з двогранним образом Дядька Лева – Лісовика, втілюється Іваном Миколайчуком.

Фільм російськомовний, та окремі репліки українською розставляють потрібні акценти, коли герої переходять на природну для них мову. *У творі втілено складність почуттів, експресію, очевидно, пов'язані з життєвою трагедією-щастям поетеси*. Вони органічно посилюються музикою, починаючи від наспіву Мавки у вступі: „*Вмерти! Вмерти, як летюча зірка...*”, пронизаного підсвідомою тривогою, під поховальні дзвони... Наспів трансформується в тему Мавки, що проникливо звучить у сцені кохання в болотяній трясовині, вже під *дзвіночки*. Тут немає слів – тут лише Музика!.. Постмодерне композиторське письмо, основане на цілковитій нестійкості звучання (часом із трансформацією архаїчних мотивів – малосекундові обриси мелодії № 13 у стражданні зрадженої Мавки, лейтінтонація зм. 4 та ін.), дуже обережно, тонко підтримує сценарну концепцію. Як і закохані, музика *шепоче* про Любов.

У фільмі найбільш показово втілено балансування Мавки між світами, коли вона звільняється від контролю свідомості, аж до заключного монологу „О, не жалей моє тело!” під „неземні” звуки сопілки. Таке „підпадання не власній, а вищій, Божій волі у досвіді БОЖЕ-вілля, нерозуму, несвідомого, досвід Офелії – це якраз... одна з можливостей визволення творчих первнів, досягнення мистецьких вартостей” (В. Агеєва) [7, 24]. І символом цього не-свідомого є музика – „*примарний звук*” у композиторському трактуванні *Є. Станковича*.

У 2011 році „Лісова пісня” з'явилась у вигляді *мюзиклу Володимира Назарова* (друга назва – „Відьма на ім'я Мавка”), поставленого Державним музичним театром національного мистецтва в Москві і на сцені МХАТ імені А. П. Чехова студентами Школи-студії. За інформацією з преси, мюзикл рясніє еклектикою, включно до використання ритм-енд-блюзу і репу.²⁰ Полишу цю постановку і відгуки на неї без власних коментарів, лишень нагадаю пересторогу Лесі Українки, висловлену в листі до матері від 24 травня 1912 року [10]: „...не „провалу” боюся, а переміни мрії – в бутафорію...”.

Висновки та перспективи нових досліджень. Погляд на образ

²⁰ У даному контексті мала намір навести „доблажливі” цитати з публікацій театральних критиків, зібраних на одному із російських театральних сайтів, автори яких, як і постановники, очевидно, не дуже переймаються досягненням філософської сутності Лесиної драми-феєрії. Та попри бажання наукової справедливості, не хочеться принижувати загальну настроєву гаму статті, тому допитливий читач знайде їх самостійно [9].

Мавки у музичних інтерпретаціях „Лісової пісні” Лесі Українки крізь призму первинної природної релігійності дає підстави стверджувати: М. Скорульський трактує еніофеномен Мавки як втілення вічної Любові; В. Кирейко – як ліричний символ замирання і відродження циклічного світу Природи; І. Шамо – як дівчину-весну у патетиці кохання; Є. Станкович – як трансцендентний символ „балансування між світами”. Драма-феєрія представлена в українській музиці у різних жанрах, різною стилістикою, із різним трактуванням суті, але кожного разу – з відчутним прагненням її зрозуміти, кожного разу – з любов’ю.

Сподіваюся, нас ще чекає нова музична інтерпретація „Лісової пісні” – музична містерія, що крізь призму трансцендентності музики по-новому розкриє сенс першоджерела.

Ця стаття – лише вихід на окреслені горизонти, викликана прагненням проаналізувати драму-феєрію в музичному втіленні, інтуїтивно осягнути сенс Лесиного тексту як артефакту культури, який символічно показує нетлінну духовну сутність, „в серці те, що не вмирає” – всепроникаючу Любов.

Список використаних джерел

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / Ольга Бенч-Шокало. – К.: Ред. ж-лу „Укр. Світ”, 2002. – 440 с.
2. Гуссерль Э. Логические исследования / Эдмунд Гуссерль. – Мн.: Харвест, М.: СТ, 2000. – 752 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000064/index.shtml>
3. Довідник давньоукраїнської міфології / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://www.ukrlit.vn.ua/habits/miphology.html>
4. Єфремова Л. П. „Лісова пісня”. Опера В. Кирейка / Леніна Єфремова. – К.: Мистецтво, 1965. – 50 с.
5. Забужко О. С. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко / [вид. 3-є, випр.]. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
6. Загайкевич М. П. Драматургія балету / Марія Загайкевич. – К.: Наук. думка, 1978. – С.174–185.
7. Їм промовляти душа моя буде: „Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації / [упоряд. В. Агєєва]. – К.: Факт, 2002. – 224 с.
8. Кирейко В. „Я не пристосовувався до того, який і куди дме вітер” / Віталій Кирейко // Українська газета. – № 45 (185). – 2008. – 18–31 груд.

9. „Лесная песня”. МХАТ им. А. П. Чехова. Пресса о спектакле / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику : http://www.smotr.ru/2000/2000_mhat_lp.htm
10. Леся Українка. Твори / Леся Українка. – К. : Держлітвидав УРСР, 1951. – Т. 5 : Листи. 1881–1913. – 863 с.
11. Литвинова О. Музика в кінематографі України : каталог. – Ч. I / Ольга Литвинова. – К. : ІМФЕ імені М. Рильського, 2009 / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : <http://www.etnolog.org.ua/pdf/pdf/Muzyka.pdf>
12. Майбурова К. В. Віталій Кирейко / Катерина Майбурова. – К. : Муз. Україна, 1979. – 48 с.
13. Мірошниченко Л. Генезис „Лісової пісні” Лесі Українки: зародження образів / Лариса Мірошниченко // Українська мова та література. – 25–28.07.2004. – С. 66–71.
14. Моклиця М. В. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія / Марія Моклиця. – Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2011. – 242 с.
15. Новакович М. О. Вагнерівська „драма майбутнього” та її рецепція у творчості Лесі Українки / Мирослава Новакович // Syntagma Musicum : зб. наук. ст. та спогадів на пошану Стефанії Павлишин. – Л. : Сполом, 2010. – С. 71–85.
16. Огнєва О. Д. Східні стежини Лесі Українки (статті та матеріали) / Олена Огнєва. – Луцьк : Волин. книга, 2007. – 236 с.
17. Паньков А. І. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми / А. І. Паньков, Т. С. Мейзерська. – О. : Астропринт, 1996. – 76 с.
18. Пасютинская В. М. Лесная песня // Балет : Энциклопедия / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 313.
19. Поліщук Я. „Лісова пісня” Лесі Українки: неопоганство і семантика міфу / Ярослав Поліщук // Дивослово. – 2000. – № 1 (515). – С. 2–7.
20. Просветление. Холотропное дыхание / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику : <http://www.prosvetlenie.org/mystic/6/16.html>
21. Рожок В. І. Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: історія і сучасність / Володимир Рожок / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : [http:// operna-ntau.kiev.ua/history.htm](http://operna-ntau.kiev.ua/history.htm)
22. Саннікова Л. П. Свята мова Творця у звичаї народу: еніофеноменологія староукраїнської культури / Любов Саннікова. – К. : Аратта, 2005. – 776 с.

23. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури / Анатолій Свідзинський. – Луцьк : ВАТ „Волин. обл. друк.”, 2009. – 696 с.
24. Скупейко Л. І. Міфопоетика „Лісової пісні” Лесі Українки / Лукаш Скупейко. – К. : Фенікс, 2006. – 416 с.
25. Станишевский Ю. А. Украинский балетный театр: история и современность / Юрий Станишевский. – Киев : Муз. Украина, 2008. – 411 с.
26. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : довідник / Василь Туркевич. – К. : Біограф. ін-т НАН України, 1999. – 224 с.
27. Холодинська С. М. Проблема синтезу в контексті видової специфіки мистецтв (на матеріалі міжвидової інтерпретації „Лісової пісні” Лесі Українки. – Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 – естетика / Холодинська Світлана Миколаївна. – К., 2008. – 15 с.
28. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень. – Автореф. дис... канд. мист-ва : 17.00.03 – музичне мистецтво / Шестеренко Ірина Вікторівна. – Л., 2009. – 20 с.
29. Шилов Ю. О. Джерела витоків української етнокультури ХІХ тис. до н. е. – II тис. н. е. / Юрій Шилов. – К. : Аратта, 2002. – 272 с.
30. Шилов Ю. О. Пращури: Прадавня історія Русі / Юрій Шилов. – Вінниця : Континент-ПРИМ, 2006. – 168 с.
31. Шокало О. Сакральна педагогіка серця. Друге, духовне, народження людини в чистому серці / Олександр Шокало // Мандрівець : всеукраїнський науковий журнал. – 2010. – № 4. – липень–серпень [Електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела : <http://journal.mandrivets.com/images/file/Shokalo.pdf>.
32. Юдкін І. М. Формування визначників української культури: культурологічні студії / Ігор Юдкін. – К. : Інститут культурології АМУ, 2008. – 184 с.
33. Ямвлих. О египетских мистериях / Ямвлих / [пер. с древнегр.]. – М. : Изд-во АО „Х.Г.С.”, 1995. – С. 108–109.
34. Яросевич Л. В. Леся Українка і музика / Любомира Ярославич. – К. : Муз. Україна, 1978. – 125 с.