

Уманець О. В.

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого

## ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕПТУ ЖІНОЧОГО НАЧАЛА ЯК СКЛАДОВОЇ ФАУСТІАНСКОЇ ТЕМАТИКИ В «ТРЬОХ СЦЕНАХ ІЗ «ФАУСТА» ГЕТЕ» О. ЛОКШИНА

УДК 008:78.01

**Уманець О. В. Особливості інтерпретації концепту жіночого начала як складової фаустіанської тематики в «Трьох сценах із «Фауста» Гете» О. Локшина.** У статті висвітлено специфіку редукованої версії фаустіані О. Локшиним, особливості драматургії твору та інтерпретації концепту жіночого начала, котрий, завдяки принципу «пересемантизації», демонструє переорієнтацію в сферу негативного начала. Доведено значущість у творі аксіологічної проблематики — конфлікту цінностей особистості (жага Любові як сенсу буття людини) і суспільства. Виявлено концептуальне значення вокального шару твору як сфери втілення аксіологічного конфлікту в духовному світі героїні, симфонічного шару та принципів інструментального театру як площини авторського бачення цінності колії. Наголошено на значенні перцептуального хронотопу як площини її особистісного осмислення реципієнтом, що актуалізує прогностично-ціннісну складову проблемного поля фаустіані та резонує з особистісною орієнтованою постмодерністською парадигмою світобачення.

**Ключові слова:** фаустіана, хронотоп, цінності, концепт жіночого начала.

**Уманець О. В. Особенности интерпретации концепта женского начала как составляющей фаустинской тематики в «Трех сценах из «Фауста» Гете» А. Локшина.** В статье освещена специфика редуцированной версии фаустини А. Локшиным, особенности драматургии произведения и интерпретации концепта женского начала, который благодаря принципу «пересемантизации» демонстрирует переориентацию в сферу негативного начала. Доказана значимость в произведении аксиологической проблематики — конфликта ценностей личности (жажда Любви как смысла бытия человека) и общества. Выявлено концептуальное значение вокального пласта произведения как сферы воплощения аксиологического конфликта в духовном мире героини, симфонического пласта и принципов инструментального театра как плоскости авторского видения ценностной коллизии. Подчеркнуто значение перцептуального хронотопа как плоскости ее личностного осмыслиения реципиентом, что актуализирует прогностично-ценностную составляющую проблемного поля фаустини и резонирует с личностно ориентированной постмодернистской парадигмой мировидения.

**Ключевые слова:** фаустинана, хронотоп, ценности, концепт женского начала.

**Umanets O. The interpretation features of the concept of femininity as part of faust-theme in "Three scene from "Faust" by Gethе" by A. Lokshyn. Background.** There is a need to researching the interpretation features of the concept of femininity in "Three scene from "Faust" by Gethе" by A. Lokshyn in consequence of insufficient study of this composition. **Objective.** The objective of this study is to identify specificity of the concept of femininity as part of faust-theme in the indicated composition. **Methods.** The cultural and art methodology have been used in this article. **Results.** The particular qualities of melodic and dramatic composition of reduced faustiania's version by A. Lokshyn and specificity of interpretation of the concept of femininity, which exhibit demonstrates the re-orientation in negative sphere owing to "re-semantics" principle, are detected in this article. Authoress has been proved significance in this composition of axiological problems — value's conflict of personality (love desire as human being sense) and society. Conceptual sence of vocal plane as sphere of axiological conflict's embodiment in spiritual word by heroine, symphonic plane and instrumental theatre's principles as sphere of author's seeing of the axiological collision has been uncovered. Authoress has been underscored perceptual chronotope's importance as a sphere of its personal internalizing by the recipient that made actual of prognostic-axiological part of faust-theme's problem field and resonate with personal directed world view paradigm of the postmodernism.

**Keywords:** faust-theme, chronotope, values, concept of femininity.

МІСТЕЦТВОВІЗНАВСТВО

**П**остановка проблеми. Буття фаустіані — одного із символів європейської культури — в ХХ ст. відзначено як множинністю мистецьких утілень, так і концептуальною плюралістичністю. Це актуалізує питання щодо збереження в контексті модерністської та постмодерністської парадигми світобачення її концептуальної зернини, котра на рівні сюжетики ототожнюється з мотивом угоди людини та диявола, на рівні концептуальному — постасяк концентрований символ духовних шукань людини та людства.

Існування фаустіані в множинності інтерпретацій загострює й питання щодо тенденцій її концептуального варіювання. На думку І. Рижкіна, у музичній фаустіані ХХ ст. склалася «<...> парадоксальна ситуація: або звернення до Гете, яке оминає Fausta, або ж відхід від гетевської дилогії до народних версій» [8: 98]. Такий відхід демонструють кантата А. Шнітке «Історія доктора Йоганна Fausta», літературною основою якої стала «Народна книга» І. Шпіса, роман «Вогняний ангел» В. Брюсова — прецедент опосередкованого, алюзійного відтворення образу головного героя та мотиву угоди з дияволом, «Фальшивий Faust» М. Зариня, відзначений пародійністю, травестійністю й концептуальною перевертневістю у трактуванні образів фаустіанської тріади та множинністю історично-культурних алюзій.

Дослідження музичної та літературної фаустіані ХХ ст. дозволяє розширити уявлення про її концептуальні «обрії» та модуси інтерпретування. Гетевська «версія» постасяк певний імпульс до сучасного проекціювання вічного образу та мотиву угоди з дияволом у сучасний історично-культурний та аксіологічний контекст. Так, у трагедії О. Левади «Faust і смерть» проблематизовані питання збереження культурного досвіду людства, конфлікту ціннісних орієнтацій та проблема визначення аксіологічних констант майбутнього на основі єднання цінностей особистості та соціуму. З іншого боку, показовою є й тенденція зміни сенсу фаустіанської образності. Зміна етичних знаків і функцій образів, інтерпретованих у вимірах романтичної «двійничності», виявляється в «Мефістофелі» С. Альошина. У цій версії одвічної теми Faust є спокусником, образ Мефістофеля сповнений власне людськими якостями (співчуттям, сумнівами, коханням, стражданням та безмежною жагою життя), образ

Маргарити позбавляється статусу символу чистого кохання через відкидання моральних устоїв і репрезентує згубність відмови від загальнолюдських, зокрема релігійних цінностей.

Характерним для буття фаустіані в мистецтві ХХ ст. є й тяжіння до образної редукції. Надання самостійності та самодостатності «вилученому» із традиційної фаустіанської образної тріади одному образу (котре сягає мистецтва романтизму, зокрема творчості Ф. Шуберта, М. Глінки) детермінує змістовне й концептуальне «згортання» теми, асоціативну активність і значущість перцептуального начала. Такий модус інтерпретування демонструють «Три сцени з “Фауста” Гете» для сопрано та оркестру О. Локшина.

**Актуальність** статті детермінована потребою в осмисленні фаустіані як універсального, позачасового символу європейської культури та необхідністю дослідження її сучасних «версій». Водночас актуалізація питання «ревізії» аксіологічних опор людства, проблема визначення аксіологічних орієнтацій особистості за умов ціннісного плюралізму сучасної картини світу і виняткової індивідуалізації парадигми світосприйняття, резонує із питанням визначення основоположних тенденцій інтерпретування фаустіані як віддзеркалення аксіологічної динаміки людства, утілення ціннісних пошуків особистості в контексті різних історично-культурних парадигм. Разом із тим, твір О. Локшина, попри унікальність утілення фаустіанської тематики, повною мірою не опанований сучасним гуманітарним знанням і не уведений в дослідницьку площину, пов’язану з осмисленням специфіки втілення одвічної теми, зокрема в контексті культури ХХ ст.

*Об’єктом статті* є особливості драматургії та специфіка трактування фаустіані в «Трьох сценах із “Фауста” Гете» О. Локшина, *предметом* — фаустіанська тематика як символ європейської культури.

**Метою** даної розвідки є виявлення специфіки концепту жіночого начала в контексті особливостей концептуального інтерпретування фаустіані у творі й тенденцій буття одвічної теми в європейській культурі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** дозволяє констатувати своєрідність дослідницької «аури» навколо «Трьох сцен з “Фауста” Гете» та творчості О. Локшина в цілому, котрі перебувають на певному «маргінесі» уваги науковців. У нечисленних розвідках, присвячених моносценам [див. 2; 4], увага дослідників зосереджена на 3-й частині твору — «Пісеньках Маргарити», написаних у 1973 р. (1 та 2 частини були створені пізніше — у 1980 р.). До того ж, «Три сцени...» О. Локшина уведені в дослідницьку площину, пов’язану з осмисленням домінуючих тенденцій буття фаустіані в європейській культурі, лише «пунктиром». Винятками є статті І. Рижкіна [див. 8], в якій лише в найбільш загальних рисах висвітлено специфіку мелосу та драматургії твору,

та Т. Гелліс [див. 2], присвячена особливостям розвитку тематизму останньої частині твору.

**Наукова новизна** статті детермінована дослідженням твору О. Локшина як частини масштабної фаустіанської лінії в європейській культурі та обґрунтуванням наявності самостійної «редукованої» її інтерпретації, а також аксіологічним ракурсом осмислення концепції твору, співзвучним проблематиці сучасної культурної парадигми.

**Виклад основних результатів дослідження.** Багатогранна та жанрово розмаїта творчість О. Локшина, відзначена зверненням до сутнісних духовних проблем, демонструє осмислення світу та життя Людини як амбівалентного, пронизаного диханням Добра і Зла. Такий філософський позиції митця суголосні жанрові пріоритети його творчості. В ній у нерозривну єдність зливаються вокальне та симфонічне начала, їх синтезування детермінує «<...> можливість утілення людської драми не тільки через інтонаційне, а й через словесно конкретизоване вираження художньої ідеї [3: 24], що доводять сольні епізоди, а також у діалогі хору та соліста в Третій та Шостій симфоніях. Таку ж нероздільність симфонічного та вокального начал репрезентують і «Три сцени з “Фауста” Гете».

Унікальність твору зумовлена й специфічністю та неоднозначністю жанрового «виришення». Дослідники вбачають у творі, з одного боку, моносцени, котрі наближаються до жанру моноопери [див. 8], з іншого — монодраму, в якій синтезовано «<...> різні жанрово-стилістичні риси під знаком психологічного вокально-симфонічної дії» [4: 224].

Своєрідністю позначений і вербалний шар твору. О. Локшин створив модифікований та перекомпонований порівняно із фаустіаною Гете варіант тексту, адекватний власній унікальній інтерпретації. З масштабної філософської епопеї було відібрано епізоди (пісня за прялкою, молитва та епізоди зі сцени у в’язниці), найбільш концентровані та атрибутивні з точки зору еволюції образу Маргарити. Таке уникання вичерпного, поступового викладення її драми та висвітлення причинно-наслідкових зв’язків спричиняє певну дискретність буття образу. Це багаторазово актуалізує значущість перцептуального начала в хронотопі музичного цілого, детермінує формування специфічної драматургії окремих «станів», котра активізує суб’єктивне сприйняття. Багаторазово підсилює значущість перцептуального хронотопу і відсутність первинної вербалної конкретизації смислу, що актуалізує процес особистісного осмислення одвічної драми, переносить її безпосередньо до духовного світу реципієнта, який постає перед необхідністю самостійного осягнення одвічних колізій людського буття.

У творі О. Локшина фаустіана фактично позбавлена своїх змістовних констант (гносеологічної проблематики — безмежного прагнення

всеохоплюючого знання), сюжетно-фабульних (мотив угоди) і образних — фаустіанська тріада поступається місцем одному образу. Така заміна цілого частиною, що є адекватною тенденції редукції одвічної теми, надає концепту жіночого начала у творі виняткового значення. Водночас це формує певні історично-культурні аналогії з витоками фаустіані — середньовічними житіями та візантійськими легендами, в яких імпульсом до укладання угоди з дияволом слугувало кохання (житіє Марії Антіохійської, сказання про Кіпріана тощо).

Численні історично-культурні алюзії викликає і жанрова основа «Трьох сцен...». У творі є наявними звернення до народної пісенності минулого (пісенька хлопчика із народної казки «Про ялівець», обробленої братами Грімм), алюзії рис оперної стилістики, ознаки жанру романтичного вокального циклу (в якому драматургія поступового розгортання-еволюції поступалася місцем драматургії «сполучення» концептуально значущих епізодів) та романтичної симфонії з її жанрово-образною модифікацією тематизму (зокрема з переосмисленням сутності жіночого образу у «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза), а також моноопері, музичної драми й інструментального театру тощо. Жанрово мікстова природа твору сприяє концентрації знаків культурної пам'яті людства, адекватний позачасовій актуальності фаустіані в цілому та одвічній життєвості концепту жіночого начала як його невід'ємної складової.

Своєрідно втілені апеляції до духовного добрку людства як нероздільної цілісності у «Трьох сценах...» формують певні паралелі з полістистикою, цим стилістичним мейнстримом «неофіційної» музичної культури, що складається у творчості композиторів у 1970–1980-х рр., зокрема у творчості А. Шнітке. О. Локшин звертається як до фактично повного цитування знаків і символів минулого, так і до їх алюзійного відтворення.

На рівні композиції у 1-ї частині це виявляється у варіаційній строфічності, що резонує з атрибутивною для романтизму пісенністю. У 2-й частині композиційною основою слугує вільна поемність, що також співвідноситься із романтичним музичним мисленням. Водночас «молитовна» аура цієї частини утворює міцні концептуальні зв'язки як із культурним простором середньовічної епохи, так і загалом із світом позачасово значущих сакральних цінностей. Композиція 3-ї частини «Трьох сцен...» містить у собі ознаки «структурних пріоритетів» музичного мислення різних історично-культурних парадигм і різних площин буття музичного мистецтва. Так, варіаційність формує зв'язки з позачасовою у своєму бутті фольклорною площиною та водночас з епохою романтизму. З романтичним музичним мисленням 3-ю частину також пов'язує поемність, значущість віртуозних каденцій і мислення лейтінтонаціями, які утворюють другий шар зміс-

ту, котрий не «дорівнює» сенсу вербалного шару. Зі знаками класицистського мислення співзвучні контрастність декламаційного й лірично-розспівного начал та репризність у партії Маргарити (що утворює певний резонанс із сонатністю), а також алюзійно відтворені ознаки сонатно-симфонічного циклу. Разом із тим «монтажність» у з'єднанні контрастних епізодів-emoційних станів — як змістовно багатогранних іпостасей одного образу, що в залежності від контексту репрезентації повертається різними своїми гранями, — резонує із принципами сучасного художнього мислення.

Алюзійними, «прихованими» у творі є образи Fausta та Мефістофеля, відзначенні водночас певною амбівалентністю. Таке їх трактування співзвучно тенденції поступового взаємного зближення в інтерпретаціях фаустіані. Формуючись на потенційному рівні у власне «Faustі» Гете, ця інтерпретаційна лінія доходить до постмодерністського апогею у «Фальшивому Faustі» М. Зариня. Винятковість концептуального вирішення фаустіані у цьому творі в цілому детермінована перевертневістю у трактуванні образного дуалізму Faust–Мефістофель, їх функціональною підміною.

Неявність атрибутивних образних ознак одвічної теми у творі О. Локшина резонує з такими парадигмальними ознаками постмодернізму як цитатність і мислення знаками-символами, котрі в залежності від контексту репрезентації набувають змістової плюралістичності, зумовленої водночас винятковою значущістю особистісного осмислення.

Філософська позиція О. Локшина, своєрідність естетичної концепції митця детермінує домінування в його творах, на думку І. Карпінського, варіаційного начала. Звертаючись до симфонічного доробку композитора, науковець акцентує, що композиція його творів «<...> постає як ланцюг метаморфоз певної теми-ідеї, подібної, можливо, до генетичного коду» [3: 23].

Генетичним кодом для 1-ї частини «Трьох сценах...» стають: секундовий рух — висхідне та низхідне коливання навколо тонів-устой, послідовність секундового (висхідного/нисхідного) та терцового (висхідного) рухів із акцентуацією останнього тону, висхідний та нисхідний терцовий рух, інтонаційне падіння (на кварту/квінту), тріольна ритмічна фігура та пунктирний ритм. У первинному та модифікованих варіантах ці інтонації насичують музичну тканину, формуючи щільний, інтонаційно-смислово насищений хронотоп.

Інтонаційна «щільність» загалом є однією з важливих ознак художнього методу композитора, який дослідником умовно визначається «<...> як онтологічний: становлення музичного твору уподібнюється розвитку живого організму» [3: 24]. Змістовна щільність детермінована також і суттєнісним значенням тембрів, що виявляється вже в невеликій вступній інтродукції та конкретизується в подальшому. Так, тембр струнних інстру-

ментів, зокрема альта (з терцовими висхідними інтонаціями в інтродукції) і віолончелей може бути інтерпретований як утілення земної іпостасі геройні, тембр дерев'яних духових, особливо флейти та англійського ріжка — як уособлення душі Маргарити, арфи (з висхідними сплесками-арпеджіо в інтродукції) — як символ неба, сакрального простору. Тембри мідних духових інструментів, зокрема труби, закладають фундамент смислової, образної опозиції — ритмічно гостра секундово-терцова висхідна фігура стає в інтродукції та в подальшому утіленням перестрого-передбачення майбутньої драми, утіленням негативного начала та водночас опосередкованим уособленням незримо присутніх образів Фауста і Мефістофеля. Цей складний лейт-тембр-ритм-інтонація виступає як драматургічна «спонука», імпульс подальшого емоційно-психологічного розвитку образу Маргарити від найвно-розгубленого до екстатично-страждаючого.

Семантична визначеність основоположних інтонаційно-ритмічних утворень в інтродукції зумовлює поліпластовість фактури і формування своєрідного багатозначного хронотопу. Його полісемантичність вже в межах інтродукції зумовлена прийомом тембрової пересемантизації. Мотив негативного начала постає в ліричній, проникливій інтерпретації в партії флейти — інструментального втілення душі Маргарити. Це відбиває потенційну можливість «модулювання» образу геройні в сферу негативного начала, первинну закладеність трагедії в її душі, зумовлену протистоянням почуттєвого начала та духовних, сакральних орієнтирів, християнського обов'язку та особистісних поривань, віри та прагнення земного щастя.

Темброві пересемантизації тематизму в подальшому у творі не тільки сприяють максимальному смисловому ущільненню музичної тканини, а й резонують зі сформованими романтичним музичним мисленням принципом змістового переосмислення тембровими засобами (зокрема у «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза).

Відзначимо, що тематизм, котрий семантично співвідноситься з образами Фауста та Мефістофеля, зі сферою негативного начала в цілому, відзначений процесуальністю становлення. Поступове закріплення гостроти ритму і енергійної висхідної спрямованості (в обсязі секунди і терції з акцентуацією інтонаційних вершин), як і збільшення значущості таких інтонацій протягом всього твору, і їх проникнення у 3-й частині твору у вокальну партію геройні може розглядатися як аллюзійне відбиття зростання сили негативного начала, що спричиняє духовну загибел Маргарити.

Оркестрова інтродукція, яка містить у собі фактично весь основоположний інтонаційно-ритмічний «базис», стає своєрідним концентрованим й узагальненим театральним «прологом» майбутньої трагедії. Поступове розрідження

фактури, зниження динамічного тонусу, повторення концептуально неоднозначних інтонацій (секундово-терцове коливання — 6 т. до ц. 3, інтонації низхідної кварти) є сутнісним засобом хронотопічної «модуляції», перенесення дії у суто особистісну площину виконання та перцепції-рефлексії.

Як концентроване утілення образу Людини, що страждає, в аксіологічно неоднозначний хронотоп вливаються інтонації Маргарити. Характерною рисою «розгортання» її образу є поступове розширення спатіального та темпорального аспектів. На рівні спатіальності це виявляється в поступовому збільшенні тривалості структурних одиниць, на рівні темпоральності — у поступовій зміні простого, «наївного» тріольного декламування та висхідного-низхідного квартового мотиву, терціових інтонацій (що створюють висхідну варіацію інтонацій альта) схвилюваною речิตацією, збільшенні стрибків та хроматизованих інтонаціях, що зумовлює й зростання емоційної насиченості, тенденції підвищення «інтонаційного тонусу» та кульмінації у кожній строфі.

Ритмічна та інтонаційна варіативність партії Маргарити, пряме та опосередковано-варіативне відтворення її інтонацій групами оркестру — емпатичними «відгуками» на найтонші психологічні нюанси буття образу — надають фактурі не тільки мобільності, а й образної щільності та багатовимірності.

Важливу роль у драматургії 1-ї частини «Трьох сцен...» відіграють інтонаційні «арки». Висхідна спрямованість терціових інтонацій (котрі первинно виникають в інтродукції у партії альта — інструментальної персоніфікації земної іпостасі геройні) створює аллюзії з символікою висхідного руху в мистецтві Середньовіччя зокрема, як утілення духовного піднесення. Радикальну пересемантизацію інтонацій детермінує на рівні інтонації низхідна спрямованість терціових інтонацій, на рівні звуковедення — специфічна «невокальність», стаккатність. Сенс «лейтзвуковедення» як знаку марення підкріплюється на вербальному рівні — «Я словно в чаду» (ц. 3 + 3 такти, ц. 8 + 3 такти); в подальшому у партії кларнета (у первинному, висхідному варіанті, ц. 5 + 3 такти) після слів «забываюсь, как в петле», передуючи висновку — «и я не жилица на этой земле»; у фінально-стверджуючій репліці у ритмічно розширеному варіанті на словах «жар поцелуя грозит меня сжечь»; на словах «руками обить» (ц. 18 + 8 тактів). Завдяки цьому почуття Маргарити набувають сенсу кохання-марення, що спонукає відмовитися від остраху покарання за порушення моральних настанов і в силу цього несе смертельну загрозу чистій душі.

Не менш семантично важливою є й інтонаційна арка, утворена «безсилим» низхідним мотивом (в обсязі кварти), що припадає на слово «мною» (ц. 3 + 1 такт) і стає своєрідним утіленням первинної безсилості Маргарити перед всепо-

глинаючим коханням. Атмосферу безвихідності створює у фіналі низхідне коливання (в обсязі в. 3) у флейти — лейттембрі духовної іпостасі геройні, котра залишається наодинці зі своєю трагедією.

Дана інтонаційна «арка» має й важливе конструктивне значення. Поступове ритмічне розширення низхідних інтонацій у флейти зумовлює поступове розмивання темпорального аспекту хронотопу образа Маргарити, розрідження фактури, нівелювання динаміки й максимальне «розтягування» останніх звуків ферматою до природного їх затухання та розчинення — розмивання спатіального аспекту. У такий спосіб хронотоп образу Маргарити модулює в перцептуальну сферу, дія переміщується у простір «потенційного»звучання, в якому почуття геройні проекціюються в особистісний світ кожного, відбувається інтеріоризація її трагедії.

Активізація перцептуального аспекту хронотопу слугує дієвим конструктивно-структурним і драматургічним засобом утворення єдиної, наскрізної композиції. «Стиранню» структурних кордонів сприяє й те, що секундово-терцова тема духовного заціпеніння, неспроможності Маргарити протистояти коханню (котра доручена флейті — інструментальному уособленню душі геройні) стає ниттю зв'язку між 1-ю та 2-ю частинами твору.

2-а частина твору позбавлена подієвості. Це зумовлює проекціювання дій в інровертний простір — процесуальність змінюється споглядальністю, доцентровою спрямованістю глибоких особистісних почуттів. Створення хронотопу інровертній зосередженості на духовних пошуках, пошуках істинних ціннісних опор заради спасіння душі детерміноване й максимально прозорою фактурою з довгими педалями (струнних і духових), приглушену динамікою.

Хронотопічна диференційованість частин твору уможливлює певні паралелі із функціями частин класицистського сонатно-симфонічного циклу: високий емоційний тонус, почуттєва напруга, процесуальність і сюжетність 1-ї частини резонують із дієвістю сонатного *allegro*, з образом людини, яка діє; 2-а частина співвідноситься із споглядальністю інших частин сонатно-симфонічного циклу, з образом людини, котра осмислює своє буття та духовну сутність.

Засобом скріплення частин твору в цілісність слугують єдині напрями розгортання хронотопу образу геройні. Співзвучно до 1-ї частини, у «Молитві» простір образу характеризується поступовим розширенням, декілька інтонаційних хвиль досягають все вищих інтонаційних вершин: звернення Маргарити до Богородиці (ц. 22 + 4 т.), благання про милість, зважаючи на муки (ц. 26), крик про розірване навпіл серце (2 т. до ц. 28) та благання почуті її (8 т. до ц. 30).

Імпровізаційне розгортання вокальної партії, в якій кожен рух душі відлунює в тонких інтонаційних градаціях, містить у собі специфічні

історично-культурні «посилання». О. Локшин, звертаючись до закріплених у культурній пам'яті знаків-носіїв «згорненого» змісту, створює другий шар змісту та єднає сучасний культурний простір із культурним надбанням минулого.

Так, асоціації із закріпленою у вимірах музичної культури минулого семантикою риторичної фігури піднесення до світу небесного викликають поступовий висхідний рух і підвищення інтонаційного рівня в партії Маргарити на початку 2-ї частини. Проте з благаннями Маргарити до небес певним чином і контрастує, і одночасно викриває їх безнадійність, як і гріховність кохання й життя геройні в цілому, завершення цього руху. Слова про незречену доброти Богородиці припадають на інтонаційний спад, семантично визначений як падіння з небес, духовне падіння. Додаткової семантичної конкретності додає й підкріплення низхідних інтонацій у партії геройні загальним інтонаційним падінням групи струнних, які разом із флейтою є своєрідними тембровими уособленнями духовного світу геройні. Таке ж інтонаційне падіння припадає й на слова «пожалей меня и благосклонней» («на муку и беду мою воззри»).

Значущість у 2-ї частині риторичних фігур — семантичних архетипів культури минулого — підтверджується наявністю фігури хреста на словах «на хресті» (4 т. до ц. 23). Специфічним «викриттям» причин гріховного падіння геройні, втрати нею внутрішніх сил слугує акцентована фігура у трубі — опосередкований тембровий і ритмічний резонанс із образом негативного начала.

Його інтонації та ритм, не вторгаючись у вокальну партію геройні, слугують дієвим і значущим засобом створення другого шару змісту. Так, алюзійно відтворені інтонації негативного начала у *V-ni* суперечать вербалному шару — закликів до Богородиці (ц. 22 + 1 т.), редукований варіант теми (активний висхідний рух у *Trombe* в обсязі терції) розкриває справжні детермінанти «танення» сил геройні (5 т. до ц. 24), варіант теми в ритмічному розширенні розкриває істинні причини сорому Маргарити (ц. 27 + 5 т.).

Кожна хвиля її намагань повернутися до світу сакральних цінностей не знаходить відповіді, осмислення життя й вчинків, що зумовили розбіжність аксіологічних орієнтирів геройні та соціуму, унеможливлює вирішення конфлікту в сакральному вимірі. За наявності декількох інтонаційних вершин-кульмінацій образ геройні у 2-й частині твору позбавлений розв'язки-вирішення внутрішнього духовного конфлікту, моління до Богородиці залишається непочутим.

Наочною демонстрацією такої первинної невирішуваності цього конфлікту стає одна з останніх кульмінацій — «сердце рвется пополам», в якій великий висхідний стрибок (на в. 7) завершується ламентозними півтоновими інтонаціями. Уперше застосована в партії геройні

вокалізація (8 т. до ц. 30) на словах «почуй мене» та подальше поступове інтонаційне сходження у вокальній партії на тлі все більш розрідженоого простору оркестрового супроводу до максимального фактурного та динамічного «розчинення» — утілення самотності людини, позбавленої навіть надій на підтримку, залишеної наодинці зі своєю провіною.

«Розчинення» хронотопу стає у творі суттєвим засобом драматургії та втілення концептуальної специфіки інтерпретування образу Маргарити. При інтрровертній сущності «Молитви» модуляція в перцептуальний хронотоп надає трагедії геройні статусу загальнолюдської моральної дилеми зіткнення моральних настанов та особистісних спрямувань.

3-я частина «стягує» в себе образні «лінії» твору, надаючи основоположним інтонаційним утворенням семантичної конкретизації. На нашу думку, функціональне резонування фіналу твору з фіналами сонатно-симфонічного циклу створює підстави для розширення уявлення щодо жанрової природи твору як мікстового еднання вокального (що виходить на перший план у варіаційності вокального шару твору), симфонічного начал (що визначає специфіку розгортання інструментального шару) та інструментального театру (що детерміновано семантичною визначеністю мідних духових інструментів як лейттембрів-усоблень негативного начала — незримо присутніх Фауста і Мефістофеля, флейти й струнних як лейттембрів Маргарити).

Семантична полішаровість 3-ї частини (унаслідок накладання лейтінтонацій, лейттембрів, «пересемантизації» тематизму) своєрідно компенсує образну редукцію фаустіані та зумовлює троїстість висвітлення трагічного конфлікту зіткнення цінностей особистості та соціуму. Вокальний шар твору репрезентує його проекцію у духовний світ геройні, симфонічний шар і настанови інструментального театру відображають його в контексті авторського бачення, виняткова значущість перцептуального хронотопу зумовлює його проекцію в духовний світ реципієнта.

Простір особистісного осмислення одівичного вибору аксіологічних констант буття формується у даній частині багато в чому завдяки концептуальній значущості оркестрової інтродукції та сольних інструментальних каденцій. Тематизм інтродукції яскраво демонструє драматургічну значимість у «Трьох сценах...» принципів образно-семантичної модуляції та наскрізного варіювання. Радикального семантичного «перезабарвлення» зазнає тема духовного заціплення, неспроможності протистояти коханню, котра на початку 3-ї ч. виникає в редукованому інтонаційно-ритмічному варіюванні (висхідна б.2 + низхідний тритон). Її гротесково-пересемантизація відбувається шляхом змін звуковедення (*staccato*) та тембрового перезабарвлення — тему

доручено трубі як лейттемbru негативного начала. Тематичною опорою інтродукції стає також і тема негативного начала (секундово-терцові висхідні інтонації із зупинкою на останньому акцентованому тоні).

Оркестрова інтродукція завдяки семантичній насиченості стає інструментальним простором авторського осянення духовної трагедії геройні. Зловісні інтонації — репрезентанти негативного начала постають як її чинники (ц. 32 + 5 т.) та водночас як передбачення фіналу (в заключних інтонаціях віолончелі — 4 т. до ц. 35), що створює алієзії з міфологемою кола, атрибутивною для парадигми світобачення романтизму. Відзначимо, що концептуальна значимість міфологеми кола виявляється й на композиційно-структурному рівні. Кожен із структурних підрозділів 3-ї частини, відокремлений від попереднього розрідженнем фактури, спадом динаміки та довгими паузами, стає одним із таких проблемних кіл. Концептуально та функціонально значущі каденції струнних (скрипки та віолончелі) між структурними одиницями частини, з одного боку, стають передбаченням сенсу етапів «модулювання» образу геройні в протилежний семантичний простір. З іншого боку, каденції та фактурне розрідження стають дісвим засобом переведення дії в перцептуальний хронотоп, активізації осмислення реципієнтом трагічних подій.

Первинна невирішуваність проблемних кільваріацій детермінована поступовим проникненням у концептуальну «ауру» образу Маргарити негативного начала та зростанням його значимості, що складає специфіку інтерпретування концепту жіночого начала в «Трьох сценах...». На рівні тембру це відбувається в його вторгненні в тембровий простір геройні — інтонації негативного образу наприкінці інтродукції виникають у партії віолончелі (4 т. до ц. 35) та вперше проникають у вокальну партію Маргарити (ц. 35, ц. 37).

Неоднозначність і щільність концептуально-образного простору 3-ї ч. твору — результат багатьох чинників. Передусім слід відзначити репрезентацію образу негативного начала не тільки у варійованому, а й в первинному тембровому оформленні (у мідних духових) у сполученні з іншими інтонаційними утвореннями, що надає йому функції «викривлення» істинної суті подій, створення другого шару змісту.

Змістовна полішаровість і сконцентрованість у 3-й частині твору забезпечується «накладанням» і поєднанням семантично протилежної образності. Так, сенс стрімких висхідних інтонацій, котрі відбувають суцільне захоплення геройні коханням, досягаючи вершин-кульмінацій на словах «я лечу високо, далеко» викривається довгим інтонаційним падінням, що створює асоціацію із риторичною фігурою падіння з небес, та специфічним звуковеденням — знаком марення геройні. Додатковий, проте не менш значимий семантичний нюанс в цю складну

емантему вносять інтонації терцового коливання у дерев'яних духових, зокрема флейти, що утворюють атмосферу хиткості та несталості. Поява теми негативного начала у валторни (ц. 38) розкриває згубність польоту Маргарити на крилах кохання і стає одним із етапів пересемантизації образу.

Виняткової значущості в драматургії 3-ї частини набувають арки, котрі водночас забезпечують і цілісність твору. Так, у вокальній партії геройні специфічне «невокальне» звуковедення *non legato* вперше виникає в 1-й частині на словах «я словно в чаду» (ц. 3+3 т.) та в завершенні репліки «я не жилица на этой земле» (1 т. до ц. 6), укріплюючись у функції «лейтзвуковедення» — знаку марення геройні, усвідомлення нею згубності кохання, що спричиняє її протистояння зі світом. У 3-й ч. таке лейтзвуковедення вперше виникає на словах «извела меня мать» (ц. 35 + 2 т.), символізуючи примарне осягнення геройнею світу реальності, та на словах [«улетаю»] «далеко, далеко», розкриваючи істинний сенс цією віддаленості як відсторонення від цього світу, від людських духовних цінностей.

Проведення теми негативного начала у труби (ц. 39) утворює інтонаційну арку із 1-ю частиною та знаходить продовження «лейтзвуковеденням» в партії Маргарити на словах «извела меня мать» (ц. 35+2 т.). У такий спосіб утворюється багатозначний семантичний комплекс: потенційно закладене в духовному світі геройні, негативне начало укріплюється у своїй значущості й детермінує відчуження Маргарити від загальнолюдських цінностей та її моральне падіння.

Функція таких арок як засобу створення другого шару змісту, «перекодування» вербально-го аспекту твору яскраво розкривається в репліці геройні «Ты слышишь меня?». «Лейтзвуковедення» марення (алюзійно пов'язане з інтонаціями партії Маргарити ц. 3 + 3 т.) надає первинної примарності та безнадійності заклику Маргарити до об'єкту її всепоглинаючого кохання, незрима присутність та істинний духовний сенс «розвінчується» зловісною висхідною реплікою труби — лейттембру негативного начала.

Полішаровість, семантична неоднозначність образів у 1-й варіації детермінована інтонаційно-тембровими засобами, котрі «викривають» другий шар змісту. Тема негативного начала у винятковому експресивному загостренні виникає в партії скрипки, тембр якої належить до семантичного кола образу Маргарити. Їх чергування з репліками «Усыпила я до смерти мать» і «дочь свою усыпила в пруду» (ц. 40), проведення наприкінці 1-ї варіації (ц. 44 + 5 т.) та каденційне соло між 1-ю та 2-ю варіаціями — яскрава репрезентація зростання значущості негативного начала, реалізації її деструктивного потенціалу, котрий зумовлює руйнацію духовних настанова геройні.

У 2-й варіації другий шар змісту, невідповідний вербальному тексту, утворюється алюзійно відтвореними риторичними фігурами, наявність

яких водночас утворює своєрідні нити зв'язку із 1-ю та 2-ю частинами. Афектованому вигукудекларації Маргарити «Она жива» та стрімкій висхідній фігури-арпеджіо арфи, котра «відсилає» до риторичної фігури піднесення до небес, семантично протистоїть низхідний рух груп дерев'яних духових і струнних, а також триває інтонаційне падіння в партії Маргарити, що асоціюється із риторичною фігурою падіння з небес, духовного падіння. Зміну «етичного» знаку її образу підкріплює й репліка тромбона (1 тakt до ц. 49; слід зазначити, що в партитурі помилково визначенено — ц. 42). Заснована на темі негативного начала, котра в партії Маргарити здобуває виняткової вербальної конкретності на початку 3-ї ч. на словах «Чтоб вольне гулять», вона розкриває авторське осмислення духовно-цінісного підрунтя трагічної ситуації та її жахливого фіналу.

Цікавий змістовний нюанс утворюється тембровою «пересемантизацією» та суміщенням образних просторів між 2-ю варіацією та інтермедією, котра передує 3-ї варіації. Їх пов'язано темою негативного начала (в каденції контрабасу), яка поєднана з варійованою темою неспроможності протистояти коханню. Така неоднозначна семанtemа може бути інтерпретована як потенційне всепроникнення негативного начала, його всепоглинаюча міць, яка виявляється через кохання та зумовлює кардинальну зміну духовної сутності геройні.

Інтермедія перед 3-ю варіацією стає другим витком розгортання подій, в якому максимальне укріплення негативного начала виявляється в проникненні його тематизму в темброву «ауру» Маргарити — групу дерев'яних духових і струнних. Функції флейти як уособлення душі геройні передає англійській ріжок, якому доручено ліричний варіант теми духовного заціпеніння, неспроможності протистояти коханню (ц. 50), та модифікований варіант теми негативного начала, проведений також у партії контрабаса (ц. 50 + 3 т.).

Саме в цьому епізоді тема негативного начала та згубності кохання набуває вербальної конкретизації. Репліки Маргарити «Ты здесь?» остаточно визначають її сутність як носія фаустівсько-мефістофелівської образності, навіть потенційна наявність якого зумовлює трагічний перебіг подій і відмову від істинних духовних цінностей. Все більша значущість негативного начала, зростання фаустівсько-мефістофелівського впливу виявляється у насиченні партії англійського ріжка єднанням інтонацій духовного заціпеніння, згубного кохання та негативного начала (ц. 52, ц. 52+12 т.). Особливо наочною демонстрація сили зла є в кульмінації 3-ї варіації (від ц. 56). Її підкорено і духовну, і земну іпостасі геройні — тема духовного заціпеніння проводиться дерев'яними духовими інструментами, її ритмічні контури виникають у струнних.

Фінальному висновку в 4-й варіації передує вже атрибутивне для структури 3-ї частини твору

роздіження звучності та наддовга пауза — знаки модулювання дій в перцептуальний простір.

У 4-й варіації остаточно закріплюється концептуальна значущість засобів пересемантизації основоположного тематизму, в тому числі й тембральної. Траурний, відреченно-просвітлений простір утворює квазі-хоральна алюзія теми негативного начала у дерев'яних духових інструментів і ритмічно вирівняний її варіант в партії Маргарити (ц. 58 і далі, ц. 59 і далі). Такі модифікації тематизму репрезентують сутність останнього етапу буття негативного начала у «Трьох сценах...», позначеного його повним заволодінням духовним світом Маргарити, її еством. Яскравим підтвердженням цьому стає кульмінаційна репліка Маргарити «Жаль, не с тобою» (ц. 61) — трагедією для геройні є навіть не смерть дитини, а відсутність коханого поряд.

Фінальна кода — епілог трагедії, який підтверджує значущість міфологеми кола. Тема негативного начала у відсторонено-холодному звучанні флейти — уособлення душі Маргарити (до речі, звуковий простір коди викликає асоціації зі сценою в Елісейських полях з «Орфея» К. Глюка) — повертає до оркестрової інтродукції, що відкриває «Три сцени...» та демонструє потенційну наявність негативного начала в духовному світі Маргарити. В коді виявляється повне розчинення ціннісних орієнтацій геройні у світі негативного, що остаточно репрезентує останнє звернення-заклик Маргарити «Генріх!».

З огляду на значущість настанов інструментального театру як площини авторського бачення трагедії геройні, дублювання цієї безнадійної низхідної інтонації всіма групами оркестру може бути інтерпретовано як авторський висновок — згубність і невіршуваність її долі як результат утрати ціннісних настанов, підкорення душі коханню як уособленню негативного начала. Останні відлуння цієї інтонації на тлі максимальної розрідження фактури та динаміки «переводять» дію в перцептуальний простір, в якому висновок — результат самостійного вирішення трагічної колізії.

**Висновки.** Таким чином, у «Трьох сценах з «Фаустом» Гете» О. Локшина створено редуковану варіацію фаустіанської тематики. З одного боку, фаустіанську образну тріаду замінено жіночим образом, котрий постає як «згорнене» та водночас самоцінне, самостійне втілення одвічної теми в цілому, символу людських страждань. З іншого боку, фаустіана позбавлена в даній лірико-трагічній інтерпретації атрибутивних сюжетно-фабульних констант. Гносеологічна акцентуація, притаманна фаустіані Нового часу, у «Трьох сценах...» О. Локшина змінюється акцентуацією емоційно-ліричного начала, уособленого в концепті жіночого начала. Специфіка його інтерпретації в «Трьох сценах...» зумовлена змістовою концентрованістю

й спрямованістю на семантичну «модуляцію» у сферу потенційно закладеного в ньому негативного начала. Виняткової значущості унаслідок такої концептуальної версії набуває аксіологічна проблематика — «зіткнення» цінностей особистості (жага Любові як сенсу буття людини, як одвічного та надзвичайного осереддя та надмети її буття) і суспільства, та перцептуальний хронотоп як простір осмислення реципієнтом цього одвічного конфлікту.

Своєрідність інтерпретації фаустіни О. Локшиним детермінована й концептуальною диференціацією шарів музичної тканини. Вокальний шар твору репрезентує проекцію трагічного зіткнення цінностей у духовному світі геройні, симфонічний шар і настанови інструментального театру відображають його в контексті авторського бачення, виняткова значущість перцептуального хронотопу зумовлює його проекцію в духовний світ реципієнта.

Акцентуація необхідності осягнення одвічних проблем людського буття, співвідношення ціннісних орієнтацій особистості та соціуму, відтворених у «Трьох сценах із «Фаустом» Гете» О. Локшина крізь призму концепту жіночого начала, актуалізує прогностично-циннісну складову проблемного поля фаустіані й водночас резонує із постмодерністською парадигмою світобачення, котра підносить особистісне начало на вершину аксіологічної піраміди.

Дослідження специфіки втілення цієї складової та концепту жіночого начала в інших інтерпретаціях фаустіані, як і особливостей його співвідношення з сутнісними для вічної теми концептами знання та самоствердження особистості, складає **перспективи подальших розвідок**.

#### Література:

1. Альошин С. Тема з вариациями. Пьесы; Беседы о театре / С. Альошин. — М.: Сов. писатель, 1984. — 520 с.
2. Гелліс Т. Александр Локшин — Борис Тищенко: к вопросу об общении / Т. Гелліс // Музикальная академия, 1994. — № 5. — С. 33–36.
3. Карпинский И. Неизвестный композитор? / И. Карпинский // Советская музыка, 1990. — № 7. — С. 20–27.
4. Карпинский И. В., Чигарева Е. И. «Песенки Маргариты» Александра Локшина: к проблеме музыкальной интерпретации образа Маргариты / И. Карпинский, Е. Чигарева // Гетеевские чтения – 1993 / [под ред. С. В. Тураева]. — М.: Наука, 1994. — 220 с.
5. Левада А. Фауст и смерть. Пьесы / А. Левада. — М.: Советский писатель, 1978. — 592 с.
6. Меерович М. Александр Локшин и его музыка / М. Меерович // Музикальная жизнь, 1989. — № 18. — С. 14.
7. Петрушанская Р. Его время придет / Р. Петрушанская // Музикальная жизнь, 2001. — № 1. — С. 35–36.
8. Рыжкин И. Музикальная «фаустіана» ХХ века / И. Рыжкин // Советская музыка, 1990. — № 1. — С. 97–102.

Рецензент статті: Шило О. В.,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Харківський національний університет  
будівництва та архітектури