



УДК 78.071.1(44)(092):784.3]:821.133.1

DOI 10.34064/khnum2-2103

Лянь Юаньмей

ORCID 0000-0003-2607-7105

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

**«Dans Venise la Rouge...» А. де Мюссе – Ш. Гуно:
«венеціанський текст» у французькій камерно-вокальній
музиці**

АНОТАЦІЯ ■ **Лянь Юаньмей.** «*Dans Venise la Rouge...*» А. де Мюссе – Ш. Гуно: «венеціанський текст» у французькій камерно-вокальній музиці. ■ У статті вперше досліджується романс Ш. Гуно крізь призму втілення топосу Венеції. Розглянуто поняття образу, топосу, міського міфу Венеції та «венеціанського тексту», що склалися у художньо-творчій та науковій практиках. Їх екстраполяція у площину музичного твору дає можливість розуміти під *топосом Венеції* наявність асоціативних зв'язків з реальним прототипом, які встановлюються завдяки використанню авторами спільного комплексу елементів музичної мови. Порівняльний аналіз поетичного першоджерела (А. Мюссе) та тексту романсу (Ш. Гуно) сприяє виявленню розбіжностей в інтерпретації образу Венеції. Якщо у літературній складовій міститься фіксація стійких художніх кодів міста, то музика завершує створення цілісності образу, його звуковій «упізнаваності». ■ **Ключові слова:** «венеціанський текст», *топос*, *образ*, *камерно-вокальна музика*, Ш. Гуно, А. Мюссе, *mélodie*.

АННОТАЦИЯ ■ **Лянь Юаньмей.** «*Dans Venise la Rouge...*» А. де Мюссе – Ш. Гуно: «венецианский текст» во французской камерно-вокальной музыке. ■ В статье романс Ш. Гуно впервые исследуется сквозь призму воплощения топоса Венеции. Рассмотрены понятия образа, топоса, городского мифа Венеции и «венецианского текста», сложившиеся в художественно-творческой и научной практиках. Их экстраполяция в пло-



скость музыкального произведения даёт возможность понимать под топосом Венеции наличие ассоциативных связей с реальным прототипом, которые устанавливаются благодаря использованию авторами общего комплекса музыкальных средств. Сравнительный анализ поэтического первоисточника (А. де Мюссе) и текста романса (Ш. Гуно) способствует выявлению отличий в интерпретации образа Венеции. Если литературная сторона фиксирует устойчивые художественные коды города, то музыка завершает создание целостности образа, его звуковой «узнаваемости». ■ **Ключевые слова:** «венецианский текст», топос, образ, камерно-вокальная музыка, Ш. Гуно, А. де Мюссе, *mélodie*.

ABSTRACT ■ Lian Yuanmei. “Dans Venise la Rouge...” by A. de Musset – Ch. Gounod: the “Venetian text” in French chamber vocal music.

■ **Introduction.** The attitude to Venice as one of the most poetic and picturesque cities in the world is firmly established in artistic practice. The city appears multifaceted and contradictory in numerous literary works. It appears as a space of eternal carnival and an education center (C. Gozzi, C. Goldoni), a place of secret conspiracies, gloomy massacres (“Angelo, Tyrant of Padua” by V. Hugo), a dream, an earthly paradise (I. Kozlov, “Eugene Onegin” by A. Pushkin). But always Venice is a special place where antiquity is closely intertwined with youth (G. Byron, J. W. von Goethe, A. Chénier, A. de Musset, A. Apukhtin, A. Maykov, F. Tyutchev, J. Brodsky, and others). Literary and poetic Venetian cultural stratum was supplemented by artistic journalism – essays, sketches, travel notes of prominent representatives of Romanticism. Such a variety of material contributed to the formation of the *image*, the *topos* of Venice, *myth of the city* in artistic and creative practice. Numerous interpretations of the chosen theme in works of art form the “*Venetian text*” of art. This topic has not been fully embodied in the form of independent musicological research, despite the large number of works in European music that glorify Venice and need to be included in scientific and performing practice.

Theoretical and methodology background. The theme of the city, urban text, urbanism in general is a very developed concept in various fields of modern science. The concept of “St. Petersburg text” has been affirmed in literary studies since the 1980s (V. Toporov, 1995). Such an *artistic text* (Y. Lotman, 1998) is not



just a mirror of a real city, but a device that realizes the transition from visible reality to the inner meaning of things. Real objects, such as squares, waters, islands, gardens, buildings, monuments, people, history, ideas, are the “language” of the city. They act in the form of toponymical, landscape, historical and cultural, personal and biographical elements of urban space. On the one hand, they create the text of the city, on the other hand, they become a well-known code of the city, and generate artistic images. By analogy with the “St. Petersburg text” on the basis of the proposed methodology, in literary studies there were a number of works on “local” texts, including Venetian (N. Mednis, 1999, O. Soboleva, 2010, K. Sivkov, 2015, N. Ilchenko & I. Marinina, 2015 and others). The concept of the image of the city (V. Li, 1914, N. Antsiferov, 1991) is inextricably linked with the text in its semiotic meaning as a structured sign system. Due to the universality and comprehensiveness, concept “topos” in music can be used instead of “image”, “sphere”, and other musicological concepts (L. Kirillina, 2007). In modern musicology, there are very few systematic studies in this area. Apart from research on the topic of musical urbanism (L. Serebryakov, 1994. I. Barsova, 2000, L. Gakkel, 2006, I. Yakovleva, 2014, T. Bilalova, 2005, G. Zharova, 2009), there are almost no works on the topic of Venetia in music. Therefore, this area of research is relevant.

Objective of the researching is to determine the features of the “Venetian text” in the chamber-vocal music by Ch. Gounod on the example of his romance “Venice” (on the poem by A. de Musset).

Research results and conclusions. *Ch. F. Gounod* (1818–1893) became one of the first French composers to draw attention to the theme of the city of Venice in his chamber and vocal music. The romance “Venice” (1842) was written by him at the age of 24. At that time, the young author had been in Italy for two years as a scholarship holder of the prestigious Prix de Rome. Ch. Gounod documented his impressions of the trip in an autobiographical book – “*Mémoires d’un Artiste*” (1896). The romance is based on the poem by A. de Musset “*Dans Venise la Rouge...*” (1828). The artistic space of Venice is constructed due to a number of constant images, such as sea lagoon, gondola, bronze lion, old doge, mask, carnival, ladies, mirror, night date. Clearly read signs of the city are metaphors for certain emotional states, often binary, which are strongly associated in most art sources with Venice: anxiety, loneliness, senility, death and sensuality, eroticism, youth, carnival of life. A. de Musset’s text is transferred to the conditions of the



chamber-vocal genre and undergoes radical changes. When comparing the two options – the poetic original and the text of the romance, it becomes clear their inconsistency from about the middle of the poem.

The composer's simplification of the textual side of the romance was caused by the refusal to mention the sculptural and architectural dominants of the city, color and chronological contrasts that are inherent in the topos of Venice. This softened the overall emotional mood, virtually freeing the text from the dominance of loneliness, emptiness, anxiety. In the text of "Venice" by Ch. Gounod's, the topos of the city is revealed as a space of mystery and dreams, a fusion of divine nature and man-made beauty, the triumph of earthly love. The representative of the contrast is the music side of this romance. It brings that note of excitement, anxiety, which seems to clear the musical image of Venice from the excessive gloss of the poetic text. It makes him alive, trembling, proving, on the one hand, the inseparable connection of words and music in chamber-vocal genres; on the other hand, characterizing Ch. Gounod as the greatest master who possessed not only an exceptional melodic gift, but also a rare sense of musical harmony. The composer seems to be going from the opposite: wrapping the text, "major" in mood, in the frame of the minor key; using capricious harmonic juxtapositions, he makes the intonation of the romance take on different colors, like the playing of moon reflections on the water. And in this balancing on the verge of "major-minor", "enlightenment-sadness", the precariousness, fragility and paradoxicality of the Venetia city image are revealed.

Thus, the music of the Ch. Gounod's romance that appeals to the *barcarole* genre attributes, in the same time, is lyrical and disturbing. It perfectly reproduces the melancholy state that was familiar to young authors, both, the poet and the composer. ■ **Key words:** "Venezian text", topos, image, chamber-vocal music, Ch. Gounod, A. de Musset, *mélodie*.



Постановка проблеми. Ставлення до Венеції як одного з найбільш поетично-живописних міст світу міцно затвердилося в художній творчій практиці. У численних літературних творах місто постає багатогранним і суперечливим, будучи зображеним то крізь призму злиття діловитості та романтики («Венеціанський купець»



В. Шекспіра), то як простір вічного карнавалу і центр освіти (п'єси венеціанців К. Гоцці, К. Гольдоні), то як місце таємних змов, похмурих розправ (драма В. Гюго «Анджело Падуанський»), то як мрія, земний рай («Венеціанська ніч» І. Козлова, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна і т. п.). Але завжди Венеція – особливе місце, в якому вічність, давнина тісно переплетені з юністю (Дж. Байрон, Й. В. Гете, А. Шеньє, А. Мюссе, О. Апухтін, А. Майков, Ф. Тютчев, Й. Бродський та ін.). Ключовим залишається і мотив магічної краси міста. Він хоча й змінювався під впливом різних естетик (наприклад, декадансу, з його особливим ставленням до смерті – «Полум'я» Г. Д'Аннунціо, «Смерть у Венеції» Т. Манна), але не втратив своєї актуальності і в ХХІ ст. Важливим доповненням до розвитку літературно-поетичної венеціани стала і художня публіцистика – есе, нариси, подорожні нотатки видатних представників романтизму. Таке багатство матеріалу, різного за жанровим, стильовим рішенням, але об'єднаного переживанням містичної чарівності міста, сприяло формуванню в художньо-творчій практиці образу, *топосу* Венеції, її «*міського міфу*». Численна ж кількість інтерпретацій обраної теми в художніх творах складає «*венеціанський текст*» мистецтва. Цікаво, що в музикознавстві дана тема не отримала закінченого вираження у вигляді самостійного напрямку дослідження, незважаючи на велику кількість творів європейського музичного мистецтва, що оспівають Венецію і потребують свого включення до наукової та виконавської практики. Зауважимо, що їх вивчення активізує міждисциплінарні зв'язки, вимагаючи залучення інформації, термінології та методів аналізу не тільки музикознавства, але й літературознавства, естетики, семіотики, культурології та інших галузей мистецтва, зокрема, живопису.

Аналіз останніх досліджень. Тема міста, міського тексту, урбанізму в цілому постає дуже розробленим концептом в різних галузях сучасної науки, окрім музикознавства, де й досі залишається багато «білих плям» у відтворенні художнього феномену міста. Завдяки роботам В. Топорова (1995) в літературознавстві від 1980 років затверджується поняття «петербурзького тексту», який сам вчений визначає не просто як дзеркало реального міста, а як пристрій, за допомогою



якого відбувається перехід *a realibus ad realiora*¹, тобто від видимої реальності, *через неї* до внутрішньої і сокровенної реальності речей (Топоров, 1995). Реальні об'єкти – площі, води, острова, сади, будівлі, пам'ятники, люди, історія, ідеї – є «мовою» міста. Виступаючи у ролі топонімічних, ландшафтних, кліматичних, історико-культурних, особистісно-біографічних елементів міського простору, вони, з одного боку, складають гетерогенний *текст міста*, з іншого, перетворюються на добре пізнаваний код міста, породжуючи художні образи. Але за В. Топоровим (1995), визначення «петербурзького» тексту не просто походить від топоніма (Петербург): воно передбачає наявність «*синтетичного свертхтексту*, з яким зв'язуються вищі смисли і цілі». Такий свертхтекст об'єднує основні тексти, пов'язані з містом, що виникли протягом хронологічного періоду його існування. За аналогією з «петербурзьким текстом», на основі запропонованої методології, в літературознавстві виник цілий ряд робіт, присвячених питанням «локальних» текстів, в тому числі й *венеціанського* (Меднис, 1999; Соболева, 2010; Сивков, 2015; Ильченко & Маринина, 2018).

З текстом в його семіотичному значенні структурованої знакової системи нерозривно пов'язане поняття *топосу*. Увагу цьому питанню було приділено ще в працях М. П. Анциферова 1920 років («*Душа Петербурга*», «*Петербург Достоевського*», «*Бувальщина і міф Петербурга*»), де автор вивчає *образ міста* (Анциферов, 1991: 28 і далі), розвиваючи ідею англійської письменниці В. Лі (1914) про існування *духу місцевості* (від латинського *genius loci* – дух локусу, геній місцевості), і, відповідно, *духу міста*². В музиці поняття *топосу*, *топіки* з причини їхньої універсальності та глибини, всеосяжності можливо використовувати замість «образу», «сфери» та інших музикознавчих понять (Кириллина, 2007). В цьому виявляється давня традиція зв'язків музики з іншими гуманітарними дисциплінами. Якщо топіка здатна вміщувати аналіз образу, сюжетних ліній твору або композиторської спадщини, стилю, то справедливо застосування цього

¹ «Realibus ad Realiora» – «від реального до найреальнішого». Гасло висунуте теоретиком російського символізму В'ячеславом Івановим (Бабочев & Боровский, 1982).

² Це поняття Вернон Лі вводить в 1870 роках у серії своїх есе, що присвячені Італії.



поняття і при характеристиці камерно-вокальних творів на венеціанську тему і у нашому дослідженні. В такому випадку під «*топосом Венеції*» в музиці ми пропонуємо розуміти наявність асоціативних зв'язків з реальним прототипом, які встановлюються завдяки використанню різними авторами спільного комплексу елементів музичної мови – жанру, темпу, інтонаційності, тональності.

Незважаючи на те, що ландшафт, пейзаж, семіотичні знаки міського простору присутні в багатьох музичних творах, починаючи з італійських *sacchia* XIV ст., де відображалася звукова атмосфера міського оточення, систематизованих досліджень за даним напрямком вкрай мало. Назвемо статті Л. Серебрякової (1994), І. Барсової (2000), Л. Гаккеля (2006), І. Яковлевої (2014), дисертації Т. Білалової (2005), Г. Жарової (2009). Характеристика виразних засобів, за допомогою яких відтворюється образ міста в музиці, як правило, входить до структури відповідних аналітичних нарисів. Однак актуальним лишається питання розробки в музикознавстві будь-якого міського образу як «сверхтексту», за аналогією філологічних досліджень В. Топорова, Ю. Лотмана та ін. І, хоча перші кроки в цьому напрямку вже здійснені, звернемо увагу на доцільність розробки музичної «венеціани» як окремої партії в багатоголосі музичного урбанізму. На сьогоднішній день нам не вдалося знайти праць за даною темою, що підтверджує актуальність обраного вектору дослідження.

Мета даної статті полягає у виявленні ознак «венеціанського тексту» в камерно-вокальній музиці Ш. Гуно.

Виклад основного матеріалу. Шарль Гуно / *Charles François Gounod* (1818–1893) став одним з перших французьких композиторів, який звернувся до теми Венеції у камерно-вокальній музиці. Романс «*Venise*» був написаний ним у віці 24 років (1842). На той час молодий автор вже два роки знаходився в Італії як стипендіат престижної музичної Римської премії (нагороджений 1839 р. за кантату «Фернан»). Подібно до своїх сучасників – Р. Шумана та Ф. Мендельсона – Ш. Гуно задокументував свої особисті враження від перебування у цій південній країні в автобіографічній книзі – «*Mémoires d'un Artiste*» (1896) / «Спогади артиста» (Гуно, 1962). Детальна розповідь про творчі заняття у Французькій академії в Римі



доповнюється цікавими роздумами про твори Палестрини, Рафаеля, Мікеланджело, паралелі живопису й музики; критичними оцінками італійської опери того часу, поділяючи в цьому питанні думку його німецьких колег. Будучи не тільки талановитим композитором, але й художником³, Ш. Гуно в деталях фіксує образи, що захопили його, мальовничо описуючи природу Італії, архітектуру та дух її міст, що розкриває у ньому професійного живописця, спостерігача-аналітика та поетичну натуру одночасно. Приділяючи головну увагу Риму, в меншій мірі Неаполю, та частково – Флоренції як головним осередкам мистецтва цієї країни, французький композитор залишає замітки й про Венецію, висловлюючись про неї як про примхливу вродливу жінку, що усвідомлює свою винятковість. «Венеція є веселою та печальною, – пише він, – променистою та сутінковою, вона то рожева, то синювата, то кокетлива, то лиховісна. Це місто нескінченних контрастів, поєднання найрізноманітніших вражень: перлина на смердючому болоті» (Гуно, 1962: 77). Порівнюючи Венецію з Римом, Ш. Гуно підкреслює їх явну протилежність, виділяючи в образі Венеції всі ті суперечності, про котрі не раз висловлювались інші творчі особистості. Якщо Рим дарує почуття спокою, стійкості, вічності, то Венеція – п'янить та хвилює. Вона – осяйна чарівниця та, водночас, «столиця Жахливого з печаткою Зловісного»⁴ (там само: 77). Якщо «Рим – самозаглибленість, то Венеція – дурман» (там само: 78), що віддає людину під владу спліну. У порівнянні з еллінською усмішкою Неаполя, усмішка Венеції – «і ласкава і віроломна водночас, це свято над помурим підземеллям» (1962: 78). Захоплення цим містом Ш. Гуно

³ Дар Ш. Гуно-живописця відмічав Д. Енгр, визнаний лідер академізму в європейському живописі XIX ст., директор Французької Академії в Римі у 1835–1841 рр., під час перебування там і Ш. Гуно. У «Спогадах артиста» композитор пише, що був залучений Д. Енгром у якості особистого асистента – робити копії картин майстрів минулого (Гуно, 1962: 56).

⁴ «Чи це не відголос жахливих драм, які тут розігрувалися і до яких Венецію призначало її положення? У всякому разі, мені здається, людина, що довго побула в цьому, якщо можна так висловитися, земноводному некрополі, має відчувати себе як уві сні, немов у владі спліну. Старовинні палаци, овіяні понурим мовчанням стоячих вод, жахливі сутінки, з надр яких причуваються стогони якоїсь знатної жертви <...>» (Гуно, 1962: 78).



прирівнює до пристрасті, сильної, але скороминущої, без глибокої прив'язаності та печалі при розлуці. В підсумку, самим композитором від'їзд з Венеції сприймався як своєрідне звільнення від чар міста⁵.

Художнім підтвердженням пережитих у цьому місті почуттів стала мініатюра «*Venise*» на слова Альфреда де Мюссе (1842, опублікована 1855 р.). Буде справедливим нагадати, що на той час уже були відомі спроби перекладення цього вірша на музику, наприклад, однойменний романс Іполита Монпу / *Hippolyte Monpou* (1804–1841). Написаний 1834 р., в період захопленості композитора пісенним жанром, він був достатньо поширеним і популярним у середовищі шанувальників салонного мистецтва, поряд з іншими піснями автора на слова поетів-романтиків («*Le Lever*», «*Madrid*», «*La Chanson de Mignon*», «*Le Fou de Tolède*», «*Gastibelza*», «*Les deux Archers*», «*Les Résurrectionnistes*», «*Le Voile blanc*»). На жаль, інформація про композитора є досить скупою, а ноти «*Venise*» недоступні. Але і ці обмежені відомості допомагають побачити формування у Франції (за аналогією з Німеччиною) традиції музичної інтерпретації *одного* поетичного тексту. Слідуючи за І. Монпу, Ш. Гуно створює свій варіант прочитання поезії А. де Мюссе, який ознаменував новий етап розвитку камерно-вокальних жанрів у французькій музиці та став еталоном для послідовників – Бенджамена Годара / *Benjamin Godard* (1849–1895), Жоржа Віллана / *Georges Villain*, Шарля Малерба / *Charles Malherbe* (1853–1911).

Музика романсу Ш. Гуно, вирішена у жанрі баркароли, водночас лірична і тривожна, прекрасно відтворює той стан спліну, котрий був знайомий молодим авторам, як поету, так і композиторові. Цю думку висловлює Грем Джонсон / *Graham Johnson* (2002: 222): саме у зв'язку з даною *mélodie* він відмічає здібність композитора оживляти спогади, оскільки вже в рухливій інструментальній інтерлюдії розкривається характер міста, що п'янить та непокоїть. Аналізований романс завершує збірку пісень композитора «6 *Mémoires*» (ор. 6),

⁵ «Мене вона одразу підкорила, втім, від'їжджаючи, я не відчував тієї глибокої печалі, котрої зазнавав, полишаючи Рим, і котра є ознакою та мірилом глибокої прив'язаності». І далі: «Ось чому, напевно, полишаючи це місто, як би несвідомо я відчув не смуток, а звільнення, – і це, не дивлячись на всі його шедеври та несказанну чарівність, якою все воно овіяне» (Гуно, 1962: 78–79).



до якої увійшли ранні камерно-вокальні твори Ш. Гуно 1841–1850 років⁶. Поетичну основу цих *mélodies* склали вірші французьких романтиків В. Гюго / *Victor Hugo* та А. де Мюссе / *Alfred de Musset* (№ 3 та №№ 5–6, відповідно), доповнені творами епохи Ренесансу – Жана Пассера / *Jean Passerat* (1534–1602, № 1) та Ж.-А. де Баїфа / *Jean-Antoine de Baïf* (1532–1589, № 2). Відмітимо, що італійські впливи отримали своє втілення також і в низці інших творів автора, таких як опера «Ромео і Джульєтта» (1867), вокальний цикл «*Biondina*»⁷ на слова *Giuseppe Zaffira* (1872). Є й такі, що безпосередньо відсилають до топосу Венеції – це баркарола для фортепіано «*Veneziana*» (1873), а також дует для сопрано та баритона на слова *Giuseppe Zaffira* – «*Barcarola*» (1873) та інструментальна п'єса «*La Nacelle*» / «Гондола» з «*Trois petits morceaux faciles à 4 mains*» / «Трьох маленьких легких п'єс у 4 руки» (1879). За відсутності конкретного згадування Венеції у двох останніх творах, в них присутній знак цього міста – гондола. Отже, можна сміливо стверджувати, що квінтесенцією музичного втілення топосу Венеції у творчості Ш. Гуно є вокальна мініатюра «*Venise*».

За основу романса взятий вірш Альфреда де Мюссе «*Dans Venise la Rouge...*» (1828). Заслуговує на увагу той факт, що в творчому доробку поета існують два різних вірші з однією назвою: другий датується 1844 роком (романс Ш. Гуно на той час був вже написаний) та має інший – більш драматичний – характер, що не випадково, враховуючи події особистого життя поета. Перший, відомий у російськомовному перекладі як «Венеціанський вечір красен...», був написаний 18-річним А. де Мюссе за кілька років до його фатального роману з Жорж Санд / *George Sand* та включений у збірку «*Premières poésies*» / «Перші вірші». Знайомство з письменницею, спалахнули почуття отримали продовження в спільній з нею подорожі Венецією, де

⁶ 6 *Méodies*: № 1, *Le premier jour de mai*; № 2, *O ma belle rebelle*; № 3, *Aubade*; № 4, *Chant d'automne*; № 5, *Le lever*; № 6, *Venise*.

⁷ 12 songs: *Prologo: Da qualche tempo; Biondina bella; Jer l'ho scontrata; Le labbra ella compose; E stati al quanto; Ho messo nuove; Se come io son poeta; Siam'iti l'altro giorno; E le campane hanno suonato; Ell'è malata; Jer fu mandata; L'ho compagnata* (1872, London).



закохані мешкали з грудня 1833-го по 1835 рік. Їх відносини складалися непросто, вони постійно сварилися, і згодом все скінчилося розривом. Незважаючи на обопільне бажання розлучитися, цей досвід, на думку ряду літературознавців, мав трагічні наслідки для А. де Мюссе, який так і не отямився від свого почуття, що переросло в душевну рану. Її наслідки й втілює другий вірш «*Dans Venise la Rouge...*» 1844 року⁸ (... *Toits superbes! froids monuments! / Linceul d'or sur des ossements! ... / ... Чудові дахи! Холодні пам'ятники! / Золотий саван на кістках! ...*), пронизаний мотивами «розбитого серця», відчаю та образами смерті. У порівнянні з ним, перший вірш ще вільний від трагічних настроїв. Поет намагається передати привабливість міста, його атмосферу з точки зору 18-річного юнака. Також є розповсюдженою думка, що в образі нічної Венеції, сплячої, ніби мертвої, поет у загадковій формі вказує на поневолення міста, оскільки з 1797 р., захоплене Наполеоном, воно втратило свою незалежність і знаходилося під владою австрійців до 1866 р., коли ввійшло до складу новоствореного Королівства Італія.

Зупинимося детальніше на засобах відтворення міського топосу у вірші А. де Мюссе. Художній простір Венеції конструюється за рахунок цілого ряду константних образів, таких як морська лагуна, гондола, бронзовий лев, старий дож, маска, карнавал, діви, дзеркало, нічне побачення. Ясно прочитувані знаки міста виступають метафорами певних емоційних станів, нерідко – бінарних, що стійко асоціюються у більшості художніх джерел саме з Венецією, як то: тривожність, самотність, дряхлість, смерть та чуттєвість, еротизм, юність, карнавал життя.

Стан *тривожності* охоплює читача вже з перших рядків, завдяки зануренню в споглядання кольорових відтінків вечірнього неба: «Венецианский вечер красен». Багатство і точність епітетів дозволяють не тільки наочно уявити собі цю картину, але й відчутти атмосферу міста, матеріальну складову явищ. Відчуття *небезпеки* народжується зі співставлення малого та великого простору та предметів – безмеж-

⁸ Другий вірш увійшов до збірки «*Poésies. A mon frère revenant d'Italie*» / «*Мояму братові, що повертається з Італії*» (березень 1844 р.).



ного морського горизонту та камерності міста, що немов зачайлося; рибальських шлюпок і величних кораблів. Небезпека йде від моря: воно таїть в собі невідомість як для кораблів, що плывуть вдалечінь, так і для рибальських човнів, беззахисних за відсутності маяків. Образи *порожнечі* і пов'язаної з ним *самотності* багатократно підкреслюються, практично в кожному чотиривірші: це лагуна, де немає кораблів, з порожніми рибачькими шлюпками; самотність венеціанського лева, поряд з яким – нікого, окрім сплячих човнів; задумлива самотність місяця. Порожнеча як синонім непорушності порівнюється зі сном, що, в свою чергу, виступає знаком смерті. Констатація непорушності скульптури лева, човнів, завмерлого місяця, сон будівель, квітів, фонтанів закономірно підводять до висновку про *мертву* Венецію, що посилюється використанням епітетів – стародавні будинки, сірі в п'ятні портали. «Мінливе місто, що знаходиться між морем та землею, стає притулком для порогових фантазій відносно смерті та відродження» (Акройд, 2012: 6). Цю дихотомію смерті та життя буде продовжено в наступних рядках контрастом *нічної тиші* (= смерті) та *карнавального свята* (= життя).

Із семантикою карнавалу пов'язані образи дів, дзеркала, маски. П. Акройд відмічає, що Венецію охрестили жіночим містом, саме ім'я котрого вказує на зв'язок із богинею Венерою. Грунтуючись на свідченнях мандрівників, літературних творах, автор підкреслює: «У поезії та драмі Венецію часто зображували у якості коханої, чарівність якої тільки збільшувалася від того, що вона постійно знаходилась у небезпеці <...> коли чоловіча ідентичність міста була втрачена після здачі Бонапарту в 1797 році, воно перетворилося в суто жіноче місто, яке з XIX сторіччя облюбували вигнанці та туристи. Наприклад, у журналістиці та літературі останніх двох століть Венецію нерідко описують як побляклу красуню» (Акройд, 2012: 74). Із культом земних задовольень, любовних пригод безпосередньо пов'язаний венеціанський карнавал та його незмінний атрибут – *маска*. *Дзеркало* символізує жіночу вроду та красу: «Венеція, здається, застигла в роздумах над своїм віддзеркаленням у воді. Вона вдивляється в нього протягом багатьох століть. Тому постійно виникає асоціація між Венецією та дзеркалом» (Акройд, 2012: 8). Виразом міфічної природи Венеції



є в тексті венеціанський лев – емблема міста, символ релігійний, що вказує на заступництво євангеліста Марка, та, водночас, політичний, як констатація могутності Республіки. Поряд з цим, неодмінним атрибутом Венеції постає й запроваджувана поетом фігура Дожа⁹ – головна для всіх ритуальних подій Венеції. Одним з найважливіших у міфологізації повсякденного буття Республіки вважався ритуал одруження венеціанського дожа з Адриатичним морем. Здійснювався він кожної весни в свято Вознесіння: на золотій галері дож виходив у відкрите море, читав особливі молитви, прохаючи у нього підтримки, та кидав у море золотий перстень. Сміслові напруження народжується у вірші де Мюссе із протиставлення юності дів, що мріють про земну любов, і старості дожа, зарученого з ірреальною коханою – морем. Якщо діви чекають на ніч, передчуваючи побачення, то дож, навпаки, квапить наближення ранку. Цікаво, що на час створення де Мюссе цього вірша посаду дожа було вже скасовано Наполеоном. Але у вірші, в умовах художнього простору, фігура Дожа виступає як стійкий мотив, змістова домінанта топосу міста.

Вірш А. де Мюссе надає цікавий матеріал для дослідження в контексті «венеціанського тексту» європейської літератури. Проте в рамках *музичного* аналізу є закономірним питання: наскільки точно композитор слідкує за канвою поетичного задуму? Чи є «його Венеція» лише копією – двійником поетичного образу, де музика відіграє роль супроводу до римованих рядків? Чи перед нами приклад самодостатнього прочитання теми, здійснений не тільки засобами іншого виду мистецтва, але і варіювання первинної авторської концепції?

Перенесений в умови камерно-вокального жанру, текст А. де Мюссе зазнає докорінних змін. Зіставлення поетичного оригіналу і тексту романсу виявляє їхню невідповідність приблизно з середини віршу. Очевидною є відмова від ряду чотиривіршів, що значно скорочує структуру *mélodie*. Для порівняння, у А. де Мюссе – 17 чотиривіршів; у мініатюрі Ш. Гуно – тільки дев'ять. Композитор відмовляється від 2–4, 6–8 чотиривіршів А. Мюссе. Він вибудовує

⁹ Правитель Венеціанської республіки, Дож, навіть мав своє, відмінне від правителів інших європейських держав, облачення.



форму першого куплету, обмежуючись *першим* чотиривіршем, який в музиці відповідає першому реченню (*a*), *п'ятим* – друге музичне речення (*b*), і *дев'ятим* чотиривіршем – третя музична побудова замикаючого, кадансового типу (*c*). Така трикомпонентність внутрішньої структури куплету проєкується на форму *mélodie* загалом: три куплети по три речення в кожному. Відносно поетичної сторони вокальної мініатюри додамо, що з восьми строф поетичного оригіналу, що залишилися (з 10-ї по 17-ту), Гуно зберігає лише одну. Це – 10-й чотиривірш, який в музиці відповідає першому реченню другого куплету. Таким чином, з другого музичного речення запроваджується досить вільний, по суті, новий варіант тексту де Мюссе. Його зміст зберігає кістяк початкового задуму. В ньому також згадуються умовні героїні – Ваніна і Нарцисса, молоді дівчата в передчутті любовного побачення і карнавалу; витримані загальний тон і стиль оповіді; але до автографа де Мюссе це вже не має відношення. Цікаво, що в літературі про композитора відсутня інформація щодо цих змін: авторство де Мюссе не піддається сумніву.

Важко сказати, чи були внесені вказані нами зміни одразу або з часом? Кому насправді належить «перероблення» тексту? Можемо лише припустити, що це був саме композитор, оскільки факт змін віршового тексту став очевидний тільки після видання та розповсюдження романсу, з 1855 р. Наша гіпотеза підтверджується й тим, що інші композитори, натхненні «*Venise*» де Мюссе, нерідко використовували «варіант Гуно» замість оригінального поетичного тексту, відтворюючи його як повністю, так і частково.

Спрощення текстової сторони романсу Ш. Гуно виникає внаслідок відмови від згадування скульптурно-архітектурних домінант міста (наприклад, венеціанського лева), нівелювання кольорового та хронологічного контрастів, властивих топосу Венеції, про які ми згадували у зв'язку з оригіналом А. де Мюссе. Це значно пом'якшило емоційний настрій у цілому, практично звільнивши текст від панування станів самотності, пустоти, тривожності. Можна сказати, що в тексті «*Venise*» Ш. Гуно топос міста розкривається як простір таємниці та мрії, злиття божественної природи та рукотворної краси, тріумфу земної любові. Інакше кажучи, відповідає всім вимогам втілення іде-



ального в романтичному мистецтві, суттю якого ставало злиття земного / чуттєвого та небесного / духовного. Але як бути з відчуттям цього міста самим Ш. Гуно, суперечливість оцінок якого наводилася вище? Репрезентантом контрасту стає музика. Саме вона вносить ту ноту хвилювання, тривожності, яка ніби очищує образ Венеції від зайвої глянуватості поетичного тексту. Робить його живим, тремливим, доказуючи, з одного боку, нерозривний зв'язок слова і музики в камерно-вокальних жанрах. З іншого, характеризуючи Ш. Гуно як найвеличнішого майстра, що володів не тільки винятковим мелодичним даром, але й рідкісним чуттям музичної гармонії. Композитор ніби йде від зворотного: зодягаючи «мажорний» за настроєм текст в оправу мінору; використовуючи чудернацькі гармонічні зіставлення, змушує інтонаційність романсу забарвлюватися в різні відтінки, на кшталт гри місячних бліків на воді. І в цьому балансуванні на межі «мажор-мінор», «просвітлено-сумно» розкривається хиткість, крихкість та парадоксальність образу цього міста.

Висновки. Розглянувши романс «Венеція» Ш. Гуно як приклад втілення топосу цього міста, можна підтвердити наявність у цій вокальній мініатюрі всіх необхідних компонентів *художнього тексту*, до яких Ю. Лотман (1998) відносить: вираженість, відмежованість, структурність. Перший компонент передбачає фіксацію повідомлення, тобто його матеріальне втілення засобами мови. *Відмежованість* пов'язана зі *структурністю*, тому що притаманні їй прояви внутрішньої структурізації (наявність меж слова, речення, строфи та ін.) резонують з внутрішньою організованістю тексту як важливий показник *структурності*, злагодженості, завдяки яким текст отримує внутрішню цілісність. Відмежованість реалізується у вираженості культурної функції тексту, інакше кажучи, в його жанровій природі. Ознакою вираженості «міського тексту» в літературі стають конкретні топонімічні, топографічні, особистісно-біографічні, історико-культурні знаки, через які репрезентовано феномен міста. Структурність розкривається через внутрішню діалогічність та ієрархічність урбаністичних знаків, до яких залучені і кліматичні, і ландшафтні рівні.

У літературній складовій романсів та пісень «венеціанської тематики» міститься фіксація тих топонімічних, топографічних, істо-



рико-культурних знаків, які завдяки своїй пізнаваності виступають у ролі стійких художніх кодів Венеції. Музика, силами своєї мови, виразних засобів, завершує створення цілісності образу, звукової пізнаваності міста. І саме тут очевидним стає взаємозв'язок між *вираженістю* та *відмежованістю*: жанр *баркароли*, як провідний у випадку музичного втілення венеціанської тематики, постає тим фактором, що допомагає відмежовувати ці мініатюри від різноманіття інших жанрів елегійної спрямованості в романтичній камерно-вокальній музиці європейської традиції. Тобто, *відмежованість* досягається методом узагальнення через жанр. *Структурність*, на нашу думку, розкривається в ієрархічності елементів, що залучаються до побудови цілісного образу музичного твору: часто ландшафтні та кліматичні характеристики, поєднуючись у пейзажній замальовці, виступають як важливі риси художнього простору романсу, відтіняють, доповнюють або «протистоять» історії героя, наділяючи зміст твору новими вимірами психологічного толку.

ЛІТЕРАТУРА

- Акройд, П. (2012). *Венеция. Прекрасный город*. (Пер. с англ. В. Кулагиной-Ярцевой, Н. Кротовой, Г. Шульги). Москва: Издательство Ольги Морозовой, 496.
- Анциферов, Н. П. (1991). «Непостижимый город...». *Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина*. С.-Петербург: Лениздат, 335.
- Бабичев, Н. Т. & Боровский, Я. М. (1982). *Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений*. Москва: Русский Язык. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/latin_proverbs/72/A
- Барсова, И. А. (2000). Миф о Москве-столице (1920-е – 1930-е годы). В кн. *Россия – Германия: Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века*, сс. 468–480. Москва: ГМИИ им. А. С. Пушкина.
- Билалова, Т. В. (2005). *Феномен «Петербургского текста» в русской камерно-вокальной лирике начала XX века*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). С.-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 24.
- Гаккель, Л. (2006). Глинка и Петербургские символы. В кн. *М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. (Тт. 1–2)*. Т. 1, сс. 25–29. Москва:



- МГК им. П. И. Чайковского; С.-Петербург: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова.
- Гуно, Ш. (1962). *Воспоминания артиста*. (Пер. М. П. Волконского). Москва: Государственное музыкальное издательство, 119.
- Жарова, А. С. (2009). *Уральский город в программных сочинениях композиторов второй половины XX – начала XXI века*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 24.
- Ильченко, Н. М. & Маринина, Ю. А. (2018). Образ Венеции как пространство любви и смерти (по произведениям Э. Т. А. Гофмана и Т. Манна). *Вестник Томского государственного педагогического университета*, 6 (195), 158–162.
- Кириллина, Л. (2007). *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Ч. III: Поэтика и стилистика*. Москва: Композитор, 376.
- Ли, Вернон. (1914). *Италия. Избранные страницы*. (Пер. Е. Уренус). Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 362.
- Лотман, Ю. М. (1998). Структура художественного текста. В кн. *Об искусстве*. С.-Петербург: Искусство – СПб, 14–285.
- Меднис, Н. Е. (1999). *Венеция в русской литературе*. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 392.
- Серебрякова, Л. А. (1994). Китеж: откровение «откровения». *Музыкальная академия*, 2, 90–106.
- Сивков, К. А. (2015). Венецианский текст И. Бродского и венецианский сверхтекст русской литературы. *Вестник Череповецкого государственного университета*, 7, 61–64.
- Соболева, О. В. (2010). *Венецианский текст в современной русской литературе: 1996–2009 гг.* (Автореф. дис. ... канд. филол. наук). Пермский гос. университет. Пермь, 16.
- Топоров, В. Н. (1995). Петербург и «Петербургский текст русской литературы». В кн. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*, сс. 259–367. Москва: Издательская группа «Прогресс» – «Культура». Retrieved from http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm
- Яковлева, И. (2014, 5 февр.). Московский и Петербургский тексты либретто оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя». *Культура*, 2 [275]. Retrieved from



<http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3796&level1=main&level2=articles>

Johnson, G. (2002). *A French Song Companion*. Oxford; New York: Oxford University Press, 530.

REFERENCES

- Akroyd, P. (2012). *Venetsiya. Prekrasnyy gorod [Venice. The beautiful city]*. (Transl. from English by V. Kulagina-Yartseva, N. Krotovskaya, G. Shulga). Moscow: Izdatelstvo Olgi Morozovoy, 496 [in Russian].
- Antsiferov, N. P. (1991). «Nepostizhimyy gorod...». *Dusha Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Peterburg Pushkina [“Incomprehensible city...”]. Soul of Petersburg. Petersburg by Dostoevsky. Petersburg by Pushkin*. St. Petersburg: Lenizdat, 335 [in Russian].
- Babichev, N. T. & Borovskiy, Ya. M. (1982). *Latinsko-russkiy i russko-latinskiy slovar krylatykh slov i vyrazheniy [Latin-Russian and Russian-Latin dictionary of winged words and expressions]*. Moscow: Russkiy Yazyk. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/latin_proverbs/72/A
- Barsova, I. A. (2000). Mif o Moskve-stolitse (1920-ye – 1930-ye gody) [The myth about Moscow as the capital (1920s – 1930s)]. In *Rossiya – Germaniya: Kulturnye svyazi, iskusstvo, literatura v pervoy polovine dvadtsatogo veka [Russia – Germany: Cultural relations, art, literature in the first half of the twentieth century]*, pp. 468–480. Moscow: GMII im. A. S. Pushkina [in Russian].
- Bilalova, T. V. (2005). *Fenomen “Peterburgskogo teksta” v russkoy kamerno-vokalnoy lirike nachala XX veka [The phenomenon of the “Petersburg text” in Russian chamber-vocal lyric poetry of the early 20th century]*. (Extended abstract of PhD thesis). St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg, 24 [in Russian].
- Gakkel, L. (2006). Glinka and Petersburg symbols [Glinka i Peterburgskiye simvoly]. In *M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya [M. I. Glinka. To the 200th anniversary of the birth]*. (Vols. 1–2). Vol. 1, pp. 25–29. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo; St. Petersburg: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].
- Gounod, Ch. (1962). *Vospominaniya artista [Memories of the artist]*. Moscow: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo, 119 [in Russian].



- Ilchenko, N. M. & Marinina, Yu. A. (2018). *Obraz Venetsii kak prostranstvo lyubvi i smerti (po proizvedeniyam E. T. A. Gofmana i T. Manna [The image of Venice as a space of love and death (based on the works by E. T. A. Hoffmann and T. Mann)]*. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Tomsk State Pedagogical University Bulletin]*, 6 (195), 158–162 [in Russian].
- Johnson, G. (2002). *A French Song Companion*. Oxford; New York: Oxford University Press, 530 [in English].
- Kirillina, L. (2007). *Klassicheskiy stil v muzyke XVIII – nachala XIX vv. Ch. III: Poetika i stilistika [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries. Part III: Poetics and stylistics]*. Moscow: Kompozitor, 376 [in Russian].
- Li, Vernon (1914). *Italiya. Izbrannyye stranitsy [Italy. Featured pages]*. Ye. Urenus (Transl.). Moscow: Izdanie M. i S. Sabashnikovoykh, 362 [in Russian].
- Lotman, Yu. M. (1998). *Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of artistic text]*. In *Ob iskusstve [About art]*. St. Petersburg: Iskusstvo – SPB, 14–285 [in Russian].
- Mednis, N. E. (1999). *Venetsiya v russkoy literature [Venice in Russian literature]*. Novosibirsk: Izdatelstvo Novosibirskogo universiteta, 392 [in Russian].
- Serebryakova, L. A. (1994). *Kitezh: otkroveniye “otkroveniya” [Kitezh: revelation of “revelation”]*. *Muzykalnaya Akademiya [Musical Academy]*, 2, 90–106 [in Russian].
- Sivkov, K. A. (2015). *Venetsianskiy tekst I. Brodskogo i venetsianskiy sverkhstek russkoy literatury [The Venetian text by I. Brodsky and the Venetian supertext of Russian literature]*. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta [Cherepovets State University Bulletin]*, 7, 61–64 [in Russian].
- Soboleva, O. V. (2010). *Venetsianskiy tekst v sovremennoy russkoy literature: 1996–2009 gg. [The Venetian text in contemporary Russian literature: 1996–2009]*. (Extended abstract of PhD thesis). Perm State University. Perm, 16.
- Toporov, V. N. (1995). *Peterburg i “Peterburgskiy tekst russkoy literatury” [Petersburg and the “Petersburg text of Russian literature”]*. In *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the field of mythopoetic: Selected works]*, pp. 259–367. Moscow: Izdatelskaya gruppa «Progress» – «Kultura». Retrieved from http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm [in Russian].
- Yakovleva, I. (2014, February 5). *Moskovskiy i Peterburgskiy teksty libretto opery M. I. Glinki “Zhizn’ za Tsarya” [Moscow and St. Petersburg texts of the*



libretto of the opera “Life for the Tsar” by M. I. Glinka]. *Cultura [Culture]*, 2 [275]. Retrieved from <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3796&level1=main&level2=articles> [in Russian].

Zharova, A. S. (2009). *Uralskiy gorod v programnykh sochineniyakh kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka [Ural city in the program works by composers of the second half of the 20 – early 21 century]*. (Extended abstract of PhD thesis). Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka. Magnitogorsk, 24 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 1.02.2020 р.