

УДК. 008: 7.072.2

Уманець О. В.

Національний юридичний університет
імені Ярослава Мудрого

КОНЦЕПТ ЖІНОЧОГО НАЧАЛА ЯК СКЛАДОВА ПРОБЛЕМНОГО ПОЛЯ ФАУСТІАНИ

Уманець О.В. Концепт жіночого начала як складова проблемного поля фаустіани. У статті висвітлені історично-культурна детермінованість і специфіка концепту жіночого начала в середньовічній прафаустіані та фаустіанських версіях Відродження, Нового та Новітнього часу (у творчості Г. Берліоза, Ф. Ліста, Г. Малера, а також О. Локшина, С. Альошина, М. Зариня). Акцентовується первинна двоїстість семантики даного концепту – уособлення християнських чеснот і одночасно гріховної спокуси. Концепт жіночого начала репрезентується як відбиття сутнісних аксіологічних настанов історично-культурних епох та прогностичне передбачення ціннісних основ майбутнього. Підкреслюється специфіка його інтерпретування в культурі ХХ ст. як знаку фаустіани, що уособлює тему в цілому, як символу культурної пам'яті, духовних, гуманістичних основ та кохання як концентрованого відбиття позачасових ідеалів людства.

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

Уманець О. В. Концепт женского начала как составляющая проблемного поля фаустіаны. В статье освещены историко-культурная детерминированность и специфика концепта женского начала в средневековой фаустіане и фаустіанских версиях Возрождения, Нового и Новейшего времени (в творчестве Г. Берлиоза, Ф. Листа, Г. Малера, а также А. Локшина, С. Алешина, М. Зариня). Акцентируется изначальная двойственность семантики данного концепта – воплощение христианских добродетелей и одновременно греховного искушения. Концепт женского начала репрезентується как отражение сущностных аксіологических установок историко-культурных эпох и прогностическое предвидение ценностных основ будущего. Подчеркивается специфика его интерпретирования в культуре как знака фаустіаны, воплощающего тему в целом, как символа культурной памяти, духовных, гуманистических основ и любви как концентрированного отражения вневременных идеалов человечества.

Ключевые слова: фаустіана, ценности, аксіологические ориентации, концепт женского начала, хронотоп.

Umanets O.V. The concept of femininity as part of the problem field of faustiana.

Background. Cultural realities of contemporaneity actualize the need to study the concept of femininity as a component of the problem field of faustiana – the eternal theme of spiritual search of humanity.

Objective. The objective of this study is to identify historical and cultural determinism and specificity of interpretation of the concept of the femininity in the faustiana's themes in diachrony and synchrony.

Methods. The culture and art methodology have been used in the article.

Results. The result of the research are the study of various literary and musical versions of faustiana from its sources in culture of the Middle Ages to the interpretations in the works of Berlioz H., List F., Maler H., Lokshyn A., Aloslyn S., Zaryn M, revealing of the primary duality of the semantics of the concept of the femininity, its ability to reflect the values of various constants of different historical and cultural eras, anticipate the value guidelines of future and approve the timeless importance of spiritual values.

Conclusion. The present results of the article and suggested by the author axiological foreshortening of study are productive for further study of the eternal themes in world culture.

Keywords: faustiana, values and axiological orientations, concept of femininity, time-space.

Постановка проблеми. Із початку свого буття у просторі європейської культури Середньовіччя до сучасності фаустіанська тематика поставала в невичерпній множинності версій – віддзеркалень перманентного процесу осмислення кардинальних проблем духовного буття Людини та Людства. Концепт жіночого начала виявляється ще в її джерелах і постає в сюжетоутворюючій та смислопороджуючій функціях, набуваючи як домінуючого, так і додаткового значення, багатством і парадоксальністю інтерпретування резонуючи з винятковою суб'єктивізацією художнього світобачення та плюралістичністю сучасних світоглядних настанов.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє дійти висновку щодо наявності дисонансу між інтенсивністю виявлення, значущістю концепту жіночого начала у фаустіані та ступенем його дослідженості. Традиційно орієнтоване на осягнення сутності та специфіки інтерпретування образної дихотомії Фауст – Мефістофель, фаустіанознавство до сьогодні обходить увагою даний концепт, надаючи йому радше значення додаткової сюжетної лінії. Утім, особливості інтерпретування, співзвучні динаміці аксіологічних пошуків людства, самостійне функціонування даного концепту в художньому просторі сучасності як елементу фаустіани, що акумулює в собі багатство смислів, накопичене нею, та водночас культурну пам'ять людства, спонукають до формування відповідного дослідницького вектору.

Невирішені раніше частини загальної проблеми пов'язані з наявністю низки проблем у фаустіанознавстві, відзначеному плюралістичністю дослідницьких спрямувань. З одного боку – це проблема цілісного осмислення фаустіани, яка до сьо-

годні є фактично «ексклюзивною» дослідницькою площиною порівняльного літературознавства. Багатство та розмаїття її версій у музиці, образотворчому мистецтві, що проєкціюють одвічні проблеми у простір невербального вираження й проблематизують питання специфіки їх відбиття, є масштабною емпіричною площиною, яка в цілісності ще не опанована сучасним гуманітарним знанням і не стала імпульсом до дослідження фаустіани в синхронії та діахронії як феномену світової культури та формування відповідного, універсального дослідницького інструментарію. З іншого боку, інтенсивність і концептуальна розмаїтість фаустіани в мистецькій практиці XIX–XX ст. «розхитує» усталене, традиційне бачення її серцевини як художнього відбиття гносеологічної проблематики, демонструє її унікальну здатність поставати як в цілісному вигляді, так і у вигляді змістовних елементів, що «беруть» на себе роль цілого та постають як символи фаустіани, в деяких випадках змістовно максимально «варіативні». Тому актуальним, на наш погляд, є цілісне осмислення та структуризація проблемного «вузла» наскрізної теми, виокремлення в ньому іманентних і «факультативних» концептів на різних етапах її буття. Осягнення фаустіани як надмасштабного тексту культури, інтерпретаційна «аура» якого є все більш розмаїтою, потребує також обґрунтування історико-культурної детермінованості, онтологічної специфіки, актуалізації теми та її концептуальних складових у контексті різних історико-культурних просторів.

Одним із таких концептів-складових проблемного поля фаустіани є концепт жіночого начала, який не набув докладного та вичерпного осягнення, що зумовлює **актуальність і наукову новизну** даної розвідки.

Об'єкт статті – фаустіанська тематика як явище світової культури. **Предмет статті** – концепт жіночого начала як значуща складова концептуального «вузла» фаустіани. **Мета статті** – виявлення історико-культурної детермінованості та специфіки інтерпретування концепту жіночого начала у фаустіанській тематиці в діахронії та синхронії.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 1882 р. М. Карелін в одному з перших досліджень фаустіани – статті «Західна легенда про доктора Фауста. Досвід історичного дослідження» – сформував основи традиційного в подальшому осягнення її зернини як укладання союзу людини з дияволом. Можливість такого союзу, на думку науковця (підтриману в фундаментальній розвідці В. Жирмунського [див. 10]), «ніколи не викликала сумніву ані в протестантів, ані в католиків; якщо існує союз із Богом, чого ж не бути союзу з дияволом?» [9:265]. Фактично хрестоматійними стали і зосередженість фаустіанознавства переважно на образі Фауста, і осягнення фаустіани як художнього віддзеркалення одвічно значущої гносеологічної проблематики, атрибутивної людської жаги знання.

Однак численні сказання, життя часів Раннього Середньовіччя, сюжетним стрижнем яких є така угода, репрезентують й інші спонуки до неї та її цілі – гордість, багатство, честолюбство, набуття високого соціального статусу, земне кохання... Порушуючи аскетичний ідеал буття людини, такі легенди, сказання та життя в «згорненому» вигляді містили двоїсті змістовні імпульси. З одного боку, вони поставали як відцентрові щодо світоглядної парадигми епохи, з іншого боку, дидактична спрямованість таких легенд і сказань зумовлювала утвердження непорушності, парадигмальної значущості аксіологічних настанов. Інтерпретації концепту жіночого начала в прафаустіани та численних фаустіанських версіях у подальшому віддзеркалюють таку від- та доцентровість, своєю актуалізацією та деактуалізацією ілюструючи іманентні й перманентні аксіологічні пошуки людства в контексті історико-культурних парадигм.

Одне з праджерел фаустіани – агіографічна поема імператриці Афінаїди «Про святого Кіпріана» (датована дослідниками близько V ст.). Поєднання в ній двох варіантів мотиву угоди зумовлює «накладання» концептів знання та жіночого начала. Концепт знання визначає специфіку образу Кіпріана. Оповідаючи історію свого життя, великий маг і філософ наголошує: «п'ятнадцятирічним юнаком ставши, осягнути богів і духів природу я зажадав: і тоді від семи жреців вельми мудрих кожного демону міць і справи пізнавати навчився. ...Всі я загадки осягнув, що приховані і в числах, і в слові. Плоти страждання осягнув, основні устої природи. ...Хибних оманливих чар, нечестивих шляхів злочинів таємниці осягнув я – і все, що на цій землі існує» [14:135–136]. Угоду з головним демоном він укладає заради спільної влади над світом, могутність якої дорівнює могутності божественного начала.

Друга угода укладається між Кіпріаном та юнаком Аглаїдом, який жадає взаємності від Юстини. Рушійною силою цієї угоди є концепт жіночого начала – уособлення чуттєвого кохання, плотської спокуси, що створює ціннісний дисонанс із середньовічною парадигмою світобачення. В іншій іпостасі даний концепт постає як втілення виняткової стійкості духу та вірності християнським чеснотам. Вражений силою хресного знамення та віри Юстини, «пізнавши, як перед святістю дівчини чистої демони у страху бігли, своє відчувши безсилля» [14:137], Кіпріан кається та утверджується у вірі. Така двоїстість концепту жіночого начала певним чином резонує з двоїстістю мотиву угоди та знаходить подальше відбиття в літературі Середньовіччя.

На мотиві укладання угоди ґрунтується фабула візантійського життя Марії Антіохійської (близько VI ст.). Аксіологічну опозицію в ньому утворюють образи Марії з Антіохії, що зріклася шлюбу заради чистоти та цноти, та Анфімія, який намагався добитися її кохання та нарешті заради нього уклав угоду із могутнім волхвом.

Концепт жіночого начала в цьому житті, досягнений крізь призму духовних координат доби, також відзначений двоїстістю (адекватній дуалістичній картині світу епохи Середньовіччя). Одна його іпостась репрезентована образом Марії Антіохійської, яка два роки протистоїть почуттєвому коханню. Утілення стійкості, первинної непорушності і вищої значущості духовних цінностей, цей образ позбавлений внутрішньої динаміки. Його «статусність», іманентну та перманентну аксіологічну стабільність концентровано відбиває відмова Марії від матеріальних благ і знатного стану в епізоді звалення в оселі Анфімія.

В іншій іпостасі концепт жіночого начала, на наш погляд, уособлює гріховну спокуси. Як конкретизоване та концентроване втілення загрози порушення ціннісних меж, декларованих парадигмою світобачення, цей концепт набуває надособового сенсу, значущості сили, що стоїть «над» людиною та провокує її на руйнацію системи ціннісних орієнтацій, водночас доводячи її глобальне значення. Чатуючи на гріховні вчинки людини, ця сила однією своєю наявністю зумовлює драматичні колізії. Утілення чистоти, Марія опиняється в домі Анфімія за волею демонів, Анфімії утягується у вир боротьби опозиційних етичних спрямувань не стільки за власним бажанням, а як персонаж, ведений волею одвічного негативного начала: «А ненависник добра, диявол, злостуючи на те, що дочка та мати вели таке богоугодне життя, висуває проти них одного з перших людей міста, юнака на ім'я Анфімії» [4:170]. Захоплюючись силою мага Мегаса, здатного за допомогою демонів здійснити мрію юнака про кохання, він прагне вже більшого за будь-яку ціну. «Я відречуся і від хрещення, і від самого імені християнина, тільки б мені стати волхвом» [4:174], – декларує він, демонструючи потенційну готовність до кардинального переходу до світу негативного начала заради всеосяжної могутності.

Цей епізод є одним із найважливіших у житті, оскільки закарбовує акт радикального аксіологічного зламу. З одного боку, сили, що раніше стояли над людиною та керували нею поза її бажаннями, перевертаються в іманентні, досягнені людські прагнення – Анфімії сам домагається відречення. З іншого боку, момент порушення аксіологічної межі нерозривно пов'язаний із осмисленням негативної сутності цього кроку для християнина.

Про це свідчать наявні в житті мотиви вагання, покаяння та спасіння. Вже під час оголошення відмови від хрещення, імені Христа та хреста Анфімії намагається скасувати угоду – передбачення згубних наслідків є знаком досягнення її первинної згубності для душі християнина. Спокутування духовної маргінальності, долання цієї згубності та здобуття прощення здійснюються шляхом свідомої, досягненої, духовно інтеріоризованої соціальної маргіналізації – відмови від атрибутивного для людини тієї епохи соціального статусу, значущість

якого тьмяніє перед світлом спасіння та піднесення до світу духовності, сакральних цінностей.

Глибинний сенс опозиції «почуттєве – духовне» в житті розкривається при її співвіднесенні з ціннісними орієнтирами епохи. У дуалістичному образі світу середньовічної доби глобальною значущістю була відзначена «демаркаційна» лінія між світом небесним, горнім – простором сакральних цінностей, і світом земним, гріховним – простором буття людини, сповненим спокус і духовних випробувань. Осмислення причин і наслідків порушення цієї межі – акт духовних шукань, в яких загартувалися ціннісні орієнтири, стверджувалася їх поза часова та позаособистісна сутність.

У пізній пам'ятці візантійської літератури – житті та мучеництві святих Кіпріана та Юстини – коло образів може бути розглянуте як своєрідне передбачення фаустіанської тріади. Специфіка образу закоханого юнака Аглаїда зумовлюється його потенційною здатністю до переходу аксіологічної демаркаційної лінії. Своєрідний «праФауст», він вже перебуває на периферії ціннісних орієнтирів епохи, оскільки «... гордий знатним походженням і багатством, жив у своє задоволення і віддавався невтримним пристрастям» [15:90]. Укладання ним угоди з могутнім магом Кіпріаном заради чуттєвого кохання під всепоглинаючою силою гріховної спокуси стає у творі лише імпульсом до подальших подій. У напруженому розгортанні боротьби ціннісних настанов образ Аглаїда є функціонально вторинним – він втрачає значущість і «вилучається» із світоглядного конфлікту. Функції рушійних сил у житті набуває пара образів Кіпріан – Юстина.

Образ Юстини має двоїсту семантику. З одного боку, це втілення чуттєвої спокуси, яка міститься в образі Юстини поза її свідомістю та бажанням. Здатна до руйнації всі моральних настанов, сила спокуси однією своєю наявністю «ініціює» подальший перебіг подій і поглинає образ «праФауста».

З іншого боку, образ Юстини, як і образ Марії Антіохійської, уособлює духовну чистоту та цноту, християнські чесноти в цілому. Це унеможливило внутрішню динаміку і надає образу первинної статичності, яка є адекватною непорушності сакральних цінностей.

Глобальна значущість саме цієї іпостасі концепту жіночого начала виявляється в її здатності детермінувати радикальну ціннісну переорієнтацію, що їй піддається образ мага (відзначимо, що в житті Марії Антіохійської цей образ не наділений такою концептуальною вагомістю). Первинно він виконує функції, що ними в подальшій еволюції фаустіани наділений образ Мефістофеля. Проте в укладанні угоди його роль є пасивною. Не він її шукає, а Аглаїд, який повністю перебуває під впливом гріховної спокуси, не він зваблює християнку Юстину, а керовані ним духи. З «периферії» боротьби за кохання образ Кіпріана поступово переміщується до центру боротьби світоглядів.

Образ Юстини, як концентроване втілення концепту жіночого начала, є наочним свідцтвом концептуальної модуляції конфлікту зі сфери «чуттєве – духовне» у сферу «язичницьке – християнське». Статичний і непорушний образ Юстини постає як оплот цноти. Навіть спокусливі та провокаційні питання злого Духа не здатні зруйнувати цитадель християнських чеснот, для захисту яких Юстині достатньо лише хресного знамення. Тендітна дівчина стає для Кіпріана тим ідеалом, що доводить хибність язичницьких настанов і спрямовує його на істинний шлях, осяяний величчю християнських цінностей, значущість яких є всеохоплюючою та одвічною – «І хоча славним був Кіпріан у той час, коли служив ревно злим духам і мав у них найвищу пошану, однак ще більш славним він став у бога, а також у християн, коли пережив це дивне перетворення і став на шлях, що веде до добродітності» [15:95].

Специфіку проблемної вісі в міраклі «Марікен із Ніумегена» (межа XV–XVI ст.) детермінує не тільки злиття концептів знання та жіночого начала. У виконанні «ролі» Фауста жіночим образом можна вбачати виявлення секулярних процесів епохи Відродження, зокрема своєрідну «реабілітацію» жінки (порівняно із Середньовіччям).

Однак у народних легендах та «Народній книзі» Й. Шписа Фауст постає як людина знана, особа високого соціального статусу. Образ же Марікен відзначений нюансом певної маргінальності – як сирота, вона позбавлена родинних, соціально-станових зв'язків. Маргінальне забарвлення образу посилює й свідомо відмова нею від імені, даного при хрещенні – символічне зречення від своєї християнської сутності.

Метою для простої дівчини, яка укладає угоду, є не тільки власний духовний спокій – позбавлення від страху та образи на людей. Чуттєву спокусу (що була зокрема однією з рушійних сил прафаустіани епохи Середньовіччя) змінює спокуса «гносеологічна» – осягнення «семи вільних мистецтв», що склали основу освіти в культурі Середньовіччя.

Специфічним «парафразом» цього міраклі є драма «Пані Ютта», створена близько 1490 р. тюрінгським кліриком Дитріхом Шенбергом. Ютта укладає союз із злими силами заради осягнення курсу наук у Парижі та набуття наукового ступеня доктора. В ім'я знання як нової цінності епохи вона вдається до обману, перевдягаючись у чоловічий одяг. Зміна сутності дає їй можливість піднятися до самих вершин соціальної ієрархії Середньовіччя, отримати титул кардинала, а згодом – папи. Розкривають обман ті ж злі сили. Покарання є суворим, але за жінку-папу, яка посягнула на основи католицької церкви, заступається сама Діва Марія.

Таким чином, концепт жіночого начала зберігає вже традиційну для нього двоїстість. Багатовимірний концептуальний «мікст», він єднає різні спокусливі спонуки – і знання, і влада, і чуттєве

кохання. Утім, цілісність цього синтезування різноспрямованих прагнень людини забезпечує те, що їх єднає, з одного боку, протистояння системі цінностей Середньовіччя, і, з іншого – утілення образу ренесансної титанічної особистості, яка прагне максимальної самореалізації в усіх сферах буття.

Не меншою змістовною та функціональною вагомістю позначений інший вимір концепту жіночого начала. Апеляція до образу Діви Марії за умов епохи Ренесансу є віддзеркаленням зв'язку культурних часів і просторів – концентрованим утіленням християнського прощення, великої та всеохоплюючої милості сакрального начала, значущості його одвічного дотримання.

Однією з перших у контексті культури Нового часу, власне ліричних інтерпретацій фаустіани, в якій концепт жіночого набуває нової значущості та семантичних нюансів, став балет «Доктор Фауст» (1730 р.). Центральне місце в драматургії твору посідає епізод, який оповідає про кохання Фауста та прекрасної мірошнички. Актуалізація ліричного начала, надання йому особистісного забарвлення певним чином суперечила естетиці класицизму та водночас передбачала посилення значущості саме особистісного світобачення в контексті ціннісних орієнтацій прийдешньої епохи романтизму.

Перегляд системи цінностей картини світу Просвітницької епохи, яка надавала людині впевненості в можливості досягнення ідеалу гармонійного існування індивіда та соціуму на основі розуму, багаторазово загострила питання особистісного осягнення основ буття. На думку Ф. Ліста, багата на досягнення цивілізація не тільки індивідуалізувала мистецтва та науки, а й «спричинила небезпечні, в певному сенсі загрозливі помилки та створила плутанину понять» [11:23], унаслідок чого «впали ми в незбагненне забуття початкових відносин настільки, що й основні закони стали недосяжними для нашого розуміння [там же]. Актуалізація фаустанської тематики в творчості Новалиса, Л. Тіка, Ф. де ла Мотт Фуке, А. фон Шаміссо, В. Гауфа, Ж. де Нерваля стала мистецьким резонансом проблеми осмислення цих первісних законів буття, сутності та спрямованості особистісних ціннісних пошуків Митця та наочною ілюстрацією думки Г. Гейне щодо того, що кожна людина повинна написати свого власного «Фауста». Вершинне втілення фаустіани Й. Гете стало імпульсом для її численних романтичних варіацій у творчості Ф. Шуберта, А. Радзивілла, Р. Вагнера, А. Адама, Р. Шумана, Ш. Гуно, Л. Шпора тощо.

В «Осудженні Фауста» Г. Берліоза концепт жіночого начала первинно подається як вічний, незмінний символ чистого, ідеального кохання. І Фауст, і Мефістофель характеризують Маргариту як світле видіння, небесний, чудний лік, ангела небесного.

Одним із основоположних епізодів у розвитку образу є «Пісня про фульського короля». Визначен-

ня автора – готична пісня – утворює алюзії з культурою Середньовіччя, формує спадкоємні зв'язки з тією іпостасю концепту жіночого начала в праджерелах фаустіани, що уособлювала духовну чистоту, християнську милість. Особливості організації музичної тканини епізоду (зокрема, порівняно з іншими епізодами, структурна та тональна ясність, чіткість, сталість) символічно відбивають цілісність, сталість образу, незмінність його сенсу, позачасову значущість уособлених даним концептом цінностей. Глобальне значення кохання, досягнення його як життєво значущого в бутті людини, на наш погляд, утверджує, з одного боку, символіка кубку короля (отриманий ним від коханої перед її смертю) – його втрата рівнозначна смерті, з іншого – фінальна функція «Апофеозу Маргарити».

Суттєвим концептуальним нюансом у фаустіані Г. Берліоза є надання концепту жіночого начала трагічного забарвлення. Маргарита первинно приречена на кохання (кохаючи Фауста ще до того, як його побачила), вона єдина, хто за нього несе розплату, єдина, хто спокутував свою провину. Її образ таким чином набуває статусу трагічного героя та замінює Фауста у цій функції.

Чистота та відданість почуттям «знімає» провину Маргарити, її кохання – вища катарсична сила, що духовно орієнтує людину в її ціннісних пошуках і становить основу її буття.

У творчості Ф. Ліста фаустіана склала наскрізну тематичну лінію, представлену винятково особистісними інтерпретаціями в сонаті сі-мінор (1852–1853 рр.), монументальній «Фауст-симфонії», циклі «Мефісто-вальсів», а також «Двох епізодах із «Фауста» Н. Ленау» (1860 р.), обробці «Вальсу» з «Фауста» Ш. Гуно (1861 р.).

Концепт жіночого начала є однією з смислоутворюючих ліній у «Фауст-симфонії» – низці музичних портретів фаустіанської тріади образів.

Опосередковано його утіленням можна вважати побічну партію 1 частини твору, пронизану інтонаціями ламенто та висхідних сексти й септими. На наш погляд, її алюзійна хоральність (як і хорал духових інструментів, і ліричні репліки струнних зі збереженням значущості інтонацій ламенто в репрізі) є специфічно втіленим знаком апеляції до сакрального начала – одвічного осередку вищих духовних загальнолюдських цінностей¹. Така апеляція утворює й символічний зв'язок із однією з іпостасей концепту жіночого начала в прафаустіані – вищою духовною милістю та утіленням духовної стійкості (зокрема продемонстрованою Юстиною в житті Кіпріана та Юстини), декларованими середньовічною добою як глобальні за своєю значущістю ціннісні настанови.

Утім, притаманний культурі XIX ст. дух скептицизму, особистісного перегляду раніше непорушних основ буття руйнує це ціннісне осереддя,

виявляючись у несталості спатіального аспекту тематизму (зупинки на нестійких гармоніях, що загострюють очікування гармонічного вирішення) та темпорального (зміни метру, розбіжність логіки метру та ритму тощо). Особливо наочною ця деструкція стає в репрізі-розробці, в якій тужливо-експресивні та патетичні інтонації побічної партії сполучені із темою сумнівів, і в репрізі, в якій «знаки» цієї партії є миттєвими та двозначно репрезентованими.

Знаками-репрезентантами досліджуваного концепту в 2 частині симфонії – «Гретхен» – є, передусім, алюзія романтичної вокальності (з розшаруванням музичної тканини на шари соло та супроводу), ясність, прозорість гармонічної логіки, та алюзійна хоральність (у 2 темі Гретхен).

Ремінісценції ліричного матеріалу 1 частини складають середній розділ частини «Гретхен». Його пошуковий дух зумовлений відсутністю завершення – ствердження безумовних ціннісних основ буття в 1 частині. Як можливі такі основи поступово репрезентуються інтонації побічної та сполучної партій (другого її розділу). Разом із прозорою фактурою, піднесеними висхідними пасажами арф (з семантикою піднесення до небес) це створює ідеалізований, неземний хронотоп, який співвідноситься із сакральною сферою. Різні модуси втілення ліричного начала, утім не стають фіналом ціннісних шукань. Як такий перед репрізою подається тема головної партії 1 частини – символ жаги знань та злиття в одночасності першої теми Гретхен (центру ліричного начала) та теми прагнень з 1 частини. Показово, що жанрова природа хоральної теми Гретхен (що дозволяє розглядати її семантичне «навантаження» в системі координат середньовічної культури) фактично детермінує неможливість її смислових трансформацій.

Концепт жіночого начала в його сакральній інтерпретації набуває виняткового значення в концепції симфонії. Філософським висновком 2 частини симфонії є ствердження безумовної значущості вищої духовності, сакрального начала. На рівні фактури його знаком є максимально прозора звучність із довгими педалями, як втілення даності, непорушності, одвічності, на рівні тембру – містичне, небесне звучання флажолетів арф.

Проте всеохоплюючий дух скепсису, сумніву виявляється в 3 частині твору в фінальній функції образу Мефістофеля, нестабільності хронотопу та атмосфері скерцозності, яка зумовлює семантичну трансформацію тематизму 1 частини симфонії. Ритмічне варіювання, часова дискретність тематизму, використання розмаїтої палітри виконавських штрихів спричиняють карикатурне спотворення семантики ліричних інтонацій 1 частини, а надто побічної партії 1 частини – одній із іпостасей концепту жіночого начала.

Пародійність, що зумовлює виникнення семантично діаметральної «варіації» концепту жіно-

¹ Зазначимо, що в оркестровому варіанті фіналу концепт жіночого начала позбавлений функції філософського резюме.

чого начала, криється в самій іронічній сутності світобачення епохи романтизму, який не бачив шляхів розв'язання кардинальних конфліктів буття Людини. Пошук особистістю нових духовних основ перетворюється в симфонію в пародіювання, іронічну інтерпретацію ціннісних орієнтирів, що втрачали свою значущість напередодні глобальних соціальних змін – революцій 1789–1840 рр.

Філософське «резюме» «Фауст-симфонії» безумовно резонує із вражаючою за глибиною та емоційністю картиною смутного часу, що створена А. де Мюссе в «Сповіді сина сторіччя»: «Це було якесь заперечення всього небесного і всього земного, заперечення, яке можна назвати розчаруванням або, якщо завгодно, безнадією. ...Все те, що було, то пройшло. Все, що буде, ще не настало. Не шукайте ж ні в чому вже розгадки наших страждань» [13:13, 18]. Безнадія дочасності, відчай епохи, яка не набула нових ціннісних орієнтирів – основа іронії в А. де Мюссе та Ф. Ліста, яка долається зверненням до чистої, просвітленої лірики – 1 теми Гретхен. Концепт жіночого начала стає втіленням позачасової, одвічної значущості світу сакральних цінностей (зупинений час як символ вічності, хорове звучання, семантично однозначна звучність органу, поєднання хоральності та ліричного тематизму 2 частини симфонії, ірреальне звучання арф), які тільки й можуть стати порятунком для Людини, що шукає нових аксіологічних орієнтирів. Фінальні фрази хорового фіналу – могутнє та всеохоплююче ствердження статичності та спокою, глобальної значущості концепту жіночого начала, адекватне сенсу уривку з «Фауста» Й. Гете, що його обрав композитор як вербальну основу [□].

Концепція «Двох епізодів» із «Фауста» Н. Леонау виключала виокремлення концепту жіночого начала в окремий розділ. До того ж, відсутність вербальної складової надає його втіленню в даному творі певної опосередкованості. Проте наявність деяких паралелей у відтворенні ліричної образності в «Двох епізодах...» і «Фауст-симфонії» дозволяє виявити специфічні риси втілення концепту жіночого начала навіть попри таку опосередкованість.

Його знаком стає передусім тембр арф. В обох творах цей тембр забарвлює фінальні епізоди-резюме як атрибут ліричного начала та символ ліричного ідеалу, в «Двох епізодах...» – експресивно-почуттєво трактованого.

Усталеним у лістівській фаустіані є її репрезентація зокрема хоральної звучності як символу можливого ідеалу та фіналу аксіологічних шукань, співвіднесених із сакральним світом та вищими духовними цінностями.

Радикальне переосмислення духовних основ буття людини та людства, формування нової картини світу, глобальний скепсис, передчуття соціальних потрясінь, відчуження людини від соціуму, «запад мистецтва й все більш посилюваний сумнів у цінності знання» [20:100], перегляд значущості

одвічних і створення нових основ творчої діяльності – все це надавало специфічного забарвлення культурним реаліям на межі світоглядних парадигм Нового та Новітнього часу. Водночас ці процеси загострювали проблему духовного єднання людства, осмислення культури як нероздільного простору його буття, скріпленого одвічно значущими духовними настановами.

Одним із мистецьких віддзеркалень цих процесів і проблематики є творчість Г. Малера, у тому числі й 8 симфонія, яка до сьогодні потребує осмислення в контексті моральних і художніх пошуків епохи в цілому та фаустанознавстві зокрема, зважаючи на її безпосередні зв'язки з фаустіанською тематикою.

Як своєрідний підсумок філософсько-світоглядних, естетичних шукань митця (зокрема в області форми, жанру, мелосу, драматургії), 8 симфонія втілила стрижньовий у його творчості образ – образ Людини в пошуках ціннісних основ буття та свого місця у новій картині світу. Адекватними до її трагічного, суперечливого характеру, притаманного їй духу становлення нових світоглядних настанов, посилення суб'єктивізму та відчуження людини від соціуму стали конструктивна «відкритість» симфонізму Г. Малера та плюралістичність його інтонаційного словника.

Передбачаючи художню ситуацію майбутнього, пронизану намаганням репрезентувати культурний досвід людства як цілісність, здатну протистояти духовній ентропії, Г. Малер звертається до «інтонаційної колажності», стильового плюралізму, принципів перервності, фрагментарності [6:146], безпосереднього «зіткнення» опозиційних культурних площин «... quasi-народного и пізньоромантичного типу тематизму» [8:159].

Стрижем, що єднає ці культурні площини, для Г. Малера були філософські світи Ф. Ніцше, Г. Фехнера, З. Ліпінера, думки Р. Вагнера щодо трансцендентної сутності та місії мистецтва та А. Шопенгауера щодо вивільнення індивіда шляхом мистецтва та співчуття. Безпосереднім є й зв'язок творчих світів композитора та Й. Гете, які єднає ідея гармонії, краси, рятівного кохання, «...перекохання, яке сягає Апостола Павла, що Господь може бути осягнений тільки як любов» [19:155].

Грандіозний гімн любові в 8 симфонії Г. Малера – гімн духу, який осяває буття людини. Осмислення його як позачасового та позапросторового за значущістю відбивається в історично-культурному плюралізмі твору – в зазначеній раніше інтонаційній колажності, зокрема в зверненні у I частині твору до тексту церковного гімну «*Veni, creator spiritus*» («Прийди, дух животворний»). Апеляція до сакрального тексту епохи Середньовіччя зумовлена не тільки глибокою релігійністю творця, а й осягненням ним християнського світобачення як перманентної та іманентної основи духовності. Діалог минулого та сучасного, сакрального та світського в

симфонії на рівні мистецької рефлексії відбиває необхідність відновлення живого та творчого зв'язку культурних часів і просторів, повернення до одвічних універсалій та цінностей Людини духовної, в її пошуках та декларуванні позачасових ідеалів.

За висловом Г. Малера, Й. Гете репрезентує всеохоплюючу владу любові кризь «... нескінченні сходи символів – чим ближче до кінця, тим виразніше: Фауст, який пристрасно шукає Єлену далі у Вальпургієвій ночі, від гомункула – який ще не постав – кризь численні ентелехії нижчого та вищого роду, все більш виразно та осмислено відтворені, до *Mater gloriosa*, яка є уособленням вічно жіночого» [12:273–274]. У концепції 8 симфонії це перманентне та іманентне духовне піднесення людства здійснюється від фаустівського неспокою в пошуках духу, що творить життя («*Veni, creator spiritus*») до вічного спокою, ідеалу краси, любові та гармонії, одвічного жіночого начала.

Осмилюючи ці універсалії, Г. Малер єднає часи та простори, накреслює паралелі між ученням Платона про ерос, тезою Гете щодо любові як творення [12:290]. Історично-культурна ретроспектива любові як вираження сутності людини – від Античності через Середньовіччя до світанку Новітньої епохи – дозволяє досягнути 8 симфонію як гімн людського, гуманного начала, апофеоз духовності.

Провідний голос у цьому гімнові належить алюзійно відтвореному концепту жіночого начала, концентрованим утіленням якого тема є «*Mater gloriosa*» (ц. 100). Одвічність, позачасовість і всеохоплюючість заклик до Богоматері, жага просвітлення, духовного спокою в злитті з вищим сакральним началом відбивають довгі педалі мідних духових інструментів, мерехтіння *divisi* струнних інструментів та невпинне розширення фактури – розширення простору звучання, спрямована «до небес» звучність хору як символічне уособлення голосу людства. Безпосереднім є зв'язок цієї теми з темою «*Accende lumen sensibus*» («Запали світло в почуттях» з I частини симфонії) – єдність поривань до вищих духовних опор віддзеркалюється в єдності інтонаційної опори та русі до загальної вищої мети. Така семантична арка образів «Запали любов» – «Любов-Богородиця» репрезентує досягнення Г. Малером божественного начала як любові та ідеалу як кохання. Це формує специфічний модус інтерпретування концепту жіночого начала, в якому можна вбачати своєрідно втілений зв'язок із середньовічною інтерпретацією даного концепту в праджерелах фаустіани.

Семантичну арку із позачасовим ціннісним світом людства в симфонії також утворює апеляція (у вокальному шарі твору) до багатовікового доробку музичного мистецтва. Так, антифонне звучання можна вважати таким, що алюзійно пов'язує симфонію з культурою Античності, ознаки жанрів меси, пасіону, хоралу та значущість хорового начала в симфонії як голосу пастви, пов'язують її з культурою Середньовіччя. Інтонації у 2 частині

симфонії «передбачають» стилістику майбутнього Schprehdesang у контексті музичної драми експресіонізму. Концептуально значимим є уведення у твір звучання дитячих голосів, що фактично не має прецедентів в історії симфонічного жанру. На наш погляд, це символічно відбиває буття кожної людини, від дитинства до віку осмислення й розв'язання кардинальних проблем буття, та глобальну значущість для людства сутнісних проблем духовності на будь-якому етапі його буття.

Особливі нюанси інтерпретування концепту жіночого начала створюються й завдяки специфічному хронотопу симфонії, зокрема дискретності часового аспекту. Часті зупинки руху у творі є не тільки знаками хронотопічної модуляції до перцептуального виміру – формування слухацької установки на очікування концептуально важливих розділів та образів. Це і символи акцентуації значущості однієї з складових ієрархічної картини світу Середньовіччя – часу та простору світу небесного, який заперечує рух, процес, плинність й утверджує абсолютність, одвічну сталість, незмінність, непопущність. На рівні тембрового аспекту символом цього неземного часопростору є вперше використана звучність фортепіано та відсторонено-містична, ірреальна звучність арф.

На інтонаційному рівні діалог епохи, непопущної у своїх ціннісних настановах, та епохи, що намагається сформувати нові аксіологічні константи, відбивається в фіналі-апофеозі духовних шукань. Інтонаційним «висновком» симфонії є хорал (ц. 202 + 4 такти), в якому всіма засобами виразності втілено позачасовий, позапросторовий, позаепохальний, космічний за масштабом образ гармонії, любові та краси. Така репрезентація концепту жіночого начала, як всеохоплюючого Абсолюту, одвічного символу духовності, оспіваного хором – голосом Людства, є натхненною відповіддю митця на виклик часу, на есхатологічні культурно-філософські концепції сучасників, на ті катаклізми, в яких загартувалися основи прийдешньої картини світу Новітньої епохи.

«Три сцени з «Фауста» Гете» О. Л. Локшина (для сопрано та симфонічного оркестру, 1980 р.) є зразком репрезентації концепту жіночого начала як здатного до «згортання» багатства сенсу фаустіани в одній з її іманентних складових та водночас до «згортання» всієї культурної пам'яті людства. Так, концентруючи духовний досвід європейської культури, композитор створює своєрідний жанровий мікст. У ньому зливаються ознаки сонати, симфонії, варіаційного циклу, оперного начала (відзначимо, що дослідниками твір визначається також як одноактна опера [див. 17:35]). Ознаки інструментального театру виявляються в своєрідній драматургії тембрів – оркестрові групи постають як персоніфікації інших «незримих» персонажів і носії символів, що утворює щільну, семантично насичену смисловою тканину 3 частини твору.

Цікаві смислові нюанси зумовлює відсутність програмних назв частин твору (у виданні партитури 1991 р.). Фаустіана та концепт жіночого начала при цьому набувають значущості частини духовного тезаурусу людства та особистості, які в силу атрибутивної значущості, «вкоріненості» в культурній пам'яті не потребують вичерпного вербального конкретизування та здатні до дискретної репрезентації. З усієї фаустіани О. Локшин обирає сцени, які є ключовими в розвитку концепту жіночого начала – «Кімната Гретхен», «У міської стіни» та «Тюрма» (остання частина, створена композитором раніше як самостійний твір, мала назву «Пісенька Маргарити»). Це також актуалізує перцептуальний рівень хронотопічної організації твору (в даному випадку можливі паралелі з «Кармен-сюїтою» Р. Щедрина – з прийомом переведення дії в перцептуальний шар за допомогою відтворення лише ритмічної «канви» тематизму Ж. Бізе).

Дискретність репрезентації зумовлена й «неявністю» інших образів фаустіани. З одного боку, «домислюваним» співрозмовником Маргарити є Фауст, відповіді якого не слід і очікувати, її рідні тощо. З іншого, її прохання підносяться до Богородиці, до *Mater gloriosa* – всемилюючої, рятівної сили.

Це дозволяє наголосити на двоїстості концепту жіночого начала в «Трьох сценах...». Одна його іпостась – утілення страждань первинно невинної особистості як страждань всього людства, надання особистісній драмі статусу символу несправедливості. Інша іпостась утворює міцні зв'язки спадковості із середньовічними праджерелами фаустіани. Це образ великої сили цінностей сакрального світу, рятівної сили милості, прощення та самопожертви – *Mater gloriosa*. Її втіленням на «земному рівні» стає сама Маргарита: «...просвітлення – трагічний катарсис («Залишись у живих, жаданий, зі всіх нас тільки ти») – провісник заступництва Маргарити за Фауста перед *Mater gloriosa* у фіналі гетевської діалогії» [18: 99].

Специфічних семантичних нюансів набуває концепт жіночого начала в фаустіанській версії С. Альошина, відзначеній зміною функцій та функціональних зв'язків у фаустіанській образній триаді. Пара Фауст – Маргарита замінюється парою Мефістофель – Маргарита, укладеною за бажанням та ініціативою Фауста. У цій парі концепт жіночого начала постає не в самостійному значенні, а, радше, як засіб детермінації подальшого розгортання етичної колізії. Для Фауста Маргарита є передусім засобом досягнення мети – перетворення Мефістофеля на людину, засобом, даним «...самим богом, щоб перетворити чорта на людину. Жінки народжують нас, жінки творять із нас чоловіків, і якщо жінка не навчить його відчувати, то, значить, ніщо йому не допоможе» [1:17].

Резонуючи із світоглядними орієнтаціями постмодернізму, що все піддають іронічному сумніву, образ Маргарити в п'єсі С. Альошина стає наочною

демонстрацією такого сумніву в усталеності системи цінностей, який спричиняє її радикальну зміну. Це відбиває етична еволюція образу: від концентрованого втілення атрибутивних характеристик людського духовного світу – співчуття, емпатії, віри тощо – до нігілістичного відкидання загальнолюдських, універсальних, позачасових ціннісних орієнтирів.

Проте первинний сенс концепту жіночого начала виявляється набагато більш значущим у концепції твору, аніж притаманна епосі постмодернізму орієнтація на перегляд ціннісних настанов. Духовність – та сила, що зумовлює «олюднення» Мефістофеля, набуття ним почуттів і передусім почуття любові до життя, що закарбовує горда декларація: «Я – людина...» [1:41]. Осмислення життя як одвічної загальнолюдської цінності надає гуманістичного пафосу інтерпретації фаустіани в п'єсі С. Альошина, що детерміновано ситуацією ціннісного зламу та глобальними конфліктами в житті людства в середині ХХ ст.

У пародійному, травестованому забарвленні, функціональній неоднозначності постають всі персонажі роману М. Зариня «Фальшивий Фауст». Не менш специфічним у концепції твору є «супроводження» кожного з них образами – двійниками. Їх культурні «коріння» сягають епохи Відродження, що створює унікальну часово-просторову атмосферу роману. В безпосередній діалог у синхронії та діахронії вступають минуле та сучасне, культурні простори, відзначені опозиційністю аксіологічних орієнтацій, що виявляється у співставленні елітарного та народного начал (академічної музики та фольклору зокрема), соціалістичної ідеології та фашизму тощо.

Насиченість роману літературними та музичними асоціаціями, цитатами, знаковими для світового мистецтва персонами та персонажами надає образам твору й своєрідної масковості, що підкреслюється значущістю прийомів «театру в театрі», «твору в творі». Це виявляється і в плюралістичності концепту жіночого начала. Численні жіночі образи роману або ретельно приховують свою істинну сутність, або мають свої маски, що ними наділяють їх інші персонажі. Такими масками для медичної сестри є бетховенська Леонора, для Маргарити – Чорна Мері (легендарна муза В. Шекспіра) та юнак-актор англійського театру ренесансної доби.

Загальним є й вектор розвитку образів, які досягають своєї протилежності. Детермінанта кардинального переосмислення образу Маргарити, що розкриває первинну його внутрішню етичну опозиційність, криється в показовому для фаустіани мотиві угоди. Укладаючи її з нелюбом псевдо-Фаустом, Маргарита заради оприлюднення своїх поезій, продає те, що власне є її душею – свій творчий, вільний світ, неоціненний брутальним, утилітарно орієнтованим соціумом. З поетеси, яка живе силою мистецького натхнення, прагне самореалізації,

Маргарита перевертається на утриманку, що зраджує істинному коханню та творчому духу. Розвиток концепту жіночого начала набуває, таким чином, низхідного спрямування, що його природним фіналом стає смерть як єдино можливий результат відмови від духовності, креативного начала.

Однак таке аксіологічне падіння в цілісній концепції твору не є апокаліптичним утвердженням загальної духовної загибелі людства. Певним чином резонуючи із дидактичною «нотою», що її містили праджерела фаустіани, концепт жіночого начала в творах С. Альошина та М. Зариня багаторазово підкреслює значущість духовності, гуманістичних начал як атрибутивної серцевини Людини та людства, своєю полісемантичністю, «багатомірністю» водночас резонуючи з плюралізмом культури 2 половини ХХ ст.

Висновки. Отже, концепт жіночого начала, як одна з іманентних смислових складових фаустіани, у своїх витоках відзначений двоїстістю, адекватною дуалістичності світобачення епохи Середньовіччя та відповідною їй ціннісним настановам. З одного боку – це втілення гріховності, чуттєвої спокуси. Це дає можливість казати про відцентрову функцію даного концепту щодо системи ціннісних орієнтацій, усталеної в системі світоглядних координат культури Середньовіччя. З іншого боку, даний концепт є утіленням великої духовної сили релігійних настанов, християнської стійкості, всеохоплюючої милості християнського прощення, що дозволяє охарактеризувати його функцію як ціннісно доцентрову.

Урізноманітнення змістовного кола концепту жіночого начала в ренесансних джерелах пов'язано з актуалізацією гносеологічної складової фаустіани, відповідною до прийдешньої системи цінностей Нового часу, однією з підвалин якої ставало знання, наукова картина світу. Водночас, концепт жіночого начала як втілення позачасової цінності духовного, сакрального начала, набуває статусу «згорненого» втілення спадкоємного зв'язку культурних часів.

Певним чином такого значення універсального символу великої сили кохання, сакрального світу цінностей (утіленого зокрема в хоральній звучності), концепт жіночого начала набуває в музичних романтичних інтерпретаціях фаустіани Г. Берліоза, Ф. Ліста та Г. Малера. Декларація всеохоплюючого значення духовних основ буття Людини та Людства стає в них водночас і певним передбаченням тих фундаментальних, атрибутивних настанов, що вони можуть скласти світоглядний фундамент особистості та поєднати її з людством напередодні руйнації картини світу Новітньої доби.

Як апеляція до смислового багатства фаустіани, її концептуального плюралізму постає концепт жіночого начала в фаустіанських версіях О. Локшина, С. Альошина та М. Зариня. Набуваючи статусу міфологеми – концентрату віками накопиченого духовного досвіду, культурної пам'яті,

одвічно значущих гуманістичних настанов, утілення даного концепту водночас повною мірою відбиває плюралістичність ціннісних орієнтацій людини сучасності та демонструє здатність до прогностичної актуалізації цінностей майбутнього.

Багатство інтерпретацій концепту жіночого начала в контексті фаустіанської тематики становить собою проблемну площину, дослідження якої містить у собі значний потенціал щодо досягнення сутності та динаміки мистецького втілення аксіологічного «шляху» людства, що складає **подальші перспективи розвідок.**

Література:

1. Алешин С. Тема з варіаціями. Пьєсы; Беседи о театре. / С. Алешин. — М.: Сов. писатель, 1984. — 520 с.
2. Барсова И. Проблемы малероведения 80-х годов / И. Барсова // Советская музыка, 1987, № 2. — С. 86–93.
3. Барсова И. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. — М.: Сов. композитор, 1975. — 494 с.
4. Византийские легенды. — М.: Наука, 1972. — 302 с.
5. Гелис Т. Александр Локшин – Борис Тищенко: к вопросу об общении / Т. Гелис // Музыкальная академия, 1994, № 5. — С. 33–36.
6. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постимпрессионизмом / Г. Данузер // Музыкальная академия, 1994, № 1. — С. 140–151.
7. Заринь М. Фальшивый Фауст Романы. / М. Заринь. — М.: Известия, 1984. — 400 с.
8. Кон Ю. О «банальности» тематизма Малера / Ю. Кон // Музыкальная академия, 1994, № 1. — С. 157–160.
9. Карелин М. Западная легенда о докторе Фаусте. Опыт исторического исследования / М. Карелин // Вестник Европы, 1882, Т. 11. — С. 263–294, Т. 12. — С. 699–734.
10. Легенда о докторе Фаусте. — М.: Наука, 1978. — 423 с.
11. Лист Ф. Избранные статьи / Ф. Лист. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. — 464 с.
12. Малер Г. Письма. Воспоминания / Г. Малер. — М.: Музыка, 1968. — 607 с.
13. Мюссе А. де. Исповедь сына века // Эхо великой любви. — К.: Украина, 1992. — С. 5–231.
14. Памятники византийской литературы IV–IX веков. — М.: Наука, 1968. — 355 с.
15. Памятники византийской литературы IX–XIV веков. — М.: Наука, 1969. — 463 с.
16. Памятники средневековой литературы. — М.: Наука, 1970. — 444 с.
17. Петрушанская Р. Его время придет / Р. Петрушанская // Музыкальная жизнь, 2001, № 2. — С. 35–36.
18. Рыжкин И. Музыкальная «фаустиана» XX века / И. Рыжкин // Советская музыка, 1990, № 1. — С. 97–102, № 2. — С. 31–35.
19. Флорос К. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постимпрессионизмом / К. Флорос // Музыкальная академия, 1994, № 1. — С. 152–156.
20. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. — 576 с.