

УДК 821.112.2+821.161.3

## **“ФАУСТ” И. В. ГЁТЕ И А. Г. РАДЗИВИЛЛА: ПОЭТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ АДАПТАЦИИ**

**Татьяна Супранкова**

[orcid.org/0000-0002-0589-8214](https://orcid.org/0000-0002-0589-8214)

[tatsupr@tut.by](mailto:tatsupr@tut.by)

*Старший преподаватель*

*Кафедра культурологии*

*Белорусский государственный университет*

*Ул. Курчатова, 5, 220108, г. Минск, Республика Беларусь*

**Аннотация.** Вершиной литературной обработки сюжета о Фаусте становится версия великого И. В. Гёте, который на протяжении своего творческого пути создал три его варианта – „Пра-Фауста”, литературного „Фауста”, известного широкой публике, и в соавторстве с белорусским композитором А. Г. Радзивиллом – либретто к опере „Фауст”, пользовавшейся популярностью в XIX веке и поставленной на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета в связи с 250-летием со дня рождения Гёте в 1999 году. Опера „Фауст” соединила в себе лучшие традиции Просвещения и романтизма. Анализируется влияние оперного либретто на развитие взглядов на фаустиану И. В. Гёте в процессе написания им либретто произведения. Особое внимание уделено таким аспектам, как философское наполнение художественных образов и адаптация метрики.

**Ключевые слова:** И. В. Гёте, А. Г. Радзивилл, „Фауст”, фаустиана, либретто, Просвещение, романтизм.

Топос фаустианы играет важную роль в межкультурной коммуникации. Зародившись еще в XVI столетии, он сразу же находит реализацию не только в немецкой культуре, в анонимном произведении „Народная книга о Фаусте” (1587). Современник У. Шекспира Кристофер Марло воплощает титанический образ Фауста в „Трагической истории жизни и смерти доктора Фауста”

(“The Tragicall History of the Life and Death of Doctor Faustus”). Новый всплеск интереса к этому образу заметен в эпоху Просвещения, когда сначала классицист Г. Э. Лессинг провозглашает идею оправдания Фауста, а позже немецкие представители кружка сентименталистов “Буря и натиск” Я. Ленц, Ф. Мюллер, М. Клиндер, а также и молодой И. В. Гёте обратились к теме Фауста. Ранняя версия Гёте впоследствии получит название „Пра-Фауста” („Urfaust“) и будет уничтожена автором как несовершенное произведение. Позже Гёте вновь вернется к идее создания „Фауста” и будет работать над драматической поэмой практически до самой смерти. После выхода в свет первой части в 1808 году Гёте предстоит начать работу над Третьим „Фаустом” – либретто к опере Антония Генрика Радзивилла.

В конце XX века состоялась чрезвычайно важное событие в культурной жизни Беларуси: опера „Фауст” нашего знаменитого земляка Антония Генрика Радзивилла была поставлена на белорусской сцене. Премьера оперы прошла двадцатого июля 1999 года и была приурочена к двухсотпятидесятилетию со дня рождения ее выдающегося автора-либреттиста Иоганна Вольфганга фон Гёте.

Заинтересованность сюжетом литературного „Фауста” Гёте с момента выхода произведения в свет родила известные музыкальные интерпретации Ш. Гуно, Г. Берлиоза, М. Глинки, А. Локшина, М. Мусоргского и других классиков мировой музыки. Радзивилловская версия – первая по времени написания музыкальная обработка, плод многолетней работы композиторского и писательского талантов, плод взаимодействия культур. Поэтому либретто „Фауст” представляет для нас интерес как театральное произведение искусства эпохи романтизма, как выдающееся философское и эстетическое воплощение творения великого Гёте. Интересны и направления переосмысления автором отдельных образов, их переакцентуация в отношении специфики жанра либретто. Причина интереса и в том, что данное произведение является продуктом взаимодействия двух культур и двух эпох.

Здесь нельзя не вспомнить историю возникновения и развития межкультурного взаимодействия, которое несет в себе преемственность духовных ценностей поколений, взаимопроникновение и взаимное

обогащение культурных связей между белорусским и немецким народами.

Важным звеном в этой истории становится Антоний Генрик Радзивилл, выходец из белорусских земель, ординат несвижский и олыкский, основатель берлинской линии Радзивиллов. Князь Антоний родился в Вильно в 1775 году в семье Михаила Иеронима и Гелены Радзивиллов. Отец будущего композитора воспитывался в доме опекуна – Михала Казимира Радзивилла-Рыбоньки, где получил основательное домашнее образование, в том числе и музыкальное.

Михаилу Иерониму Радзивиллу принадлежала большая библиотека и картинная галерея, а также одна из самых богатых в стране коллекция медалей. Гелена из рода Пшэздзецких, мать Антония, воспитывалась в доме гетмана Великого Княжества Литовского Михала Казимира Огинского. Хорошо владея иностранными языками, прекрасно играя на фортепиано и органе, имея приятный голос и тонкий музыкальный слух, она передала эти таланты своим детям.

Происходя из одного из самых знатных родов в своей стране, который берет начало еще в XV веке и который дал родине целую плеяду политиков, военачальников, духовных лиц высшего сана, музыкантов, художников, поэтов, Антоний Генрик, кровный потомок канцлера Великого княжества Литовского Николая Радзивилла Черного, продолжил семейные традиции и еще в молодые годы был известен как хороший виолончелист. На родине он получил прекрасное общее и музыкальное образование, а в 1792 году едет на учебу в Германию, где знакомится с культурной жизнью тогдашней Европы, что значительно повлияло на развитие его композиторского таланта. После поражения восстания под руководством Тадеуша Костюшко семья Радзивиллов решает жить не в рамках „русской” территории бывшей Речи Посполитой, а в ее „прусской” части. Поэтому в 1794 году, по приглашению прусского короля, князь приезжает в Берлин, а через два года вступает в брак с двоюродной сестрой Фридриха Вильгельма Второго Фредерикой Луизой Брандербургской.

Салон Радзивиллов на Вильгельмштрассе сделался одним из центров культурной жизни Берлина и каждые две недели там

исполнялись квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена и других мастеров. Антоний Генрик исполнял на концертах виолончельную партию. Тесные дружеские отношения связывали князя Радзивилла со многими прославленными мастерами музыкального мира. Ему посвящали свои произведения Л. Бетховен („Именинная увертюра” op. 115, Шотландские песни op. 108), Шопен (Трио g-moll op. 8), Мендельсон (фортепианный квартет op. 1), Шимановская („Серенада для виолончели в сопровождении фортепиано”). В декабре 1814 года и в феврале 1815 г. на съезде аристократии на Венском конгрессе была выполнена одноактная идиллия „Большой день в замке, или Сцены трубадуров тысяча сто сорок восьмого года”, музыка которой принадлежала различным композиторам, одним из них был и Антоний Радзивилл. Он исполнил также одну из главных партий произведения (Блонделя де Нель).

Князь Радзивилл, введу своего знатного происхождения и положения в обществе, обязан был больше заниматься политикой, чем музыкой, – кроме оперы „Фауст”, которая принесла ему славу композитора мирового масштаба, он оставил после себя музыкальное наследие из тринадцати камерных произведений. Время его творчества пришлось на первую треть XIX века, когда классицизм уже сдавал свои позиции сентиментализму и романтизму. Все эти художественные направления проявились в камерном вокальном творчестве А. Радзивилла. Особого внимания в этом ряду заслуживают четыре романса („Мгновения проходят” – „Stunden vergehen“, „Теперь я ставок не делаю” – „Ich hab’ mein Sach auf nichts gestellt“, „Плотно окружены скалами” – „Dicht von Felsen eingeschlossen“, „За прялкой” – „An ihrem Rädchen“) на стихи неизвестных немецких поэтов. Возможно, автором стихов был сам композитор, ибо, как свидетельствует практика того времени, когда автор музыки и слов был один, в изданиях обозначался только автор музыки. Романсы представляют собой вокальный цикл, что является своего рода новаторством: цикличность не стала еще ведущим вокальным жанром ко времени написания князем данных произведений.

Значительных высот достиг А. Г. Радзивилл в своем творчестве. Но и современникам, и нам он прежде всего известен как автор первого музыкального „Фауста”. Опера „Фауст” на

либретто Иоганна Вольфганга Гёте – самое крупное произведение Антония Радзивилла. Гениальный поэт, который согласился сотрудничать с композитором в качестве либреттиста, так пишет о своей встрече с князем в Веймаре в 1814 году:

Визит князя Радзивилла пробудил тоску, которую трудно утолить; его гениальная порывистая композиция к “Фаусту” зародила у нас тусклую еще надежду на постановку этого необычного произведения в театре [2, с. 9].

В 1808 году из печати выходит первая часть „Фауста”. Прежде чем обратиться к самому автору трагедии, князь Радзивилл предлагает сотрудничество Цельтеру и Эбервайну. Но ни тот, ни другой не решились взяться за работу над „Фаустом”. Тогда Антоний Радзивилл самостоятельно начинает создавать из текста трагедии либретто оперы. В 1810 году Песенная академия уже выполняет некоторые отрывки из радзивиловского „Фауста”.

Чем обусловлен такой неугасимый интерес к гётевской обработке известного мифсюжета? Дед композитора князь Матей Радзивилл, чья жизнь весьма напоминала жизнь легендарного героя средневековья доктора Фауста, был человеком весьма образованным, знал много языков, в том числе и древних, играл на разных музыкальных инструментах, интересовался теологией и метафизикой и, говорят, с помощью физических и химических опытов выискивал философский камень. Князь Антоний был семилетним мальчиком, когда деда не стало, но память о нем осталась навсегда. Поэтому можно себе представить, какое сильное влияние оказал на уже пожилого князя гётевский шедевр. Произведение Гёте, в свою очередь, также „пробудило тоску, которую трудно утолить” в сознании Антония Генрика Радзивилла. Это была не только тоска по светлым дням детства, которые всегда вспоминаются с наслаждением, не только живая память про своего деда-чудака, который верил в научную силу, в безграничные возможности человеческого интеллекта, это была тоска по той стране замков и голубых озер, в которую уже не возвратиться...

Перед визитом князя Радзивилла Гёте прослушивает некоторые номера из написанного им музыкального „Фауста”. Он

называет композитора „настоящим трубадуром”, „могучим талантом”, чья „гениальная, порывистая композиция” вдохновляет его на доработку оперы. В 1816 году по инициативе кронпринца Фридриха Вильгельма начинаются репетиции отдельных сцен „Фауста” Гёте, а в 1819 году, вероятно двадцать четвертого мая, а повторно десятого июня во дворце Манбиху при участии двора состоялась премьера оперы. Через год опера в расширенном варианте была показана еще раз и полностью. Так началась „театральная” жизнь „Фауста”. Как Гёте работал над литературным „Фаустом” до конца своих дней, так и Радзивилл создавал музыкального „Фауста” до самой своей смерти. Театральный критик Цельтер в письме к Гёте от тринадцатого марта 1832 года отмечает, что композитор работает над своим произведением „как шелковичный червь... каждая ниточка крепко его держит” [2, с. 19]. Законченная чужой рукой, опера в окончательном варианте впервые публично прозвучала в Берлинской песенной академии и до 1888 года имела двадцать пять успешных постановок. Опера десятилетиями не сходила с театральных подмостков Германии, Польши, Чехии, Англии...

Музыка „Фауста” – трогательно-задушевная, иногда мистическая, порой зачаровывающая, полна драматизма, зачастую гротескная, никогда не оставляет зрителя равнодушным. Опера способствовала тому, что „до сих пор закрытая глубокой тенью поэзия была вынесена на свет” (Цельтер – Гёте, 22 мая 1820 г.) [2, с. 19]. Рейнхольд Зиц обращает внимание на лейтмотивно насыщенные мелодраматичные построения, в которых композитору удалось достичь гармоничного сочетания музыки и текста, благодаря этому и „текст и музыка воздействуют силлабически вместе ... в стремлении к сценической слитности переходят в чистую напевность” [2, с. 19].

„Музыка Радзивилла к трагедии Гёте настолько оригинальная, что каждый другой композитор, кто осмелится после обратиться к «Фаусту», будет уже только преемником и последователем князя” [2, с. 9], – такую оценку дал радзивилловому „Фаусту” в 1820 году известный тогда деятель культуры Людвиг Рельштаб. А Фредерик Шопен в октябре 1829 года в письме Титусю Войцеховскому писал:

Ты не поверишь, как мне было у него хорошо, я там оставался бы, пока бы меня не прогнали...Ты знаешь, как он любит музыку. Он показал мне своего „Фауста”, и я нашел там многое, что настолько хорошо задумано, даже гениально, что этого я никак не мог ожидать от королевского наместника” [2, с. 10].

Великолепная музыка к „Фаусту” породила многочисленные отзывы поклонников творчества музыканта А. Г. Радзивилла. Эта музыка соответствует гётевскому произведению, она в совершенстве передает перетекшие в звуки мысли и настроение бессмертного шедевра.

Исследователь музыкального „Фауста” и режиссер-постановщик оперы на белорусской сцене Виктор Скоробогатов отмечает, что „Фауст” А. Г. Радзивилла является театрално-музыкальным достоянием эпохи европейского романтизма. Излюбленными музыкальными жанрами композиторов-романтиков того времени были опера, симфония и балет. Большое внимание в произведениях уделялось героическому прошлому, народным песням, баладам и легендам. Личность выдающаяся, индивидуальная, оригинальная, которая действует в исключительных обстоятельствах, – таким был идеал романтиков. Очень часто мастера романтизма придавали важное значение миру идеальному, который так отличался от земного человеческого бытия. Отсюда вытекает вопрос: можно ли считать либретто художественным произведением эпохи романтизма? На этот вопрос трудно дать однозначный ответ, потому что сам Гёте при всем своем художественном универсализме не смог полностью принять романтическую культуру. Что касается музыки оперы, ее композитор не просто реагировал на новые веяния в искусстве, а вырос в интонационном поле романтизма, и это значительно повлияло на музыкальное оформление, на музыкальную стилистику произведения. Целостный анализ либретто дает возможность выделить некоторые черты поэтики романтизма.

Во-первых, в опере встречаются сцены, которые демонстрируют интерес писателя к народной жизни („Bettler-Lied“ – „Песня Нищего”, „Geschwind-Marsch“ – „Стремительный марш”, „Bauern unter der Linde“ – „Крестьяне под липой”, „Arie von

Gretchen“ – „Ария Грэтхен” и др.) и к миру иррациональному, трансцендентному, миру духов, которые пытаются воздействовать на человеческую судьбу („Chor der Engel“ – „Хор Ангелов”, „Geister-Chor“ – „Хор Духов”, „Kerker“ – „В темнице” и др.).

Во-вторых, главные герои произведения – Фауст, Гретхен, Мефистофель – персонажи исключительные по силе духа и характера. С большой художественной выразительностью описывает либреттист-Гёте сцены любви Фауста и Гретхен. Но здесь нужно обратить внимание и на то, что в основном сюжетное ядро либретто опирается на „Urfaust“ („Пра-Фауста”), который был написан молодым Гёте еще в штюрмерский период. Поэтому влияние штюрмерства – предтечи романтизма на немецких землях – также очевидно.

Интерес представляет и то, что мотив грехопадения и оправдания, на котором базировались произведения гейдельбергских романтиков, у И. В. Гёте также генеральный. В финальной сцене спасения звучит одна из главных идей гениального художника слова – идея спасения через покаяние, спасения через смерть, связанная с концепцией „stirb und werde“ – „умри и возродись”, „умри и стань”, „умри и вечно будь”; эта концепция будет позже сформулирована Гёте в заключительной сцене второй части „Фауста” как духовное возрождение человека, как истина и цель всех его земных поисков – Царство Небесное:

Wer immer strebend sich bemüht,  
Da können wir erlösen [3, S. 209].

Чья жизнь в стремлениях прошла,  
Того спасти мы можем [1, с. 467].

Трудно сказать, в какой степени поэтика романтизма повлияла на Гёте, но без сомнения можно отметить, что великий поэт делает попытку синтезировать некоторые ее черты в своем творчестве.

Либретто „Фауст” – самостоятельное художественное произведение, рассчитанное на сценическую постановку. Поэтому текст музыкального „Фауста” значительно отличается от текста драматической поэмы в композиционном плане. Либретто включает два действия. Многие партии оперы, которые в первой части

„Фауста” были только вставками в сцены, приобретают в музыкальном произведении определяющий характер. Так, хоры Ангелов, Женщин, Учеников, Солдат, Духов, песни Нищего, Про блоху, Про крысу, Фульская баллада и др. представляют собой самостоятельные эпизоды („Chor der Engel“, „Geschwind-Marsch“, „Geister-Chor“, „Branders Lied von der Ratte“, „Mephistopheles Lied vom Floh“, „Arie von Gretchen“ и др.), придают динамизм и экспрессию сюжету либретто.

Каждая песня или хоровая партия – это своеобразная художественная зарисовка, которая несет в себе глубокий философский и психологический подтекст. Так, песня Нищего („Bettler-Lied“), под видом которого выступает Мефистофель, выпрашивая милостыню на паперти, носит издевательский и сатирический характер. Мечтая о светлой и чистой любви до конца дней, Гретхен напевает модную песенку о Фульском короле („Arie von Gretchen“) как раз накануне знакомства с Фаустом.

Переакцентуация Гёте текста произведения проявляется и в том, что, согласно жанровым законам либретто, многие сцены трагедии не были включены в сценарий. Поэтому мы можем узнать о некоторых фактах эпизодического характера из реплик героев, из комментария хора. Например, про контракт Фауста с Мефистофелем сообщает хор Духов (XI. „Geister Chor“), а о смерти матери Маргариты можно догадаться только из партии Злого Духа в сцене „Панихида в соборе” („Seelenamt im Dom“).

Некоторым сценам либретто соответствуют музыкальные отступления. Литературному „Фаусту” предшествует Пролог из трех частей:

„Посвящение” („Zueignung“);

„Пролог в театре” („Vorspiel auf dem Theater“);

„Пролог на небе” („Prolog im Himmel“).

Музыкальному „Фаусту” предшествует увертюра из четырех разделов:

Вступление – музыка Радзивилла (парафраз на музыку Моцарта);

Прелюдия и Фуга Моцарта;

Завершение – снова на музыку Радзивилла.

Если рассматривать увертюру как аналог литературного Пролога, получается, что Вступлению Радзивилла соответствует „Посвящение”, Прелюдии Моцарта – „Пролог в театре”, а Фуга Моцарта является „Прологом на небе”. Завершение увертюры представляет собой ракоход Вступления и, благодаря этому, форма увертюры приобретает завершённый, сбалансированный характер, начинаясь и оканчиваясь Посвящением. Правда, у Гёте это было посвящение друзьям молодости, а у Радзивилла – посвящение своему учителю Вольфгангу Амадеусу Моцарту, чья музыка так гармонично вливается в оперу. В „Сцене в саду” („Szene im Garten“) Марта и Мефистофель появляются под музыку менуэта из „Дон Жуана” Моцарта, который в этом контексте служит символом нарушения христианской заповеди, которую, как и Дон Жуан, нарушили Марта и Мефистофель. Выходы Марты сопровождаются аллюзиями на музыку из I картины „Волшебной флейты”, где за Тамино гонится змей. В „Фаусте” Гёте „змея” Марта (функция библейского змея) соблазняет Гретхен присвоить сокровища, которые ей не принадлежат.

В сцене в храме („Seelenamt im Dom“ – „Панихида в соборе”), а точнее в эпизоде *Tuba mirum*, чувствуется мелодическое подобие реквиема Моцарта. Музыка радзивилловского реквиема звучит оправдательным приговором для Гретхен, как воля Господа. В сцене „Тюрьма” („Kerker“) тема хора Ангелов, которые возвещают Спасение Гретхен, имеет подобный ритмический рисунок, что и в завершающем хоре из „Волшебной флейты”, а это – мажорный вариант Прелюдии Моцарта („Пролог в театре”) из Увертюры. Таким образом, земная жизнь Гретхен будет прологом жизни ее души на Небесах.

Каждый раз, когда композитор „Фауста” использует музыку венского классика Моцарта или создает аллюзию на нее, в произведении оперы это будет совпадать с моментом присутствия Всевышнего. А. Г. Радзивилл отдает таким образом дань личности и творчеству своего учителя, гений которого нельзя постичь, как и нельзя постичь самого Творца.

Гёте написал для оперы многочисленные вставки. Это в основном хоровые партии – своеобразный эквивалент сцен литературного „Фауста” („Geister-Chor“ – „Хор Духов”; „Beschwörung

von Mephistopheles“ – „Закливание Мефистофеля”). Автор либретто расширил также текст некоторых сцен („Szene im Garten“ – „Сцена в саду”; „Seelenamt im Dom“ – „Панихида в соборе”; „Kerker“ – „В темнице”), что позволяет лучше понять канву произведения. Есть сцены, которые были сокращены („Nacht“ – „Ночь” (в музыкальном „Фаусте” имеет название „Melodram“ – „Мелодрама”). „Vor dem Tor“ – „У ворот” превращается в опере в три эпизода „Bettler-Lied“ – „Песня Нищего”, „Geschwind-Marsch“ – „Стремительный марш” и „Bauern unter der Linde“ – „Крестьяне под липой”; „Auerbachs Keller“ – „Погреб Ауэрбаха” имеет аналогичную структуру: „Branders Lied von der Ratte“ – „Песня Брандера про Крысу”, „Mephistopheles’ Lied vom Floh“ – „Песня Мефистофеля о блохе”, „Beschwörung vom Mephistopheles“ – „Закливание Мефистофеля”).

Интерес представляют и художественно-стилевые особенности произведения либретто. Прежде всего обращает на себя внимание небольшое количество авторских ремарок. В первой части „Фауста” ремарки сопровождают действия героев, дают определенную характеристику ситуации; в либретто их минимальное количество: автор тем самым дает свободу действиям актеров, которые будут представлять его произведение на сцене. Только в последнем явлении „Kerker“ („Тюрьма”) значительная часть ремарок сохранена с описательной целью.

Стих либретто музыкален, очень разнообразен по ритмике, метрике, рифмовке. В ариозо Фауста, которое было написано Knittelvers'ом, или „дубовым стихом”, приближенным к разговорной речи, использованы такие приемы, как параллелизмы, зачастую сочетающиеся с рефренами:

Lasst das! Es wird! – Wenn ich empfinde,  
Für das Gefühl, für das Gewühl.  
Nach Namen suche, keinen finde,  
Dann durch die Welt mit allen Sinnen schweife,  
Nach allen höchsten Worten greife  
Und diese Glut, von der ich brenne,  
Unendlich, ewig, ewig nenne,  
Von der ich brenne,  
Ist das ein teuflisch Lügenspiel?  
Ist das ein teuflisch Lügenspiel? [2, с. 50–51].

Примусь, конечно, – вот ответ,  
 И с чистой совестью, конечно!  
 О, как ты глуп! Когда, чуть жив,  
 Себя не помня, все забыв,  
 Назвать хочу я наудачу  
 Стихию чувств, слепой порыв,  
 И слов ищу, и чуть не плачу,  
 И вечным сгоряча зову  
 Мой сон небесный наяву,  
 Неужто я других дурачу? [1, с. 144].

(В приведенном переводе Б. Пастернака приемы не сохранены; именно в этом месте можно наблюдать пример того, как оригинальный текст литературного „Фауста” отличается от текста либретто).

Рефрен, характерный для стихотворений устного народного творчества, встречается в данном отрывке на уровне лексических и синтаксических структур. Рефрен – довольно частый прием в либретто, который дает возможность максимально приблизить отрывки произведения, где он встречается, к специфике жанра партии. Knittelvers в музыкальном произведении будет соответствовать речитативу (Sprechstimme) с регулярной ритмикой. В нашем случае это разностопное стихотворение с разными окончаниями: мужскими, женскими и дактилическими (emp-'fin-de (ж.) – Ge'wühl (м.) – 'fin-de (ж.) – 'schwei-fe (ж.) – 'grei-fe (ж.) – 'bren-ne (ж.) – 'nen-ne (ж.) – 'bren-ne (ж.) – 'Lügen-spiel (д.)), с различными видами рифмовки (aba cc ddd ee). Антоний Генрик Радзивилл одним из первых вводит в оперу прием речитатива, основная функция которого – как можно точнее приблизить исполнение к натуральному разговору. При этом реплики героев мастерски накладываются на музыкальный фон партитуры. На приеме Sprechstimme, теоретически разработанном, обоснованном и введенном в художественную практику представителями нововенской школы во главе с Арнольдом Шёнбергом, построена почти половина музыкального „Фауста”. Природа радзивиловского речитатива, взятого из практики французской мелодрамы, приближается к Шёнбергову Sprechstimme. Учитывая специфику

речитатива, текст либретто насыщен многочисленными короткими односложными и двусложными словами. В соответствии с законами германской просодии, ударение в основном фиксируется на первом слоге, и слоги имеют закрытую структуру, что заставляет переводчика текста либретто на белорусский язык также использовать короткие слова:

Du hast mich mächtig angezogen,  
An meiner Sphäre lang gesogen,  
Und nun ... [2, с. 38].

Маіх ты прагнуў сфер,  
З маіх піў чар!  
І вось... [2, с. 38].

(Художественный перевод на белорусский язык В. Сёмухи. Дословно: „Ты сильно влек меня, // Долго втягивался в мои сферы, // И ныне...” – Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Т. С.).

Для Sprechstimme характерны также простые и неполные предложения, несложные синтаксические конструкции:

Nein, kein Ende, nein, nein, kein Ende!  
Nein, nein, kein Ende, kein Ende! [2, с. 38].  
(„Нет, не конец, нет, нет, не конец! // Нет, нет, не конец, не конец!”).

В сценах особого драматического напряжения можно наблюдать присутствие незаконченных побудительных предложений с восходящей мелодикой:

Hinauf, hinaus!  
Kühn und munter!  
Sind wir einmal obenauf,  
Geht's wieder herunter [2, с. 46].  
(„Вверх, вниз! // Храбро и мужественно! // Мы уж на вершине, // Опускаемся снова”).

Нельзя не вспомнить и о средствах художественной выразительности, которые умело использует поэт для характеристики героев, для того, чтобы придать образность и динамику сюжету: эпитеты, метафоры, сравнения. „O liebe Hand, / So

götterlich!“ – „О милая рука, так божественно!“ – здесь образ главной героини выступает в синекдохическом проявлении „милой руки“, а наречие „so götterlich“ („как чудесно, как удивительно, как божественно“) скорее касается того действительно совершеннейшего порядка, который постоянно поддерживают эти милые руки.

Многие критики отмечают, что произведения художественной литературы во многом теряют свою художественность, когда становятся либретто оперы или балета, кинолентой либо спектаклем. Этого нельзя сказать о произведении И. В. Гёте, либретто которого – не только новая ступень авторского осмысления былых тезисов, концепций, лейтмотивов, это новый шедевр великого немецкого гения, мастерски положенного на музыку, это новое художественное произведение, которое живет, интересуется, остается актуальным в наши дни, по-новому привлекает внимание поклонников творчества И. В. Гёте. К тому же произведение отражает эволюцию авторских взглядов на динамику художественных образов, философских концепций и мифологем. Музыкальный „Фауст“, совместный труд Гёте и Радзивилла, соединил в себе эпоху Просвещения, романтизма и даже предвосхитил тенденции XX столетия.

1. *Гёте И. В. Фауст* / И. В. Гёте ; пер. с нем. Б. Пастернака. – Москва : Худож. лит., 1969. – 511 с.
2. „Фаўст“: Опера А. Г. Радзівіла на лібрэта Ё. В. Гётэ / уклад. В. Скарабагатаў ; пер. лібрэта з ням. В. Сёмухі. – Мінск : Тэхналогія, 1999. – 70 с.
3. *Goethe J. W. Faust. Der Tragoedie zweiter Teil* / J. W. Goethe. – Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1986. – 216 S.

## **„ФАУСТ“ Й. В. ГЕТЕ І А. Г. РАДЗИВІЛЛА: ПОЕТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА МУЗИЧНОЇ АДАПТАЦІЇ**

*Тетяна Супранкова*

[orcid.org/0000-0002-0589-8214](https://orcid.org/0000-0002-0589-8214)

[tatsupr@tut.by](mailto:tatsupr@tut.by)

*Старший викладач*

*Кафедра культурології*

*Білоруський державний університет*

*Вул. Курчатова, 5, 220108, м. Мінськ, Республіка Білорусь*

**Анотація.** Вершиною літературної обробки сюжету про Фауста стає версія великого Й. В. Гете, який протягом свого творчого шляху створив три його варіанти – „Пра-Фауст”, літературного „Фауста”, відомого широкій публіці, і у співавторстві з білоруським композитором А. Г. Радзивіллом – лібрето до опери „Фауст”, яка користувалася популярністю в ХІХ столітті й була поставлена на сцені Національного академічного Великого театру опери й балету з нагоди 250-ліття з дня народження Гете в 1999 році. Опера „Фауст” поєднала в собі кращі традиції Просвітництва і романтизму. Аналізується вплив оперного лібрето на розвиток поглядів на фаустіану Й. В. Гете в процесі написання ним лібрето твору. Особливу увагу приділено таким аспектам, як філософське наповнення художніх образів і адаптація метрики.

**Ключові слова:** Й. В. Гете, А. Г. Радзивілл, „Фауст”, фаустіана, лібрето, Просвітництво, романтизм.

## “FAUST” BY J. W. GETHE AND A. H. RADZIWILL: POETICS AND ISSUE OF MUSICAL ADAPTATION

*Tatsiana Suprankova*

[orcid.org/0000-0002-0589-8214](https://orcid.org/0000-0002-0589-8214)

[tatsupr@tut.by](mailto:tatsupr@tut.by)

*Cultural Studies Department*

*Belarusian State University*

*Kurchatov's str., 5, 220108, Minsk, Republic of Belarus*

**Abstract.** The pinnacle of the Faust literary processing became the great Goethe's embodiment. He created three versions of the plot. They are “Urfaust”, a well-known literature “Faust” and opera libretto of the same name. It was co-authored by the Belarusian composer A. H. Radziwill and became popular in the 19th century. Its staging in the National Academic Grand Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus in 1999 was dedicated to the 250 anniversary of Goethe's birthday. The version by A. H. Radziwill was the first according the time of writing musical work, the result of long years of the composer's and the writer's talents' joined effort, the product of mutual contacts of the cultures. Therefore, the libretto of “Faust” represents the interest as a work of the romanticism drama, as the great philosophic and esthetic embodiment of Goethe's genius. The direction of transformation of certain characters by the author, of changing the accents on them in view of the peculiarity of the libretto genre represents considerable interest. The work is also of great interest, because it sums up the interaction of two cultures (the German and the Belarusian ones) and two epochs (the Enlightenment and the romanticism). The article analyzes influence of the opera-libretto upon the development of J. W. Goethe's views about Faust-concept in the process of writing

his work. Attention is given especially to aspects such as philosophical content of artistic images and the adaptation of the metrics.

**Key words:** J. W. Goethe, A. H. Radziwill, “Faust”, Faust-concept, libretto, Enlightenment, Romanticism.

### References

1. Goethe J. W. *Faust* [Faust]. Moscow, 1969, 511 p. (in Russian).
2. “*Faust*”: *Opera A. H. Radziwilla na libreto J. W. Goethe* [“Faust”: Opera by A. H. Radziwill to a Libretto by J. W. Goethe]. Minsk, 1999, 70 p. (in Belarusian).
3. Goethe J. W. *Faust. Der Tragoedie zweiter Teil*. Stuttgart, 1986, 216 S.

### Suggested citation

Suprankova T. “Faust” I. V. Gete i A. G. Radzivila: poetika i problematika muzykal'noi adaptatsii [“Faust” by J. W. Goethe and A. H. Radziwill: Poetics and Issue of Musical Adaptation]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2018, no. 97, pp. 118–133. (in Russian).

Стаття надійшла до редакції 3.12.2017 р.

Стаття прийнята до друку 11.12.2017 р.