

Ліва Н. В. Легенда про Фауста та її концептуальні одифікації в мистецтві романтичної традиції / Н. В. Ліва // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 15. – К. : Міленіум, 2009. – С. 195–203.

УДК 78.03 "18-19": 008: 301

*Ліва Наталя Валеріївна, аспірант ДАКККиМ*

*контактний тел.: 8-0432-65-70-63*

## **Легенда про Фауста та її концептуальні модифікації в мистецтві романтичної традиції**

Стаття містить концептуальний аналіз ряду художніх творів, що являють собою різноманітні мистецькі інтерпретації знаменитої німецької легенди про доктора Фауста. Усі твори, в яких у тому чи іншому вигляді представлена фаустианська тема, визначаються як твори романтичної традиції. До їхнього числа автор відносить також певні композиції рок-музикантів.

**Ключові слова:** Фауст, фаустианська тема, романтизм, романтична традиція, рок-мистецтво.

**Легенда о Фаусте и её концептуальные модификации в искусстве романтической традиции.** Статья содержит концептуальный анализ ряда художественных произведений, которые представляют собой разнообразные художественные интерпретации знаменитой немецкой легенды о докторе Фаусте. Все произведения, в которых так или иначе представлена фаустианская тема, определяются как произведения романтической традиции. К их числу автор также относит некоторые композиции рок-музыкантов.

**Ключевые слова:** Фауст, фаустианская тема, романтизм, романтическая традиция, рок-искусство.

**Legend about Faustus and its conceptual modifications in the art of romantic tradition.** The article contains conceptual analysis of some works of art where famous German legend about doctor Faustus finds its various interpretations. All these works which – in different ways – represent Faustus' theme author defines as works of romantic tradition. To the list of these works author adds some rock compositions.

**Key words:** Faustus, Faustus' theme, romanticism, romantic tradition, rock art.

Культурологічне дослідження – складний процес, особливість якого полягає в тому, що *науковий* аналіз значною мірою мусить базуватися на *інтуїтивних* відчуттях, позбавлених підґрунтя лабораторних експериментів і точних вимірювань. Надзвичайно складним завданням, у цьому зв'язку, є порівняння та визначення спільностей і відмінностей між культурами різних епох та країн, виявлення міжчасових та міжпросторових аналогій. Так чи інакше, подібні дослідження тривають, і продуктами їх подекуди стають цікаві теорії<sup>1</sup>. Фрагмент дослідження означеного типу містить і дана стаття, у якій розглядається питання глибокої внутрішньої спорідненості двох культур, що належать різним епохам і, на перший погляд, надзвичайно різняться зовні: це культура музичного та літературного романтизму XIX століття і рок-культура другої половини XX століття. У фокусі нашої уваги – лише одна з численних «точок перетину» двох означених культурних феноменів, проте її роль є настільки значною, що потребує детального висвітлення. Маємо на увазі легенду про Фауста, пряме й непряме її використання у мистецтві як романтиків, так і рок-музикантів.

Подібно до того, як схожі зовнішні обставини сприяють формуванню відповідних рис характеру у двох різних людей, схожі історичні обставини формують культури подібного типу. Змінюється зовнішнє оформлення, антураж часу, специфіка «матеріалізації» культурного явища у конкретному історичному середовищі, але не його внутрішня сутність. Одне й те ж саме «зерно» проростає в інший час на іншому ґрунті, і хоча парость має кожного разу інший вигляд, серцевина лишається незмінною<sup>2</sup>. Зазначимо: ці зумовлені часом та зовнішнім оточенням відмінності «односерцевих» культурних феноменів не є шаблями якогось загального поступу, розвитку – навряд чи він можливий у принципі. Отже, починаючи з

---

<sup>1</sup> Див.: Ю.С. Мурашковський. Закономірності розвитку мистецтв. — [http://moby.seth.ru/art/book/43\\_19.html](http://moby.seth.ru/art/book/43_19.html)

<sup>2</sup> Ці зовнішні відмінності частіше трапляються на заваді спробам оцінити явище адекватно. Заперечується взагалі сама можливість будь-якого порівняння. Так, згідно з подібними думками, *елітарну* академічну культуру музичного романтизму недопустимо ставити на одну дошку з рок-музикою — явищем *масової* культури, наскрізь просякнутої характерними ритмами та електронним звучанням. Означені явища, за подібною логікою, належать до абсолютно різних мистецтвознавчих вимірів, що ніяк не перетинаються. Дозволимо собі не погодитись з цією позицією.

кінця ХІХ століття й по наш час, у світовому мистецтві продовжують з'являтися твори, які за своїм емоційним спектром, образами, тематикою та іншими рисами надзвичайно подібні до творів романтиків ХІХ століття. Ряд творчих здобутків певних напрямків і течій рок-музики характеризуватиметься у даній статті як *мистецтво романтичної традиції*. Їм передують чимало художніх творів ХХ століття, які можна віднести до цієї традиції і які вибірково будуть розглянуті далі в процесі аналізу мистецьких інтерпретацій легенди про Фауста.

Таким чином, **метою** даної статті є розгляд особливостей концептуальної інтерпретації легенди про Фауста та взагалі фаустианської теми в мистецтві романтичної традиції. Відповідно до мети, окреслимо два наступні завдання:

- дати концептуальний аналіз ряду творів романтичної традиції ХІХ і ХХ століть, включаючи й такі, де легенда про Фауста використовується опосередковано, на основі іншої сюжетної канви;
- з'ясувати внутрішні причини й закономірності тяжіння мистецтва романтичної традиції до фаустианської тематики.

У докторській дисертації Олени Рощенко «Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму» підкреслюється, що центральне місце у новій міфології музичного романтизму займає постать героя з *фаустианською душею* [див.: 5, с.86]. Використовуючи цей термін Освальда Шпенглера, авторка має на увазі узагальнений образ героя нової романтичної міфології, у той час як сам Шпенглер говорить про європейську культуру в цілому, починаючи з раннього християнства [див.: 6, с.166, 259, 441-495]. Така термінологічна редукція далеко не випадкова. Дійсно, трагедія «Фауст» Й.В.Гете як у хронологічному, так і в духовному відношенні готує європейський романтизм, формує його концептуально<sup>3</sup>. Народна легенда про Фауста, що з'явилася на світ ще у ХV столітті і встигла пережити численні інтерпретації на ярмаркових виставах та сценах театрів, епохальну свою функцію виконала аж у ХІХ столітті, ставши емблемою романтичної епохи. «Фауст, за визначенням Шеллінга, вирізьблений “з серцевини німецького характеру” “основний міфологічний персонаж”, що прагне до абсолютного знання,

---

<sup>3</sup>Друга частина трагедії була завершена у 1831 р., незадовго до смерті поета.

мучиться вічнимисумнівами, пригніченийрозчаруванням, приречений на самотність, занурений в атмосферу духовних блукань...» [5, с.86]. Чи не є це найточнішою характеристикою відомого тепер усьому культурному світові романтичного героя? «З міфологемою пошуку та здобування знання взаємодіють міфологеми розчарування, самотності, блукань, втілені в героєві з фаустианською душею. *Нова міфологія романтизму– міфологія сумніву та скепсису*», – пише О.Рощенко[5, с.86]. Цікаво, що герой з фаустианською душею, символ ХІХ століття, перейшов і у наступне століття – це можна спостерігати у ряді творів більш сучасних митців. Нерідко фаустианську тему подано тут опосередковано, проте вона ясно «прочитується» крізь іншу сюжетну канву. В будь-якому випадку, тема ця у тій чи іншій формі є в них присутньою, що й відносить згадані твори до мистецтва романтичної традиції.

Уся до-романтична, надзвичайно об'ємна «фаустиана» (народні оповіді, ярмаркові вистави, театральні твори) не вивчалася б сьогодні з такою ретельністю, якби не була написана двочастинна трагедія Й.В. Гете.

Висловлюючись образно, гетевська концепція легенди нагадує стрункий, ясний мажорний тризвук. Його безсмертний твір лишає по собі враження міцності, непорушності Всесвіту, що керується законами Добра. Всесвіт Гете не є чимось застиглим у своїй досконалості: він заснований на вічному русі, вічному прагненні, вічній боротьбі Світла з руйнівною силою Темряви. На початку поеми Мефістофель, поставши перед Фаустом, називає себе частиною, а не цілим. Дух заперечення – це частина особистості самого Гете, частина нас самих. Людина – своєрідний мікрокосм, подоба Всесвіту, і боротьба добра та зла відбувається в надрах його душі. Таким чином, Гете підкреслює дуалістичність людської природи, полюсами якої є Бог і Мефістофель. Однак, внутрішні духовні боріння Фауста символізують також і довічну перемогу Добра. Бог любить людину за динаміку душі, за те, що вона, помиляючись, мислить, согрішаючи – любить.

Концепція Гете, представника пізнього, так званого «веймарського» класицизму – одна з найгармонічніших. Подальші приклади художньої матеріалізації легенди суттєво відрізняються від неї. Вони справляють враження своєрідних

симптомів серйозної духовної хвороби людства, яка бере початок в епоху романтизму і триває досі, набуваючи нових форм.

Так, зовсім інша картина постає перед нами під час читання лермонтовського «Демона» – твору, що є прикладом непрямой інтерпретації теми Фауста. Схожість поеми з гетевським «Фаустом» (боротьба злих та добрих сил за людську душу, навіть перемога добра над злом) є схожістю лише зовнішньою, сюжетною. Концептуально ж поема Лермонтова є справжнім антиподом «Фауста» Гете. Душа Тамари врятована, вона не дісталась Демону, але немає й відчуття радості. Крізь зовнішню перемогу добра над злом у Лермонтова спостерігається інше завершення боротьби. Згадаємо фінал поеми:

*С востока облака одне  
Спешат толпой на поклоненье;  
Но над семьёй могильных плит  
Давно никто уж не грустит.  
Скала угрюмого Казбека  
Добычу жадно сторожит.  
И вечный ропот человека  
Их вечный мир не возмутит.*

Замість переможної Любові – картина забуття, замість гетевської боротьби і поривань духу – «вечный ропот человека». Дуже значною є роль цих останніх слів поеми. Здавалося б, їх подано в кінці твору лише для того, щоб відтінити, посилюючи враження від величної картини спокою, який ніщо не в змозі порушити. Та саме ці рядки відіграють роль своєрідної бомби, прихованої на самий фінал поеми, щоб вибухнула не лише щойно створена картина забуття – про неї вже нема й мови – вибухає й вщент знищується «мажорний акорд» Гете! Знову, як і на початку поеми, увага автора фокусується на постаті Демона – гордого, холодного, сповненого нудьги («Проклятий світ!»).

Завершення роботи Гете над «Фаустом» випадає на 1831-й рік; завершення «Демона» відбулося у 1839-му. Таким чином, з історичної точки зору незначний проміжок часу пролягає між творами, що їх ми відносимо до абсолютно різних мистецьких вимірів. Надзвичайно далеко стоять один від одного вірний своїм ідеалам *класицист* Гете і *бентежний романтик* Лермонтов, чия внутрішня духовна боротьба вже не завершується перемогою Світла.

Наступний твір, що також містить прихований перетин з темою Фауста – казка Г.Х.Андерсена «Сніжна королева», написана у 1843-44 рр. Систему символів цієї казки використовує й розвиває німецький письменник ХХ століття Томас Манн у романі «Доктор Фаустус». До нього слід було б звернутися набагато пізніше, але образні паралелі, що єднують обидва твори, настільки прозорі, що мимоволі доводиться порушувати хронологічний порядок.

Уперше зло постає перед нами не в пекельному полум'ї, а в оточенні холоду. Сніжна королева холодна, але прекрасна. Честь побачити цю красу випадає лише тим, кого обирає вона сама – у чие серце проникає крихітний уламок кривого дзеркала. Духовна метаморфоза Кая, що дивиться на світ вже крізь цю непомітну скалку, проявляється зовні у сарказмі, вражаючій здатності створювати дотепні карикатури на людей, презирстві до всього, що не є інтелектуальною головоломкою. У читача ХХІ століття все це може викликати асоціації з героєм роману Томаса Манна «Доктор Фаустус» – Адріаном Леверкюном. Захоплення Кая кристалічними морозними візерунками – пряма паралель з батьком Адріана Йонатаном, що полюбляв робити дивні досліди з усім неживим. Зараження Кая уламком кривого дзеркала прямо співвідноситься з зараженням Леверкюна бактеріями «гетери Есмеральди». В обох відкритий контакт із силами зла відбувається не одразу, а через певний час – після того як хвороба досить глибоко проникла в душу. Нарешті, обидва були (кожен по-своєму) зцілені: Кай – теплом любові Герди, Леверкюн – теплом материнської любові. З наведених порівнянь видно наявність прямих аналогій, незважаючи на те, що Т.Манн не обмовляється про це в романі ні єдиним словом. Натомість у творі постійно згадується інша казка Андерсена – знаменита «Русалонька», безумовно, не менш тісно пов'язана з темою фаустіанства. Спорідненість – у наявності подоби диявольської відплати: Русалонька дорогою ціною платить Морській Відьмі за прагнення більшого, аніж відпущено долею їй та подібним. Платить, як і Фауст, свідомо. Подібну ідею знаходимо також у ряді аналогічних казок інших країн («Ундіна» де ля Мотт Фуке, «Лісова пісня» Лесі Українки тощо). Тісний концептуальний зв'язок роману Т.Манна з двома казками Андерсена вказує на його безумовні романтичні риси.

«Фауст» Гете, а також створена на його основі опера Ш.Гуно входили до числа найулюбленіших творів М.Булгакова. Не випадково, мабуть, саме з цією темою пов'язана і головна праця його життя – роман «Майстер і Маргарита». Тінь гетевської поеми постійно супроводжує читача на його сторінках. Так, про Фауста прямо згадує Майстер під час розмови з Іваном Бездомним; Воланд, детально змальований автором, зовні має багато спільного з Мефістофелем; відрекомендувавшись Берліозу і Бездомному, Воланд погоджується з ними з приводу своєї національності («Ви – німець?» «Так, мабуть, німець»); як і у Гете, в романі Булгакова має місце бал сатани; нарешті, ім'я коханої Майстра – Маргарита – автоматично ототожнюється з Гретхен. Зовнішня схожість роману з поемою Гете частково присутня і в сюжетній канві: Майстер, як і Фауст, отримує допомогу від диявола. Роман Булгакова являє собою не лише приклад інтерпретації фаустианської теми в мистецькому творі, а й своєрідну літературну ремінісценцію, ностальгичний діалог з гармонійною концепцією «Фауста» Гете. Майстер, згідно з вироком вищих сил, не заслуговує світла, він заслуговує спокій, і не випадково: перед нами – твір митця-романтика. М.Булгаков сам прекрасно усвідомлював це («О, тричі романтичний Майстере!» – звертається до його героя Воланд). Образи гетевських персонажів з'являються на сторінках роману, немов далекі друзі з минулого<sup>4</sup>. Важливо також зазначити: духовна втома Майстра не є наслідком гонінь з боку літературних кіл Москви. Він *a priori* іде від людей, оселяється у підвалі і... поринає в минуле, пишучи роман про Ісуса. Ностальгичне звернення до гетевського «Фауста» в романі Булгакова, таким чином, є одним з індикаторів загальної тенденції – великої зацікавленості фаустианською темою митців романтичного складу мислення.

В романі Томаса Манна «Доктор Фаустус», незважаючи на його належність ХХ століттю (описані події відбуваються напередодні другої світової війни), також маємо нагоду спостерігати в особі головного героя істинно романтичну особистість.

---

<sup>4</sup>Туга за минулим посідає в емоційному спектрі творів романтичного напрямлення не останнє місце.

В останні роки життя головний герой роману композитор Адріан Леверкюн, мозок якого поступово й неминуче охоплює хвороба, називає своєю сестрою Русалоньку з казки Андерсена (яку ми вже згадували у зв'язку з її причетністю до фаустіанської тематики). Русалонька – істота з іншого виміру, вона не належить до світу людей. У певному розумінні не належить до нього й Леверкюн. Підкреслюючи спорідненість Леверкюна й Русалоньки, автор має на увазі їх самотність. Уклавши угоду з дияволом, герой роману позбавляється права любити, оскільки життя його повинне бути холодним. Русалонька, по суті, також є холодною: її кохання до принца – ще не справжнє; скоріше, це туга за коханням, за безсмертною душею, що нагадує тугу сліпонародженого за невідомою йому здатністю бачити. Це біль не матеріального, не фізичного походження, а тонкий трансцендентний біль ельфичної істоти, яка прагне тепла й любові і, разом з тим, усвідомлює їх повну неможливість для себе. Подібна емоційна тональність пронизує мініатюри Шопена та раннього Скрябіна<sup>5</sup>.

Спробуємо пояснити факт популярності фаустіанської теми в мистецтві романтичної традиції. Зробити це допоможе виявлення, смислового алгоритму самої легенди – тієї семантичної зернини, що залишається незмінною попри будь-які її концептуальні модифікації.

Легенда про Фауста (а точніше – її ідейне ядро, що може «матеріалізуватися» на ґрунті будь-якої інакшої сюжетної канви) містить певну концептуальну константу: потенціал *Ego*, перспективу його потужного саморозвитку з усіма відповідними – позитивними й негативними – наслідками. Диявол створює умови для максимального розкриття духовного потенціалу Фауста: будь-які його бажання виконуються миттєво, що неминуче робить Фауста духовно оголеним, найперше – перед самим собою. Важливою даною випадку й те, що диявольська угода – річ вторинна. Первинною є жагуча потреба фатального кроку героя до цієї угоди, таємниче й невідоме почуття, яке штовхає на край безодні, знайоме будь-якому істинному митцеві. Ця безодня неминуче розкриває весь духовний потенціал лю-

---

<sup>5</sup>В даному випадку варто згадати про тональність ще й в суто музичному розумінні, а саме - тяжіння Ф.Шопена до бемольної сфери: тональності з великою кількістю бемолів традиційно вважають *холодними*.



дини і, в залежності від якості цього потенціалу, крок до неї може стати падінням або злетом. Саме тут ми маємо можливість спостерігати те, що, власне, і робить романтика романтиком – особливість його духовного вибору.

Фауст – людина, яка свідомо звертається до сил зла й переступає, таким чином, межу дозволеного. Цей сміливий і неординарний крок відмежовує його від основної маси людей, які не наважились зробити подібне з міркувань загальної моралі і страху. Факт перетину забороненої межі таїть в собі надзвичайної сили спокусу: вважати самого себе людиною, що якісно відрізняється від інших, стає *над* ними – тобто стає надлюдиною, богом. Як правило, подібні думки супроводжуються відчуттям богообраності, ідеями служіння людству. Одне й те ж саме коріння породжує й насичує створений Р.Вагнером образ Летючого Голландця, Фауст-симфонію Ф.Ліста, «Божественну поему» О.Скрябіна, образ Адріана Леверкюна (прототипом якого у значній мірі був Фрідріх Ніцше)[3, с.4], доля якого, за думкою автора, в мікрокосмі розгортає долю самої Германії, її шлях страшного духовного падіння, що призвело до нацизму.

Романтичний конфлікт між мрією та дійсністю сам по собі є не стільки наслідком розчарування в ідеалах французької революції, скільки симптомом серйозного душевного й духовного розладу, причини котрого напевне слід шукати у попередніх епохах. Втеча романтика від дійсності з самого початку є актом слабкості. Замкнення на собі, своїй особистості поступово переростає в егоїстичне відмежування від усього, крім «Я», а згодом – в почуття переваги «Я» над усім іншим. Так, в основі зверхності Адріана Леверкюна, його байдужості до всього, що не є його «Я» – слабкість романтика. Саме таке світовідчуття логічно призводить до ніцшеанської ідеї надлюдини. Фауст у баченні митця з романтичним світоглядом є особистістю, що стоїть над масою; цевиняткова людина, якій дозволено все, у тому числі й прерогатива переступати через правила загальнолюдської моралі.

Вкажемо ще на одну царину, де тема Фауста знайшла благодатний ґрунт для успішного проростання. Це – рок-мистецтво, що в силу внутрішніх особливостей має спільне коріння з мистецтвом романтичної традиції і тому закономірно

репрезентує свого власного «Фауста». Розглянемо декілька характерних прикладів.

У композиції під назвою «*Götterfunken*» німецької рок-групи «*Tanzwut*» має місце цікаве співставлення двох цитат-ремінісценцій: музичної (Фінал Дев'ятої симфонії Л.Бетховена) та літературної (слова Мефістофеля з I частини «Фауста» Гете). Характерне іронічне забарвлення носить назва цієї композиції<sup>6</sup>, словесний текст якої становить своєрідна промова диявола. Самий монолог, щоправда, є штучним – його скомпоновано з окремих реплік-відповідей Мефістофеля Фаусту під час їх першої зустрічі. У початкових рядках цього монологу - знамениті слова Мефістофеля, що їх М.Булгаков використав як епіграф до роману «Майстер і Маргарита»: «Я є частиною тієї сили, що вічно хоче зла і вічно творить добро». Цитати з твору Гете подано з невеличкими змінами, викликаними потребами іншого віршового розміру. Єдина зміна за змістом – заміна у тексті «*dir*» (тобі) на «*euch*» (вам) – спрямовує промову диявола не до конкретної особи (Фауста), а до людства в цілому<sup>7</sup>. Провідна ідея композиції – музичне протистояння диявольсько-монологу, виконаного у стилі «хеві метал», та піднесеного фіналу Дев'ятої симфонії Бетховена, цитата з якого звучить в композиції. Звучання бетховенської теми породжує на емоційному рівні ще одну інтуїтивну асоціацію – з іншим фіналом – трагедії «Фауст» Гете, сповненим променистої радості відгармонії Всесвіту. В цілому ж композиція навіює далеко не оптимістичні емоції й думки.

Цікаві приклади спостерігаємо також у творчості російського гурту «Арія». Композиція під назвою «Гра з вогнем» являє собою типову романтичну ремінісценцію, яку без сумніву можна вважати своєрідною модифікацією фаустианської теми, хоч і несвідомою. Маємо на увазі ще один міф романтичної доби – легенду про видатного скрипаля Ніколо Паганіні, що набула популярності ще за його життя<sup>8</sup>. Назва пісні є водночас і смисловою зерниною твору:

*Я был скрипачом*

<sup>6</sup>«*Freude, schöner Götterfunken...*» — «Радість, прекрасні божественні іскри...» (нім.). Початкові слова з «Оди Радості» Шіллера.

<sup>7</sup>«Правду кажу вам» замість «Правду кажу тобі».

<sup>8</sup>Ніколо Паганіні — далеко не єдиний, кому приписували на той час стосунки з дияволом. Такі постаті доби романтизму, як Каліостро, Сен Жермен свідчать про досить чітко виражену тенденцію: ментальну потребу у подібних легендах.

*Мой талант - мой грех  
Дьявол ни при чём  
Я играл с огнём!*

Дана композиція зайвий раз нагадує про характерну особливість культури романтизму як світовідчуття: тяжіння до *надзвичайного, антибуденного*. Саме ця особливість спричинює зацікавленість митців романтичної направленості ситуаціями та почуттями «на межі» (реальності, моральності, легітимності тощо). Ліричний герой творчості «Арії» – особистість саме такого типу; він фактично «мандрює» з пісні у пісню. Яскравими ілюстраціями, у цьому зв'язку, є композиції гурту «Отшельник», «Пророк», «Антихрист», «Рабство иллюзий», «Бивни чёрных скал» та інші.

Фаустианська тема – у непрякій формі – займала значне місце у творчості лідерів року радянських «перебудовних» часів: гуртів «Акваріум», «Наутилус», «Кіно». Цікавими в цьому відношенні є композиції «Наутилуса» «Падший ангел», «Чистый бес», «Зверь», «Одинокая птица», образна тональність яких співпадає з фаустианським світовідчуттям:

*У тебя нет птенцов, у тебя нет гнезда.  
Тебя манит незримая миру звезда.  
А в глазах у тебя неземная печаль.  
Ты сильная птица, но мне тебя жаль.*

Варті особливої уваги духовні шукання лідеру гурту «Акваріум» Бориса Гребенщикова – їх езотеричний характер та тяжіння до гностичної символіки детально описує Катерина Дайс у статті «Поиски Софии в русском роке: Майк и БГ» [1]. Знову перед нами бажання переступити межу, зробити крок до безмежного; фактично – це своєрідний варіант сцени викликання Фаустом духів:

*Я уезжаю в деревню, чтобы стать ближе к земле,  
Я открываю свойства растений и трав.  
Я брошу в огонь душистый чабрец,  
Дым поднимается вверх, и значит я прав.*

*Я отыщу корень дягиля - сделай меня веселей.  
Корни березы - прочь, демоны, прочь!  
Если же станет слишком темно, чтоб читать тебе,  
Я открываю окно, и там стоит ночь.*

*Кто говорит со мной?*

*Кто говорит со мной здесь?*

Гостре відчуття причетності до фаустианських проблем, нагальну потребу визначити свою позицію в цьому відношенні можна спостерігати у творчості більшості рок-груп. Останньою ілюстрацією будуть рядки з композиції гурту «Агата Крісті» під характерною назвою «Епілог»:

*Пора! Звери начинают войну,  
Дышит ядом ад, мир зовет сатану.  
Иуда в аду, а Фауст в раю,  
А мы на краю. Пока на краю.  
Пока на краю...*

\*\*\*

«Романтизм –це не є стиль, романтизм являє собою цілісний розгорнутий світогляд», – зазначає І. Соллертинський [4, с. 50]. Подібну думку висловлює у своїй статті й А. Михайлов: «... мені хочеться говорити про романтизм у музиці не як про стиль, а як про незрівняно більш широке явище» [2, с. 20]. Отже, поняття «романтизм» перевищує поняття «стиль» і досягає рівня ідеології, світогляду. Ця ідеологія, спосіб мислення, а також тип творчої особистості й по сьогоднішній день нагадують про себе, знаходячи найрізноманітніші, часто несподівані мистецькі втілення. Тяжіння митців романтичної направленості до фаустианської тематики якнайкраще виражає цю ідеологію, оскільки образ Фауста – у тому вигляді, в якому ми звикли його сприймати, спираючись на трагедію Гете, – є квінтесенцією основних рис романтичного героя. Немає сумнівів, що подальші дослідження в цьому напрямку принесуть чимало цікавого й неочікуваного.

#### **Література:**

1. Дайс Е.А. Поиски Софии в русском роке: Майк и БГ // Нева. – 2007. – № 8. – С. 196-226.
2. Михайлов А.В. Романтизм // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 5. – С. 20-23.
3. Пюра І.В. Біографічний міф митця початку ХХ століття в романі "Доктор Фаустус" Т.Манна: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – К., 2002. – 150с.
4. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. – М.-Л.: Искусство, 1946. – С. 49-72.

5. Рощенко О.Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2006. – 436 с.
6. Шпенглер О. Закат Европы. – Т.1. –Новосибирск: Сибирская издательская фирма ВО "Наука", 1993. – 592 с.