

**РОЛЬ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В ПЕРЕСОЗДАНИИ  
В. СЁМУХОЙ ТРЕТЬЕГО «ФАУСТА»  
И. В. ГЁТЕ ПО-БЕЛОРУССКИ**

*Супранкова Татьяна Сергеевна,  
старший преподаватель*

*Белорусского государственного университета, г. Минск,  
ул. Курчатова, 5, каб. 401 А, [tatsupr@tut.by](mailto:tatsupr@tut.by).*

Статья посвящена исследованию роли межкультурной коммуникации в процессе пересоздания третьего «Фауста» И.В. Гёте по-белорусски переводчиком В. Сёмухой. В работе использованы компаративный, герменевтический, историко-культурный методы. Результаты и основные выводы: перевод текста оперы «Фауст» – яркий пример межкультурной коммуникации и генезиса немецко-белорусского культурного диалога.

**Ключевые слова:** либретто; «Фауст»; И. В. Гёте; А. Г. Радзивилл; В. Сёмуха.

## **THE ROLE OF INTERCULTURAL COMMUNICATION IN THE RE-CREATION BY V. SIOMUKHA THIRD "FAUST" OF J. W. GOETHE INTO BELARUSIAN LANGUAGE**

***Suprankova Tatsiana***  
*Senior Lecturer of Belarusian State University,  
Minsk, Republic of Belarus*

The article is dedicated to the study of the role of intercultural communication in the process of re-creation by translator V. Siomukha of the third "Faust" of J. W. Goethe into Belarusian language. Comparative, hermeneutical, historical and cultural methods are used in the work. Results and main conclusions: the translation of the opera's "Faust" text is a vivid example of intercultural communication and genesis of the German-Belarusian cultural dialogue.

**Keywords:** libretto; "Faust"; J. W. Goethe; A. H. Radziwill, V. Siomukha.

Межкультурная коммуникация играет важную роль как в изучении чужой страны и ее реалий, так и в представлении собственной культуры. Ключевым объектом этой коммуникации выступает язык, поэтому большая ответственность возложена на переводчика, транслятора иной культуры для своей. Одновременно он должен учитывать в поиске адекватного эквивалента при художественном переводе и те культурные традиции, которые уже сложились до него.

История переводов бессмертного «Фауста» И. В. Гёте – пример яркой межкультурной коммуникации для многих стран. Русскоязычные его переводы появились уже с XIX века, когда полностью был опубликован текст сразу после смерти великого писателя. Белорусские переводчики работали над «Фаустом» с XX века (поскольку в XIX – начале XX века белорусский язык завоевывал статус официального).

Василий Сёмуха давно стал известен белорусскому читателю как переводчик многих произведений мировой художественной литературы, в том числе и канонических книг Библии. Его перевод «Фауста» И. В. Гёте на белорусский язык, который появляется в 1976 году, «практически единодушно называется рецензентами и исследователями среди наивысших достижений национальной школы художественного перевода, фундамент которой закладывался Максимом Богдановичем и Янкой Купалой» [1, с. 22]. В 1999 году в связи с двухсот пятидесятой годовщиной великого художника Слова Иоганна Вольфганга фон Гёте Василием Сёмухой был осуществлен перевод его третьего «Фауста» – либретто оперы на музыку выдающегося деятеля белорусской культуры князя Антония Генрика Радзивилла. 20 июля этого же года на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь при поддержке Института имени Гёте и Министерства культуры состоялась премьера оперы, художественным руководителем и режиссером-постановщиком которой стал известный белорусский культурный деятель Виктор Скоробогатов.

Таким образом, с первым изданием «Фауста» для В. Сёмухи работа над переводом не закончилась. В том же 1999 году однотомник избранных произведений Гёте открывает третью серию в издательстве «Беларускі кнігазбор (Белорусское собрание книг)» – «Иностранная литература», где были опубликованы

переработанный Сёмухой белорусский «Фауст», а также текст либретто. Поэтому интересно было бы проследить, какими художественными достоинствами отличается перевод на белорусский язык музыкального «Фауста», работа над которым была завершена его создателями в 1819 году.

Проследим адекватность воссоздания Третьего «Фауста» по-белорусски с точки зрения стилистико-фонетических и лингвистических средств, также внимания заслуживает передача образов художественными тропами и поиск соответствий определенных культурных реалий.

Сразу нужно отметить, что основу сюжетного ядра либретто составляет первая часть «Фауста», изданная в 1808 году. Но изменения в композиционном плане, которых требует новый жанр, привели к отмене, сокращению либо расширению нового текста за счет вставок дополнительных сцен, уточнения и углубления уже существующих, дробления на эпизоды больших сцен. В связи с этим переводчику нужно понять логику авторского замысла и постараться найти адекватные аналоги.

Текст либретто разделяется на два действия и в отличие от первой части не имеет Прологов. Но их место заменяет четырехчастная увертюра. В соответствие с жанровыми законами подготовленного для сценического воплощения произведения, Гёте убирает, по нашему мнению, важные для понимания духовного аспекта содержания и поступков главных героев сцены, такие как Договор между Фаустом и Мефистофелем («Studierzimmer» – «Кабинет»), «Hexenkueche» – «Кухня ведьмы», «Spaziergang» – «На прогулке», «Wald und Hoehle» – «Лес и пещера», «Am Brunnen» – «Возле колодца», «Nacht» – «Ночь», «Walpurgisnacht» – «Вальпургиева ночь», «Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Tinanias goldne Hochzeit» – «Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании» и «Trueber Tag. Feld» – «Пасмурный день. Поле». Почему авторы музыкального «Фауста» сознательно идут на такой шаг? Скорее всего, сценическое произведение было рассчитано на уже подготовленного читателя, который был хорошо знаком с событиями, что разворачиваются в литературном «Фаусте». Отметим, что Гёте сократил или отклонил сцены, которые были связаны с Фаустом и Мефистофелем. Там же, где главной героиней выступает Гретхен (именно таким сокращенным от полного «Margarete» именем называет ее автор на протяжении текста либретто), не выпускается из нашего внимания ни одна ее реплика. Таким образом, Гёте подчеркивает, что трагедия Гретхен – не просто трагедия несчастной и преданной любви простой девушки, это еще и трагедия познания «микрокосма» или «малого мира» человека, мира его внутренних переживаний, стремление найти свое «Я». И это познание необходимо не только Гретхен и Фаусту, но также читателю и зрителю бессмертного произведения.

Последние строки первой части и финальная сцена либретто «XXIV. Gerettet» – «XXIV. Спасение» проливают свет на ход дальнейшего авторского замысла, что будет отражено в конце второй части «Фауста»:

MARGARETE.

Dein bin ich, Vater! Rette mich!  
Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen,  
Lagert euch umher, mich zu bewahren!  
Heinrich! Mir graut's vor dir.

MEPHISTOPHELES.

Sie ist gerichtet!

STIMME (von oben).

Ist gerettet!

MEPHISTOPHELES (zu Faust).

Her zu mir!

(Verschwindet mit Faust.)

STIMME (von innen, verhallend). Heinrich! Heinrich! [5, S. 135].

МАРГАРЫТА  
Иду, Гасподзь, іду! Ратуй мяне!  
Анёлы, вы пры Божым троне  
Не адмаўляйце ў абароне!  
Ты, Генрых, страшны мне.  
Яна асуджана!  
Уратавана!  
За мною!

МЕФІСТОФЕЛЬ  
ГОЛАС ЗВЕРХУ  
МЕФІСТОФЕЛЬ (Фаўсту)  
(Знікае з Фаўстам)  
ГОЛАС З ЦЯМНІЦЫ (заціхаючы) Генрых! Генрых! [2, с. 321–322].

Дважды повторяются последние слова Гретхен в XXIII сцене либретто «Seelenamt im Dom» – «Панихида в соборе», где за душу героини идет борьба Хора ангелов и Злого духа:

BOESER GEIST  
Ihr Antlitz werden  
Verklaerte von dir ab.  
Die Haende dir zu reichen,  
Schaudert's den Reinen. Weh! <...>  
Mir wird so eng!  
Das gewoelbe draeng mich!  
Luft! Licht!  
Nachbarin! Eur' Flaeschchen!

GRETCHEN  
(Sie faellt in Ohnmacht.) <...>  
ENGEL  
Gloria, Gloria in excelsis Deo –  
Gerettet, gerettet, gerettet!  
ЗЛЫ ДУХ  
Святых гідзяць табою,  
Бо грэх – твой;  
Рукой цябе не крыюць,  
Жудасць у чыстых! Вой! <...>  
ГРЭТХЕН  
Мне страшна тут!  
Жах скляпення душыць!  
Душна! Душна!  
Дайце мне флакончык!

(Падае ў непрытомнасці.) <...>  
ХОР  
Gloria, Gloria in excelsis Deo –  
Ёй Госпад даруе ратунак! [4, с.62]

Борьба за душу Гретхен закончилась победой добрых сил и ангелов, вместо одиночного для литературной версии «ist gerettet» в тексте либретто трехкратно звучит это утверждение, что уже не вызывает никаких сомнений в спасении и прощении. Василий Сёмуха не переводит финальную строку дословно «спасена, спасена, спасена!» «Ей Господь дарует спасение!» – так вслед за словами гимна звучит окончательный приговор, который был вынесен Высшей силой; приговор, который одновременно отсылает читателя как к Прологу на Небе, так и к финалу второй части «Фауста». Таким образом, перевод либретто требует от В. Сёмухи гибкости, чуткости и следования общему замыслу немецкого создателя текста.

Белорусская исследовательница «Фауста» Галина Синило, размышляя о философском наполнении образа Маргариты, считает: «В то же время, согласно

замыслу Гёте, его героиня – воплощение чистоты, гармонии, удивительной цельности, которые только и можно найти в народной среде. Ей недостает аналитизма и понимания странной, раздвоенной Фаустовой души, но в то же время в ней есть то, чего так не хватает Фаусту, – именно целостность натуры, умение любить и в любви подниматься на высочайшую ступень душевной экзальтации, самоотверженность, способность к самопожертвованию. В этом смысле душа Гретхен родственна душе Вертера, а эта душа так близка самому Гёте. Именно поэтому образ Гретхен – один из самых дорогих для Гёте и один из самых важных в «Фаусте». Он символизирует Вечно-Женское (или Вечно-Женственное – «das Ewig-Weibliche»), о котором поет в самом финале «Фауста» мистический хор. Быть может, это Вечно-Женственное (Вечная Женственность) и есть та разгадка тайны бытия, которую так долго искал Фауст? Во всяком случае, финалом своего произведения Гёте дает понять, что Гретхен – образ не меньшей обобщающей силы и сложности, чем образ Фауста. Недаром Гёте не оставляет свою героиню в конце первой части, где заканчивается сюжет, с ней связанный, но переносит ее в финал второй, в финал всего произведения, где она именуется «одной из грешниц, когда-то называвшейся Гретхен». Грешница – но и праведница, великими страданиями и силой любви искупившая свои грехи, но продолжающаяся каяться. Без ее заступничества Фаусту будет заказан путь на небо и невозможно будет оправдание перед Богом» [3, с. 367–368].

Стоит отметить художественное качество перевода Сёмухи на всех уровнях построения текста. Одним из ярких примеров фонетического соответствия можно считать сцену IV «Geschwind-Marsch» – «Стремительный марш», которую распевают солдаты. За счет аллитераций и ассонансов создается образ неприступных, как замки, девушек, сердце которых и хотят покорить солдаты. Как и в оригинале, в тексте В. Сёмухи преобладают звонкие и сонорные согласные [р], [м], [д], [с], а также гласные заднего ряда [а] и [у]:

|                      |                            |
|----------------------|----------------------------|
| Burgen mit hohen     | Замак з мурамi             |
| Mauern und Zinnen,   | Замак зубчаты              |
| Moecht ich gewinnen! | Штурмам бяру я! [4, с. 40] |

Точно передает переводчик ритм и рифмовку текста, хотя это не очень-то и простая задача, поскольку связана она была для авторов музыкального «Фауста», прежде всего, с тем, чтобы настроить интонацию просодических единиц на музыкальный прием Sprechstimme, или речитатив. Для этого использовались односложные либо короткие слова, простые, назывные и неполные предложения, несложные синтаксические конструкции, которые часто образуют синтаксические параллелизмы и придают динамику и напряжение действию:

|                       |                               |
|-----------------------|-------------------------------|
| Juchhe! Juchhe!       | Вух-ха! Юх-ха!                |
| Juchheisa! Heisa! He! | Г-юх-ха-ха! Ха-ха! [4, с. 41] |

Перевод этих междометий со сцены V «Bauern unter der Linde, Tanz und Gesang» – «Крестьяне под липой, песня и пляска» – пример поиска не только синтаксических и фонетических, но и морфологических языковых соответствий. И чтобы найти такой правильный аналог, нужно досконально знать не только язык, с которого переводишь, но и родной язык, чтобы текст не терял свою коммуникативную способность и мог быть понятным в другом культурном и национальном окружении.

По нашему мнению, белорусский перевод Василием Сёмухой либретто «Фауст», которое появилось как результат межкультурного дискурса в XIX веке, не просто дает нам понять и постичь лучшие достижения мирового искусства прошлых

эпох, но также осмыслить наш нынешний опыт, чтобы быть открытыми и готовыми к новым диалогам. Несомненно, это один из ярких шедевров межкультурной коммуникации, которая в данном случае синтезировала лингвистические, литературоведческие, культурологические, философские, искусствоведческие и прочие достижения и способствовала перевоплощению и осовремениванию бессмертного произведения.

#### **Список литературы**

1. Баршчэўскі Л., Копанеў П. Гётэ ў бясконцасці часу // Гётэ Ё. В. Выбраныя творы / Уклад., прадм. Л. Баршчэўскага і П. Копанёва, камент. Л. Баршчэўскага і В. Сёмухі. Мінск: Беларускі кнігазбор, 1999. – С. 7–22.
2. Гёте Ё. В. Фаўст // Выбраныя творы / Уклад., прадм. Л. Баршчэўскага і П. Копанёва, камент. Л. Баршчэўскага і В. Сёмухі. Мінск: Беларускі кнігазбор, 1999. – С. 149–576.
3. Синило Г. В. Художественный космос «Фауста» // Синило Г. В. История немецкой литературы XVIII века: учеб. пособие. Минск: БГУ, 2012. – С. 348–391.
4. «Фаўст»: Опера А. Г. Радзівіла на лібрэта Ё. В. Гётэ / Уклад. В. Скорбагатаў; пер. лібрэта з ням. В. Сёмуха. Мінск: Тэхналогія, 1999. – 70 с.
5. Goethe J. W. Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1986. – 136 S.