

Уманець О. В.

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕПТУ ЖІНОЧОГО НАЧАЛА ЯК СКЛАДОВОЇ ФАУСТІАНСЬКОЇ 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 фаустіани 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 ціннісної колізії. Наголошено на значенні перцептуального хронотопу як площини її особистісного осмислення реципієнтом, що актуалізує прогностично-ціннісну складову проблемного поля фаустіани та резонує з особистісно орієнтованою постмодерністською парадигмою світобачення.

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

Уманець О. В. Особенности интерпретации концепта женского начала как составляющей фаустянской тематики в «Трёх сценах из “Фауста” Гете» А. Локшина. В статье освещена специфика редуцированной версии фаустяны 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 осмысления реципиентом, что актуализирует прогностично-ценностную составляющую проблемного поля фаустяны и резонирует с личностно ориентированной постмодернистской парадигмой мироведения.

Ключевые слова: фаустяна, 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 Gethe” by A. Lokshyn. Background. There is a need to researching the interpretation features of the concept of femininity in “Three scene from “Faust” by Gethe” 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 faustiana’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 embodiement 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.

Постановка проблеми. Буття фаустіани — 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 — постає як концентрований символ духовних шукань людини та людства.

Існування фаустіани 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 Фауста, або ж відхід від гетевської діалогії до народних версій» [8: 98]. Такий відхід демонструють кантата А. Шнітке «Історія доктора Іоганна Фауста», 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 Фауст» М. Зарина, відзначений пародійністю, травестійністю й концептуальною перевертневістю у трактуванні образів фаустіанської тріади та множинністю історично-культурних алюзій.

Дослідження музичної та літературної фаустіани ХХ ст. дозволяє розширити уявлення про її концептуальні «обрії» та модули інтерпретування. Гетевська «версія» постає як певний імпульс до сучасного проєкціювання вічного образу та мотиву угоди з дияволом у сучасний історично-культурний та аксіологічний контекст. Так, у трагедії О. Левади «Фауст 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 «двійничості», виявляється в «Мефістофелі» С. Альошина. У цій версії одвічної теми Фауст 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 фаустіани в мистецтві ХХ ст. є її 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 фаустіани 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 фаустіани як відзеркалення 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 фаустіани 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 фаустіани 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 уведений в дослідницьку площину, пов'язану з осмисленням домінуючих тенденцій буття фаустіани 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 частини 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 філософській 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 діалоги 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 «вирішення». Дослідники вбачають у творі, з одного боку, моносцени, котрі наближуються 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 вербальний шар твору. О. Локшин створив модифікований та перекладований 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 вербальної 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 фаустіани — середньовічними життями та візантійськими легендами, в яких імпульсом до укладання угоди з дияволом слугувало кохання (життя Марії Антіохійської, сказання про Кіпріана тощо).

Численні історично-культурні алюзії вибликає 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 моноопери, музичної драми й інструментального театру тощо. Жанрово мікстова природа твору сприяє концентрації знаків культурної пам'яті людства, адекватний позачасовій актуальності фаустіани в цілому та одвічній життєвості концепту жіночого начала як його невід'ємної складової.

Своєрідно втілені апеляції до духовного доробку людства як нероздільної цілісності у «Трьох сценах...» формують певні паралелі з полістилістикою, 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-й 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 вербального 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-емоційних 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 Фауста та Мефістофеля, відзначені водночас певною амбівалентністю. Таке їх трактування співзвучно тенденції поступового взаємного зближення в інтерпретаціях фаустіани. Формуючись на потенційному рівні у власне «Фаусті» Гете, ця інтерпретаційна лінія доходить до постмодерністського апогею у «Фальшивому Фаусті» М. Зариня. Винятковість концептуального вирішення фаустіани у цьому творі в цілому детермінована перевертневістю у трактуванні образного дуалізму Фауст–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 змістовної 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 сцен...» стають: секундовий рух — висхідне та низхідне коливання навколо тонів-устоїв, 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-сміслово насичений 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]. Змістова щільність детермінована також і сутнісним 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 героїні, тембр дерев'яних духових, особливо флейти та англійського рижка — 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 перестроги-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 наївно-розгубленого до екстатично-страждуючого.

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 героїні 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 змістовного 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 героїні може розглядатися як алюзійне відбиття зростання сили негативного начала, що спричиняє духовну загибель 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 тону, повторення концептуально неоднозначних інтонацій (секундово-терцове коливання — 6 т. до ц. 3, інтонації низхідної кварта) 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 впливаються 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, терцових інтонацій (що створюють висхідну варіацію інтонацій альта) схвильованою речитацією, збільшенні стрибків та хроматизованих інтонаціях, що зумовлює й зростання емоційної насиченості, тенденції підвищення «інтонаційного тону» та кульмінацій 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 терцових інтонацій (котрі первинно виникають в інтродукції у партії альта — інструментальної персоналізації земної іпостасі героїні) створює алюзії з символікою висхідного руху в мистецтві Середньовіччя зокрема, як утілення духовного піднесення. Радикальну пересемантизацію інтонацій детермінує на рівні інтонації низхідна спрямованість терцових інтонацій, на рівні звуковедення — специфічна «невокальність», стаккатність. Сенс «лейтзвуківедення» 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 «забьюсь, 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 обвить» (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 кварта), 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 героїні, 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 образу 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 героїні проєкціюються 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 коханням (котра доручена флейті — інструментальному уособленню душі героїні) стає ниттю зв'язку між 1-ю та 2-ю частинами твору.

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

Хронотопічна диференційованість частин твору уможливорює 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 других 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 героїні. 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 почути її (8 т. до ц. 30).

Імпровізаційне розгортання вокальної партії, в якій кожен рух душі відлунує 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 героїні 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 героїні загальним інтонаційним падінням групи струнних, які разом із флейтою є своєрідними тембровими уособленнями духовного світу героїні. Таке ж інтонаційне падіння припадає й на слова «пожалей мене 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 героїні, втрати нею внутрішніх сил слугує акцентована фігура у труби — опосередкований тембровий і ритмічний резонанс із образом негативного начала.

Його інтонації та ритм, не вторгаючись у вокальну партію героїні, слугують дієвим і значущим засобом створення другого шару змісту. Так, алюзійно відтворені інтонації негативного начала у *V-ni* суперечать вербальному шару — заклику до Богородиці (ц. 22 + 1 т.), редукований варіант теми (активний висхідний рух у *Trombe* в обсязі терції) розкриває справжні детермінанти «танення» сил героїні (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 героїні та соціуму, унеможливило вирішення конфлікту в сакральному вимірі. За наявності декількох інтонаційних вершин-кульмінацій образ героїні 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 героїні

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

«Розчинення» хронотопу стає у творі суттєвим засобом драматургії та втілення концептуальної специфіки інтерпретування образу Маргарити. При інтровертній сутності «Молитви» модуляція в перцептуальній хронотопі надає трагедії героїні 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 єднання 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-уособлень 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 фаустіани та зумовлює троїстість висвітлення трагічного конфлікту зіткнення цінностей особистості та соціуму. Вокальний шар твору репрезентує його проєкціювання у духовний світ героїні, симфонічний шар і настанови інструментального театру відображають його в контексті авторського бачення, виняткова значущість перцептуального хронотопу зумовлює його проєкціювання в духовний світ реципієнта.

Простір особистісного осмислення одвічного 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 заціпеніння, 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 лейттембу 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 осягнення духовної трагедії героїні. 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 алюзії 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 розрідженням 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 героїні в протилежний семантичний простір. З іншого боку, каденції та фактурне розрідження стають дієвим засобом переведення дії в перцептуальний хронотоп, активізації осмислення реципієнтом трагічних подій.

Первинна невирішуваність проблемних кіл-варіацій 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 відбивається в його вторгненні в тембровий простір героїні — 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 «викривання» 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 відбивають суцільне захоплення героїні 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 героїні. Додатковий, проте не менш значимий семантичний нюанс в цю складну

емантému 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.

Вияткової значущості в драматургії 3-ї частини набувають арки, котрі водночас забезпечують і цілісність твору. Так, у вокальній партії героїні 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 «лейтзвуківедення» — знаку марення героїні, усвідомлення нею згубності кохання, що спричиняє її протистояння зі світом. У 3-й ч. таке лейтзвуківедення вперше виникає на словах «извела меня мать» (ц. 35 + 2 т.), символізуючи примарне осягнення героїнею світу реальності, та на словах [«улетаю»] «далеко, далеко», розкриваючи істинний сенс цієї 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 «лейтзвуківеденням» в партії Маргарити на словах «извела меня мать» (ц. 35+ 2 т.). У такий спосіб утворюється багатозначний семантичний комплекс: потенційно закладене в духовному світі героїні, 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» вербального аспекту твору яскраво розкривається в репліці героїні «Ты слышишь меня?». «Лейтзвуківедення» марення (алюзійно пов'язане з інтонаціями партії Маргарити ц. 3 + 3 т.) надає первинної примарності та безнадійності заклик Маргарити до об'єкту її всепоглинаючого кохання, незрима присутність та істинний духовний сенс «розвінчується» зловісною висхідною реплікою труби — лейттемуру негативного начала.

Полішаровість, семантична неоднозначність образів у 1-й варіації детермінована інтонаційно-тембровими засобами, котрі «викривають» другий шар змісту. Тема негативного начала у виятковому експресивному загостренні виникає в партії скрипки, тембр якої належить до семантичного кола образу Маргарити. Їх чергування з репліками «Усыпила я до смерти мать» и «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 настанов героїні.

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 вигук-декларації Маргарити «Она жива» та стрімкій висхідній фігурі-арпеджіо арфи, котра «відсилає» до риторичної фігури піднесення до небес, семантично протистоїть низхідний рух груп дерев'яних духових і струнних, а також тривале інтонаційне падіння в партії Маргарити, що асоціюються із риторичною фігурою падіння з небес, духовного падіння. Зміну «етичного» знаку її образу підкріплює й репліка тромбона (1 такт до ц. 49; слід зазначити, що в партитурі помилково визначено — ц. 42). Заснована на темі негативного начала, котра в партії Маргарити здобуває вияткової вербальної конкретності на початку 3-ї ч. на словах «Чтоб вольне гулять», вона розкриває авторське осмислення духовно-ціннісного підґрунтя трагічної ситуації та її жахливого фіналу.

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

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 героїні переймає англійській ріжок, якому доручено ліричний варіант теми духовного заціпеніння, неспроможності протистояти кохання (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 демонстрацією сили зла є в кульмінації 3-ї варіації (від ц. 56). Їй підкорено і духовну, і земну іпостасі героїні — тема духовного заціпеніння проводиться дерев'яними духовими інструментами, її ритмічні контури виникають у струнних.

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

розрідження звучності та наддовга пауза — знаки модулювання дії 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 єством. Яскравим підтвердженням цьому стає кульмінаційна репліка Маргарити «Жаль, не с тобою» (ц. 61) — трагедією для героїні 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 Єлісейських 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 героїні у світі негативного, що остаточно репрезентує останнє звернення-заклик Маргарити «Генріх!».

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

Висновки. Таким чином, у «Трьох сценах з «Фаусту» 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 змістовною 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 надзначаючого осереддя та надмети її буття) і суспільства, та перцептуальний хронотоп як простір осмислення реципієнтом цього одвічного конфлікту.

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

Акцентуація необхідності осягнення одвічних проблем людського буття, співвідношення ціннісних орієнтацій особистості та соціуму, відтворених у «Трьох сценах із «Фаусту» Гете» О. Локшина крізь призму концепту жіночого начала, актуалізує прогностично-ціннісну складову проблемного поля фаустіани 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 фаустіани, 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 варіаціями. Пьєси; Беседи о театре / С. Алешин.* — М.: Сов. писатель, 1984. — 520 с.
2. Геллис Т. Александр Локшин — Борис Тищенко: к вопросу об общении / Т. Геллис // *Музыкальная 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» Александр Локшина: к проблеме музыкальной интерпретации образа Маргариты / И. Карпинский, Е. Чигарева // *Гетевские 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 // *Музыкальная жизнь*, 1989. — № 18. — С. 14.
7. Петрушанская Р. *Его время придет / Р. Петрушанская // Музыкальная жизнь*, 2001. — № 1. — С. 35–36.
8. Рыжкин И. *Музыкальная «фаустіана» XX века / И. Рыжкин // Советская музыка*, 1990. — № 1. — С. 97–102.

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