

УДК 7.094; 78  
ББК 85.31

**Собакина Ольга Валерьевна**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор теории музыки, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X  
ResearcherID: AAX-9257-2020  
olas2005@mail.ru

**Ключевые слова:** Станислав Монюшко, Адам Мицкевич, кантаты, «Призраки», «Дзяды», «Крымские сонеты»

Собакина Ольга Валерьевна

# Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-4-580-607

**Для цит.:** Собакина О.В. Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра // *Художественная культура*. 2025. № 4. С. 580-607. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-580-607>

**For cit.:** Sobakina O.V. Cantatas *Widma* and *Sonety krymskie* by Stanisław Moniuszko with the Lyrics by Adam Mickiewicz: The Interpretation of the Plot and the Specifics of the Genre. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 4, pp. 580-607. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-4-580-607> (In Russian)

**Sobakina Olga V.**

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, Department of Music Theory, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0003-0161-949X  
ResearcherID: AAX-9257-2020  
olas2005@mail.ru

**Keywords:** Stanisław Moniuszko, Adam Mickiewicz, cantatas, *Widma*, *Dziady*, *Sonety krymskie*

**Sobakina Olga V.**

**Cantatas *Widma* and *Sonety krymskie* by Stanisław Moniuszko with the Lyrics by Adam Mickiewicz: The Interpretation of the Plot and the Specifics of the Genre**

**Аннотация.** Поэтические циклы А. Мицкевича, к которым С. Монюшко обратился в варшавский период творчества, предоставили композитору редкую возможность не только использовать высокохудожественные тексты, объединенные сюжетной драматургией, но и интерпретировать разнообразные национальные мотивы. Тема статьи ранее эпизодически затрагивалась в труде И.Ф. Бэлзы и представляет интерес в связи с недостаточной изученностью выдающихся произведений Монюшко, а также в связи с некоторыми публикациями, появившимися в польской научной периодике и предлагающими интересные наблюдения и информацию. На основе методологии поэтологического и сравнительного анализов автор рассматривает новаторский для польской музыки подход Монюшко к интерпретации жанра кантаты, демонстрирует различие композиции и стилистики «Призраков» и «Крымских сонетов», выявляет обусловленность поэтики кантат текстами Мицкевича.

«Призраки» и «Крымские сонеты» относятся к редким примерам использования в кантатах сюжетной драматургии, обогатившей стилистику жанра сценической выразительностью. В творчестве Монюшко жанр камерной лирической кантаты трансформировался благодаря эстетическим запросам эпохи романтизма. Поэтика лирической кантаты очевидна в концепции «Крымских сонетов», которые значительно традиционнее в интерпретации кантаты как вокально-оркестрового цикла, в отличие от театрализованной и новаторской по своей сути сценической кантаты, какой стали «Призраки». Оперность «Призраков», сценичность их музыкальной драматургии нашли выражение в оригинальной композиции, основанной на взаимодействии многих сценических героев.

**Abstract.** A. Mickiewicz's poetic cycles, to which S. Moniuszko turned during his Warsaw period of creativity, provided the composer with a rare opportunity not only to use highly artistic texts united by a dramatic plot, but also to interpret a variety of national motifs. The topic of the article was previously touched upon episodically in the book by I.F. Belza and is of interest due to the insufficient study of Moniuszko's outstanding works, as well as due to certain publications that have appeared in Polish scientific periodicals and offer interesting observations and information. Drawing on the methodology of poetological and comparative analysis, the author examines Moniuszko's approach to interpreting the cantata genre, which was innovative for Polish music, demonstrates the differences in the composition and style of *The Ghosts (Widma)* and *The Crimean Sonnets (Sonety krymskie)*, and reveals the determinacy of the poetics of the cantatas in Mickiewicz's texts.

*The Ghosts* and *The Crimean Sonnets* are among the rare examples of the use of plot dramaturgy in cantatas which enriched the genre stylistics with scenic expressiveness. In Moniuszko's works, the genre of the chamber lyric cantata was transformed thanks to the aesthetic demands of Romanticism. The poetics of the lyric cantata is evident in the concept of *The Crimean Sonnets* which are significantly more traditional in their interpretation of the cantata as a vocal and orchestral cycle, in contrast to the theatrical and innovative stage cantata that *The Ghosts* became. The operatic quality of *The Ghosts* and the theatrical quality of its musical dramaturgy are expressed in an original composition based on the interactions of many stage characters.

## Введение

В своей очередной статье, посвященной творчеству выдающегося польского композитора XIX века Станислава Монюшко (Stanisław Moniuszko, 1819–1972) на тексты Адама Мицкевича (Adam Mickiewicz, 1798–1855), автор представляет особенности интерпретации композитором поэтических циклов «Дзяды» (1823–1832) и «Крымские сонеты» (1825–1826). Все эти произведения — и кантаты, и поэтические циклы — стали значительными событиями в польской культуре, однако, если творчеству Мицкевича в контексте композиторского творчества Польши и России уделялось довольно много внимания в отечественном искусствознании [Бэлза, 1988], то кантаты Монюшко остались вне внимания отечественных музыковедов — несмотря на то, что достижения Монюшко в этом жанре имеют огромное значение. Ведь ранее, в польской музыке первой половины XIX века кантата была жанром, предназначенным исключительно для празднования событий разной значимости, и только Монюшко смог наполнить его совершенно новыми, актуальными композиционно-поэтическими идеями. Принимая во внимание явные пробелы в «монюшкиниане», в последние годы польские исследователи стали переосмысливать творчество композитора в более широком контексте, в том числе привлекая материалы разных архивов и изучая авторские рукописи, — некоторые их выводы также помогли сделать существенные акценты в анализе поэтики «Призраков» и «Крымских сонетов».

В творчестве Монюшко жанр кантаты представлен небольшим, но заметным кругом сочинений разного характера. Среди семи сохранившихся кантат даже в масштабах всего творческого наследия Монюшко явно выделяются две «литовские» (или, как их озаглавил композитор, «мифологические») кантаты и две — на слова Адама Мицкевича (не считая баллады «Пани Твардовская», которая довольно часто оказывается в списке кантат<sup>(1)</sup>). Помимо них сохранилась Кантата

на слова неизвестного автора, написанная для Леопольда Матушиньского, режиссера Варшавской оперы, а также оркестровая партитура (29 листов) Кантаты для солистов, смешанного хора и оркестра на слова Я.С. Ясиньского. Особняком предстает кантата для баса, хора и оркестра «Мадонна» (*Madonna*, 1855) на слова сонета Ф. Петрарки, написанная для исполнения в Петербурге. Осталась незавершенной кантата «Год в песне» (*Rok w pieśni*) на слова Владислава Сырокомли для солистов, смешанного хора и оркестра, внимание которой уделили белорусские музыковеды [Копытько, 2006, с. 16–18].

«Мифологические» кантаты Монюшко стали первыми заметными образцами польской кантаты второй половины столетия несмотря на то, что они создавались в Вильне еще в конце 1840-х годов и были вдохновлены литовским эпосом. Однако к наиболее значимым сочинениям варшавского периода творчества композитора принято относить две кантаты на слова Адама Мицкевича:

«**Призраки**», лирические сцены из «Дзядов» Адама Мицкевича для солистов, смешанного хора и оркестра / «*Widma*», *sceny liryczne z «Dziadów» Adama Mickiewicza na głosy solowe i chór mieszany z towarzyszeniem orkiestry*. Кантата написана до 1859 года, исполнена 22 января 1865 года в Варшаве;

«**Крымские сонеты**» для соло (тенора), смешанного хора и оркестра на слова Адама Мицкевича (Интрада, «Штиль», «Плавание», «Буря», «Бахчисарай», «Бахчисарай ночью», «Чатырдаг», «Странник», «Аюдаг» (Эпилог)<sup>(2)</sup> / *Sonety krymskie na sola, chór mieszany i orkiestrę. Słowa Adama Mickiewicza (Intrada, Cisza morska, Żegluga, Burza, Ruina, Noc, Hymn, Pielgrzym, Epilog)*. Кантата написана в 1865–1867 годах, исполнена 22 января (16 февраля?) 1868 года в Варшаве.

Заметные произведения кантатного жанра появились в виленский период творчества не без влияния берлинских впечатлений композитора в период обучения у К.Ф. Рунгенхагена, директора Певческой академии, которая была основным центром развития вокально-инструментальной музыки в Европе того времени. Форма кантаты привлекала композитора не только возможностью обращения

(1) «Пани Твардовская» — баллада для солистов, хора и оркестра на слова Адама Мицкевича. Исполнена 8 декабря 1869 года в Варшаве. Написана как комическое произведение по юношеской балладе Мицкевича. Большую антитезу трагическим «Призракам», написанным десятью годами ранее, вряд ли возможно представить: пани Твардовская хитростью побеждает черта, сбежавшего от ее знаменитого сварливого характера, и таким образом спасает своего легендарного мужа.

(2) Названия частей — восьми сонетов Мицкевича — приводятся в соответствии с традиционным русским переводом.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»  
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

к интересным для него сюжетам и текстам, но еще и потому, что давала возможность освободиться от оперных условностей и трудностей, связанных с постановкой и исполнением спектакля в театре. В письме Ю.И. Крашевскому из Вильно (*Do Józefa Ignacego Kraszewskiego, Wilno, 27 lipca 1854*) в связи с планируемым исполнением «Мильды» Монюшко акцентировал это обстоятельство особо:

Пора уже оглянуться вокруг, если опера является не чем иным, как общепризнанным недоразумением. Мы можем выгодно преподнести любое самое фантастическое содержание в кантате. Ничто не ограничивает ее: ни время, ни перемена места, ни количество людей. С небес на землю, оттуда в ад — свободный переход, не оскорбляющий приличия. Рассказ (не обязательно старый речитатив) заполняется именно драматическим движением, а песни, арии, дуэты, хоры, прерывая рассказ и занимая его чисто лирические паузы, создают целостность, полную интереса и очарования. У нас нет образцов подобной кантаты. Только оратории могут быть подсказкой для нее. <...> А сколько удобства в самом исполнении! Все закулисные вспомогательные средства — зависимость успеха произведения от всех членов коллектива театра (в котором, от первого тенора до последнего фонарщика, каждый из этих господ может своей немилостью повлиять на незаслуженное фиаско), это тернистый путь, который нужно пройти, чтобы выпросить у дирекции театра исполнение произведения, и еще много других болезненных, унижительных подробностей, которые снимаются кантатой [Moniuszko, 1969, s. 198].

## История создания и жанровые особенности кантат

### «Призраки»

Одним из наиболее знаковых произведений польской музыки стала сценическая кантата «Призраки», во многом благодаря особому значению «архитворения» Мицкевича и премьере, приуроченной к годовщине Январского восстания (1863–1864), которая с триумфом прошла в «Редутовых залах» Театра Вельки во время

концерта-бенефиса, организованного Марией Калергис<sup>(3)</sup> (кантата продолжительностью более часа была повторена трижды за вечер!). Посвящение г-же Калергис было сделано в ожидании скорого переезда в Варшаву и появилось в издании клавира (без текста и голосов, как и многие клавиры того времени), изданного Gebethner i Wolff (с отметкой цензуры от 25 марта 1858 года). В тот же год кантата была трижды исполнена во Львове под запрещенным цензурой названием «Дяды» во время награждения композитора почетным дипломом Галицийского музыкального общества, а в конце июня фрагменты кантаты прозвучали в варшавском Институте музыки. Через два года после премьеры кантата была повторена в годовщину Ноябрьского восстания (1830–1831), тексты читали знаменитые артисты Хелена Моджеевска, Саломея Палиньска и Ян Хенчиньский. Идея поставить «Призраки» в виде театральной постановки была осуществлена после смерти композитора в 1878 году в Театре Скарбковского во Львове под руководством Яна Добжаньского.

Уточняя обстоятельства создания кантаты, стоит подчеркнуть, что она сочинялась на протяжении нескольких лет, а название было скорректировано в ожидании требований цензуры. Юзеф Сикорский в 1859 году упоминал, что обширнейшая композиция по «Дядям» (!) готова давно, а в сохранившейся переписке композитора о ее сочинении упоминается начиная с 1853 года. В связи с недавней реконструкцией авторской версии партитуры<sup>(4)</sup> кантаты годы соз-

(3) Мария Калергис (1822–1874, во втором замужестве Муханова, урожденная Мария-Луиза фон Нессельроде) — дочь генерала российской армии, героя Бородинского сражения; с 7 лет училась в Петербурге, хотя в разных источниках именуется «польской пианисткой» (полька по матери). С 1857 года поселилась в Варшаве, в ее салоне бывали ее знакомые — Р. Вагнер, Ф. Лист, А. де Мюссе, Г. Гейне и другие выдающиеся творческие деятели того времени. Помимо выступлений в салонах и прочих разнообразных занятий, обычных в аристократической среде, она занималась благотворительностью и содействовала музыкантам. Калергис-Мухановой стала в 1863 году, а в 1870-м году ее муж Сергей Муханов был назначен председателем дирекции Варшавских театров. Именно она (по просьбе Монюшко) уговорила мужа разрешить постановку оперы «Галька» в Варшаве. Много путешествовала по всей Европе, особенно по модным курортам.

(4) На основании авторской копии клавира, отправленной Ц.А. Кюи, неполного черновика клавира (703/М), полного комплекта клавира с партиями (704/М, с датой 8 декабря 1852 года и текстами на трех языках — польском, итальянском и русском), а также полной авторизованной рукописи партитуры из ВМО (702/М) Мачей Прохаска реконструировал оригинальную партитуру композитора [Prochaska, 2017].

дания упоминаются в границах 1852–1858. Для единственной опубликованной до этого события версии партитуры с голосами начала XX века текст композитора редактировали Владислав Желеньский (критично относившийся к тексту Монюшко) и Адам Мюншхаймер [Prochaska, 2017, s. 49–53].

Очевидно, что фрагменты самой противоречивой и загадочной поэмы Мицкевича «Дзяды» постоянно влекли к себе Монюшко. В выборе сюжета, наряду с поэтическими достоинствами стихов Мицкевича, имели значение патриотические мотивы, связанные с политической ситуацией в Варшаве накануне Январского восстания, а также интерес к идеям музыкальной драмы, не угасший после варшавской премьеры оперы «Галька» (*Halka*, 1858). Однако намного важнее оказалась общность национальной ментальности (и, соответственно, интерес к литвинским (белорусским) и литовским темам родного региона), фольклорных приоритетов, интонационной основы речи и мелоса, типичных форм обрядовости: и поэт, и композитор видели задачу в возрождении национальных фольклорных форм в своих произведениях, что явно заметно в «Дзядях». Не случайно, что Монюшко в кантате, в отличие от вокальных опусов, обратился к совершенно другим, близким к фольклору текстам Мицкевича.

Композиция самой поэмы также вызывала особое отношение композитора: «Дзяды»<sup>(5)</sup> были задуманы Мицкевичем как музыкально-сценическое произведение, и, перечисляя жанры, обращение к которым обусловило стилистическую сложность его поэмы, поэт упоминал в Предисловии к ней заклинания, гимны, разножанровые песни и фольклорные тексты. Эти нюансы оказались очень привлекательными для Монюшко, поскольку, характеризуя собственное творчество,

(5) Первыми были опубликованы вторая и четвертая части, вошедшие вместе с поэмой «Гражина» во второй сборник Мицкевича, напечатанный в Вильне в 1823 году, и получившие впоследствии название «виленские Дзяды». Первая же часть, оставшаяся незавершенной, была впоследствии заменена стихотворением «Призрак», а третья, скорее всего, так и не была написана, однако в 1832 году Мицкевич написал еще одну часть поэмы, занявшую ее место и получившую известность как «дрезденские Дзяды». Она была издана в Париже в том же году вместе с циклом стихотворений, посвященным петербургским впечатлениям, под заголовком «Отрывок», поскольку композиционно никак не связывалась с циклом. И только после смерти поэта, в 1860 году в Париже были опубликованы найденные среди рукописей отрывки с названием «Зрелище», которые посчитали фрагментами первой части поэмы.

Мицкевич отмечал, что он искал пути синтетического развития художественных образов и воплощения народных истоков в поэзии. Однако на самом деле, предлагая читателям во II части «Дзядов» элементы сценографии, поэт впечатляет их псевдонародным характером представленного мира, трактуя его в романтическом ключе, поскольку и сюжет, и образы вполне соответствуют вкусам романистов, писавших в жанрах так называемой «литературы ужасов».

Несмотря на явную эклектику сюжета, поэма стала свидетельством многолетних экспериментов Мицкевича на поприще романтического синтеза слова, драмы и музыки. «Поэма-мистерия» — определение самого поэта, который поясняет, что название означает торжественный обряд в честь умерших предков, справляемый ночью на кладбище и «ведущий начало от языческих времен». Отметим, что жанровое определение «Дзядов» как поэмы условно: текст включает несколько разнородных фрагментов, объединенных общей сверхидеей, и никогда не был завершен в силу объективных причин: замысел оказался слишком масштабным и неясным даже самому автору. Он был посвящен выражению переживаний и размышлений поэта, касающихся судьбы родины, утратившей независимость, и основывался на идее воплощения фольклорно-религиозных, а также мистических традиций, связанных с поминанием предков. Трагедийно-патриотическая концепция, основанная на традициях древнего обряда, была передана в сценах суда над людьми и событиями, однако «Дзяды» довольно далеки как от языческой, так и от христианской мистики и рождены морально-этической концепцией самого Мицкевича, направленной на выявление социальной проблематики и выражение патриотических идей, связанных с борьбой светлых и темных сил, что очевидно в композиции многих сцен. Об этом сам поэт пишет так:

Возвышенная цель обряда, пустынная местность, ночное время, фантастичность обстановки сильно волновали мое воображение... я вслушивался в сказки, рассказы и песни о мертвецах, возвращающихся с просьбами или предостережениями; и во всех этих чудовищных вымыслах можно было уловить определенные моральные стремления и определенную идею, образно выраженную простым деревенским людям. Настоящая поэма написана именно в таком духе, обрядовые же песни и заклинания в большинстве переданы верно, а иногда и дословно взяты из народной поэзии. <...> Разнородные концепции... влияли на форму и стиль «Дзядов», и потому мы находим

здесь повествование в древнем библейском стиле, лирические гимны, студенческие и рождественские песни... [Мицкевич, 1952, с. 29].

Из предисловия к первому тому издания сочинений Мицкевича, вышедших в свет в двух книгах в Вильне в 1822–1823 годах («Поэзия I»; «Гражина» и две части «Дзядов»), очевидно, что Мицкевич уже в юные годы увлекался фольклором, находя в разножанровых народных образцах не только сюжетно-образную новизну, но и нравственные акценты. Композиция текстов второй части «Дзядов» оказалась созвучна не только настроениям Монюшко, она вполне соответствовала требованиям для текста кантаты, более того, позволяла последовать намерениям поэта и в композиции кантаты (используя половину текста избранной части «Дзядов»), довольно редкой по форме для того времени, подразумевающей сценическое театрализованное представление с участием чтецов<sup>(6)</sup>.

Идея мистериальности, заявленная Мицкевичем, вдохновила композитора на создание довольно необычной по жанровым признакам формы и определила его поэтику. Неоднозначность заметна уже в подзаголовке — «лирические сцены», — отсылающем к оперному жанру, помимо жанра сценической кантаты<sup>(7)</sup>. Сюжет произведения насыщен действием, которое проникает во все детали текста и срежиссировано композитором — это и указания Гусляра и Старца собравшимся совершать конкретные действия, и комментарии поведения на сцене появляющихся и исчезающих призраков, и характер взаимодействия с призраками артистов хора и солистов.

Аналогичную двоякость имеет и сюжет, не только воспроизводящий народный обряд, но и, согласно комментарию Мицкевича, процитированному композитором перед нотным текстом, характерную для региона связь с религиозным культом<sup>(8)</sup>, в частности, благодаря

близости к мистериальным представлениям, популярным в Польше со времен Средневековья. Кроме того, неожиданно народный ритуал оказался дополнен мотивами, почерпнутыми из литературных штампов и условностей. Любопытно соображение из интервью режиссера Павла Пассини, которое приводит Катажина Лисецка:

Я думаю, что Монюшко хотел поместить важнейший польский драматический текст в европейскую музыкальную традицию, между ораторией и оперой, и таким образом открыть его западному слушателю. Он хотел сделать этого непонятого поэта, погруженного в народные обряды, понятным людям, воспитанным в другой культуре. Вот почему он сопоставляет этот ритуал с оперной музыкой XIX века, ища ключ к западному восприятию [Lisiecka, 2023, p. 121].

В некоторых польских публикациях, посвященных этой кантате, отмечается, что сам Монюшко сравнивал «Призраки» с одой-симфонией «Пустыня» (*Le Désert*, 1844) Фелисьен-Сезара Давида. Подробный исторический экскурс представил Гжегож Зезюля:

Возвращаясь к временам Монюшко, следует отметить, что драматическая кантата — гораздо более амбициозная по своим художественным установкам и с четко очерченным сюжетом — переживала определенный ренессанс, наиболее известным примером которого, вероятно, является *La damnation de Faust* («Осуждение Фауста») Гектора Берлиоза (1846). Однако для Монюшко гораздо более важной оказалась модель драматической кантаты, введенная ныне забытым французским композитором Фелисьеном Давидом (1810–1876). Благодаря Давиду форма кантаты — емкая и, возможно, несколько гибридная в романтическом стиле — вобрала в себя элементы мелодрамы, то есть приемы декламации текста либо на фоне оркестрового сопровождения, либо в паузах «между музыкальными проигрышами». Более того, инструментальные номера, отсылающие к ритмам танцевальной музыки или симфоническим формам, приобрели в ней большее значение, чем прежде [Zieziula, 2017, s. 18–19].

По поводу этого сравнения можно заметить, что ассоциации между «Призраками» и «Пустыней» имеют основания скорее благодаря участию чтеца и часовой продолжительности — с ораторией Давида по прошествии времени можно отметить больше различий, чем сходства: присутствие значительных оркестровых эпизодов (которых, за исключением Интрады, нет у Монюшко), иллюстративность и статичность (а не драматическое действие, как в «Призраках»), непродолжительные текстовые комментарии чтеца, прерывающие музыкальный номер,

(6) Упомянем попутно, что в композицию кантаты включены номера, ранее опубликованные в «Домашних песенниках»: дуэт *Narzędzie ciebie wspomina* из IV части «Дзядов» (Третий «Домашний песенник», 1851), романс *Tu niegdyś z wiosny poranki* (фрагмент Песни Зоси из II части), дуэт Гусляра и Зоси *Na głowie ma kraśny wianek...* (Пятый «Домашний песенник», 1858) [см. об этом: Собакина, 2023, с. 565–567].

(7) «Лирические сцены» стали спустя 26 лет подзаголовком оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (преьера 1879).

(8) Этот комментарий во Вроцлавской версии М. Прохаски зачитывает в начале исполнения кантаты Гусляр [S. Moniuszko. *Widma*, 2017].

редкие соло одного лишь солиста — тенора. Аналогии можно найти скорее в значении хоровой партии, прозрачности звучания некоторых оркестровых эпизодов, а также в присутствии яркой драматической кульминации («Буря в пустыне»). Форма оратории Давида также организована совершенно иначе.

#### Содержание кантаты «Призраки»

Время и место действия — Литва, начало XIX века, часовня неподалеку от сельского кладбища.

Ночью в часовне собираются жители деревни для проведения обряда «дзяды» (поминание усопших), в полной темноте на призыв ведуна (Гусяра) прилетают души умерших и рассказывают о своих грехах и наказаниях, но не каждый дух в состоянии принять поддержку, угощение и молитву, которую ему предложат после покаяния собравшиеся, чтобы облегчить участь. Однако прилетевшие на зов души двух детей, злого барина, пастушки Зоси предостерегут людей от ошибок, совершенных ими, и исчезнут, отпугнутые магическим заклинанием. И только последний, четвертый дух, который появляется без призыва под утро, не подчиняется магическому ритуалу, приводя в ужас собравшихся.

#### Действующие лица:

Гусяр (баритон)

Старец (баритон)

Ангелы: Юзё и Рузя (Józio i Rózia, дисканты, сопрано) Widmo I (Видение<sup>(9)</sup> I, Allegretto, g-moll, 3/4)

Голос (злой дух, баритон) Widmo II (Видение II, Un poco agitato, ma non troppo presto, g-moll, 3/4)

Сова (меццо-сопрано)

Ворон (баритон)

Девушка — Зося, пастушка (сопрано) Widmo III (Видение III, Andantino, B-dur, 6/8)

Призрак и пастушка (немые роли)

крестьяне, ночные птицы

(9) Также возможен перевод «Призрак I».

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

#### Структура:

##### Интрада

№ 1. № 1 А. Хор *Ciemno wszędzie, głucho wszędzie...*

№ 1 В. Мелодрама (мелоречитация) *Zamknijcie drzwi od kaplicy...*

№ 1 С. Соло Гусяра с хором *Czyśćcowe duszeczki! W jakiejkolwiek świata stronie...*

№ 1 D. Мелодрама *Podajcie mi garść kądzieli...*

№ 1 E. Соло Гусяра с хором *Naprzód wy z lekkimi duchy...*

№ 2. Речитатив Гусяра и соло Ангела с хором *Patrzcie, ach patrzcie do góry... Do mamy leć, do mamy...*

№ 3. Речитатив Гусяра *Czego potrzebujesz duszeczko...*

№ 3 А. Мелодрама, хор и речитатив *Bo słuchajcie i zważcie u siebie...*

№ 3 В. Соло с хором *A kto prośby nie posłucha...*

№ 4. Речитатив Гусяра *Już straszna północ przybywa...*, соло z chórem: *Dalej wy z najcięższym duchem...*

№ 5. Речитатив *Hej, kruki, sowy, orlice!* oraz соло Guślarza z chórem: *Wszelki duch! Jakaż potwora!*

Речитатив и ария Призрака *Dzieci, nie znacie mnie, dzieci?... Ja nieboszczyk, pan wasz! Dzieci...*

Речитатив-диалог Гусяра с Призраком *A czegoż potrzeba dla duszy...*

№ 6. Хор *Darmo żebrze, darmo płacze...* Ворон и Сова (эпизоды): *Nie lubisz umierać z głodu...*

№ 7. № 7 А. Мелодрама Призрака и хор *Nie ma, nie ma dla mnie rady!... Tak musisz dręczyć się, dręczyć wiek wiekiem...*

№ 7 В. Речитатив Гусяра и хор *Gdy nic tobie nie pomoże... A kto prośby nie posłucha...*

№ 8. Речитатив и соло Гусяра, дуэт со Старцем и хором *Podajcie mi przyjaciele ten wianek... Teraz wy ostatnie duchy...*

№ 9. Речитатив Гусяра, *duettino* с Зосей и хором *A toż czy obraz Bogarodzicy?... Na głowie ma kraśny wianek...*

№ 10. Песенка Зоси *Tu niegdyś w wiosny poranki...*

№ 11. № 11 А. Мелодрама и хор *Tak Zosią byłam, dziewczyną z tej wioski... Wiatr mną jak piórkiem pomiata... Tak wśród pierzchliwej, wśród pierzchliwej fali...*

№ 11 В. Мелодрама Гусяра и Зоси, хор *Czego potrzebujesz, duszeczko... Bo słuchajcie i zważcie u siebie*

№ 11 С. речитатив Гусяря и соло с хором *Darmo bieżycie, to są marne cienie... A kto prośby nie posłucha...*

№ 12. № 12 А. Соло Гусяря с хором и речитатив *Teraz wszystkie dusze razem... Czas odemknąć drzwi kaplicy...*

№ 12 В. Соло и мелодрама Гусяря с хором *A kto prośby nie posłucha... Przebóg! Cóż to za szkarada?... Duszo przeklęta czy błoga... Nie pomaga i kropidło...*

№ 12 С. Речитатив и мелодрама Гусяря с хором *To jest nad rozum człowieczy!... Próżno palę, próżno święcę, nie znika przeklęta dusza... Co to będzie? Gdzie my z nią, on za nią wszędzie...*

Кантата написана в трехчастной «арочной» форме, вступительный раздел представлен Интрадой и Первым номером, вовлекающим слушателей в подготовку к обряду дзядов, центральный трехчастный раздел живописует жизненные истории трех призраков, а заключением является Двенадцатый номер, по существу, завершающий монументальную кантату (продолжительностью более часа) «разомкнутой» формой, ставящей своеобразный знак вопроса о смысле происходящего действия. Каждый из трех разделов, названных «Видение», также организован типичной трехчастной формой, обусловленной ритуалом, — в ней выделены появление призрака, центральный декламируемый текст (содержащий рассказ о прегрешениях души), музыкальное развитие (солисты с хором) и своеобразное «магическое резюме» в коде: согласно Божьей заповеди призраки, а затем хор констатируют участь души, призрак отказывается от угощения и уходит, отгоняемый собравшимися и Гусярем.

В первом Видении два ребенка-ангела, отказываясь от угощения, жалуются, что «кто не познал горечи ни разу — тот не узнает сладости на небе», во втором — душа злого барина, которую забивают птицы, не имея возможности принять угощение, осознает, что «кто не был ни разу человеком, тому человек ничем не поможет», а душа юной пастушки Зоси, радостно порхавшей за бабочками и барашками, но не замечавшей любви, плачет о том, что «кто ни разу не ступил по земле, тот никогда не может быть на небе».

Смысловым центром произведения является центральный раздел «Видение II», представляющий одну из наиболее драматических страниц творчества Монюшко. В нем композитор обращается к стилистике важнейшей части реквиема — *Dies irae*, что оправдано сценой суда над

жестоким баринном. Выразительный текст Мицкевича, наполненный обличительной страстностью, нашел яркое выражение в драматизме музыки Монюшко. Не менее четверти кантаты посвящено фактически осуждению крепостничества, сожалению о несправедливости и забитости челяди, которая, обратившись в птиц, воздает злому барину по заслугам. Именно эта сцена имеет наиболее развитое строение, а принцип «крещендирования» формы раздела связан с появлением душ птиц (декламация) и хора налетевшей стаи, становящейся центром всего произведения. Другое драматургически значимое стилистическое средство здесь — жанр баркароты с его остигнутым, ностальгическим метром, как нельзя более соответствующим печали и сожалению о судьбе душ детей и девушки-пастушки.

Детальное музыкальное развитие формы, обусловленное сюжетом, точно соответствует жанру драматической сцены. Интересно, что пишет в связи с этим Гжегож Зезюля:

Очевидная связь «Призраков» с драмой, как бы навязанная литературным оригиналом, была дополнительно подчеркнута Монюшко — и в то же время точно определена — в формулировке «лирические сцены». Она отсылает нас как к драматическим, так и к поэтическим элементам, которые симбиотически сочетаются в его кантате. В интерпретации Монюшко музыка и мелодрама (декламируемый текст) также тесно переплетены. Монюшко, сделав «либретто» текст II части «Дзядов», поступил совершенно иначе, чем Фелисьен Давид (который в своей «Пустыне» переработал поэтический текст, предоставленный ему его другом Огюстом Колоном): он использовал известное драматическое произведение, сохранив его сюжетную структуру и неизменное звучание, благодаря чему интуитивно приблизился к идее так называемой *Literaturoper*. Современные историки оперы используют этот немецкий термин для описания определенного авангардного эксперимента, который изначально увлек русских композиторов, пытавшихся положить на музыку драмы Пушкина и Гоголя... По этому пути пошли впоследствии самые гениальные творцы рубежа веков во главе с Клодом Дебюсси и Рихардом Штраусом... [Zieziula, 2017, s. 27–28].

Катажина Лисецка, «расследуя» историю сценических прочтений кантаты и подчеркивая процесс «эстетизации обряда», замечает:

Монюшко, сочиняя музыку к шедевру поэта и придавая ему форму кантаты в виде лирических сцен, по сути, осуществил этот процесс эстетизации дальше. Он усилил его, одновременно отойдя от мистерии как «живого источника». Благодаря исполь-

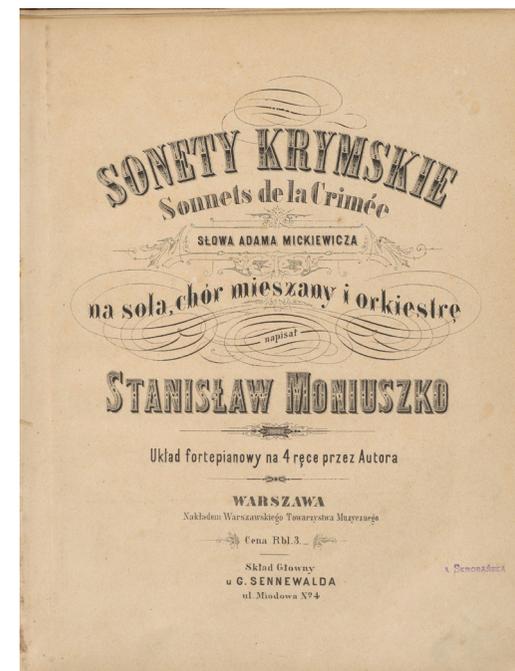
зованию музыкальных решений, вызывающих явные сопоставления с итальянским оперным *bel canto*, он осуществил этот процесс как бы вторично, придав «Дядям» черты мистериальности, заключающиеся, в том числе, в создании соответствующей ауры для драматургии событий благодаря музыке. <...> Мистерия дядюв как источник вдохновения стала... поводом для постановки вопросов о роли и месте духовности в искусстве [Lisiecka, 2023, p. 125, 126].

Она также обращает внимание на интерес композитора к вагнеровским идеям не только музыкальной драмы, но и синтеза искусств:

Императив синтеза искусств как важнейшей детерминанты театральных представлений, дополненных музыкальным и визуальным посланием, кажется, более полно освещает концепцию драматической формы Части II «Дядюв» Адама Мицкевича. Молодой поэт, написав свою драму и указав в подзаголовке, что это «зрелище», спроектировал... новый тип драмы, открытый... для деятельности композиторов и творцов будущего. Тех, кто сможет правильно использовать драматический потенциал этой поэтической структуры и вместе с музыкой и сценографией придаст ей ценность искусства, понимаемого как наиболее удачный синтез изящных искусств... [Lisiecka, 2023, p. 127].

Обращаясь к разнообразным фольклорным культовым жанрам: молитвам, колядам, песням, романсам, заговорам, заклинаниям, — имитируя стилистику частей мессы, Монюшко создает органичное, сценически выразительное драматическое действие, поражающее разнообразием эмоционального содержания, сложностью и стройностью формы. Сценическое чутье композитора и его особое отношение к самому загадочному произведению Мицкевича позволили открыть его публике и предсказать возможные сценические прочтения — именно в том ключе, который предполагал поэт.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра



**Ил. 1.** Станислав Монюшко. «Крымские сонеты». Первое издание авторского клавира в 4 руки. Варшавское музыкальное общество, издатель Г. Зенневальд, 1874. Обложка. Источник: <https://polona.pl/preview/9fa1cf7f-a2ed-4b7e-a59b-7c50815bf2d0>

**Fig. 1.** Stanisław Moniuszko. Sonety Krymskie. First piano edition prepared by the composer. Warsaw, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, sgl. G. Sennewald, 1874. Cover. Source: <https://polona.pl/preview/9fa1cf7f-a2ed-4b7e-a59b-7c50815bf2d0>

### «Крымские сонеты»

В 1867 году Монюшко остановился на тексте Мицкевича совершенно иного плана<sup>(10)</sup>. Цикл «Крымские сонеты», представляющий своего рода поэму из 18 сонетов, также имеет явную сюжетную канву: Мицкевич, осмысливая новые яркие впечатления во время путешествия по Крыму, переживает произошедшие ранее события, возвращаясь в мыслях к родным местам. Возможно, в обращении Монюшко к этому диаметрально противоположному предшествующей кантате

(10) Хотелось бы упомянуть любопытное обстоятельство, которое лишний раз демонстрирует не только удивительное родство устремлений поэта и композитора, но и российскую интригу в их творческой биографии. Именно эту кантату Монюшко настойчиво предлагал к исполнению в России, со времен поездки в Петербург в 1856 году он общался с М.А. Балакиревым, надеясь на будущее исполнение своих сочинений; в частности, он пытался договориться с ним об исполнении кантат «Призраки» и «Крымские сонеты» в концертах Русского музыкального общества или Филармонического общества.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»  
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

сюжету имело немалое значение то, что цикл крымских сонетов был без промедления опубликован самим автором в Москве (в издании *Sonety*, конец 1826 года) и с восторгом встречен читателями и литераторами — во многом благодаря прозаическому переложению, подготовленному Петром Вяземским.

Основанием для успеха сонетов Мицкевича стало сравнение не только с поэмой «Бахчисарайский фонтан», также написанной Александром Пушкиным во время ссылки в 1821–1823 годах и изданной в 1824 году в Москве (как и «Сонеты» Мицкевича!), но и с «Херсонидой» Семена Боброва (1804, названной им «Лирико-эпическое песнетворение»<sup>(11)</sup>), что отмечалось многими литературоведами. Все три «поэмы» созвучны идеей духовного восхождения странствующего поэта к пониманию истин мироздания, аллегорически обозначенного движением из долины в горы, из действительности в историю. Спустя 40 лет цикл Мицкевича по-прежнему оставался популярным в России, а Монюшко, планируя исполнение «Призраков» в русских столицах, искал достойный сюжет для второй кантаты.

Интересно, что в Польше сонеты Мицкевича были восприняты как явный анахронизм. И так же редко, как и в поэзии, жанр сонета появлялся в романтической музыке. Вот что пишет в связи с этим литературовед и поэтесса Л.Н. Порубай:

Для современников [же] польского поэта, ожидавших от него революционных призывов, было сущей несообразностью его обращение к столь аристократическому жанру. Современные литературоведы даже склонны видеть в таком выборе эстетический вызов... общественному мнению. Парадокс в том, что в эту изысканно-уравновешенную литературную форму Мицкевичу удалось... вдохнуть свою мятежную душу и свое страстное чувство любви к родине... [Порубай, 2015, с. 26].

Здесь необходимо помнить, что сонет в Польше был забыт стихотворцами еще в XVII веке, и понять его достоинства Мицкевич смог только благодаря своей вовлеченности в европейское литературное движение, которое в это время, как известно, переживало момент очередного возрождения сонета. Масштаб дарования польского поэта, его редкая образованность и чуткость к новациям позволили ему освоить

семантическую роль сонетной формы, осознать метафизический потенциал этого жанра для литературного оформления драматических мотивов своей мыслительной работы, не говоря уже о каноне внешней формы [Порубай, 2015, с. 25].

«Крымские сонеты» Мицкевича иногда называют поэтическими путевыми заметками, поскольку они были написаны во время двух поездок по Крыму летом и осенью 1825 года, когда поэт отбывал ссылку в России (кратковременный первый визит, когда он посетил в Гурзуфе дом Густава Олизара, стал подготовкой к основному путешествию). Летом в Гурзуфе поэт познакомился с опубликованным в Санкт-Петербурге в 1823 году «Путешествием по Тавриде в 1820 году» И.М. Муравьева-Апостола [Порубай, 2015, с. 15]. Затем стал интересоваться восточной философией и поэзией, готовясь к новой поездке (29 августа — 27 октября 1825 года), куда был приглашен Каролиной Собаньской<sup>(12)</sup>; целью поездки в обществе нескольких лиц из близкого окружения Собаньской было выявить связи польского поэта на Юге России:

Мицкевич был предупрежден друзьями об опасности, исходящей от его спутников, потому вел себя достаточно осторожно и, несмотря на психологическое напряжение, смог сохранить романтический настрой и, сосредоточившись на глубоком общении с экзотическим краем, ощутить неотразимое влияние его многоликости: «...я видел Крым. Выдержал крепкую морскую бурю и был одним из нескольких незаболевших, которые сохранили достаточно силы и сознания, чтобы насмотреться вдосталь на это любопытное явление. Топтал я тучи на Чатырдаге... Спал на софах Гиреев и в лавровой рощице в шахматы играл с ключником покойного Хана. Видел Восток в миниатюре...» (Из письма И. Лелевело, январь 1827 года) [Порубай, 2015, с. 16].

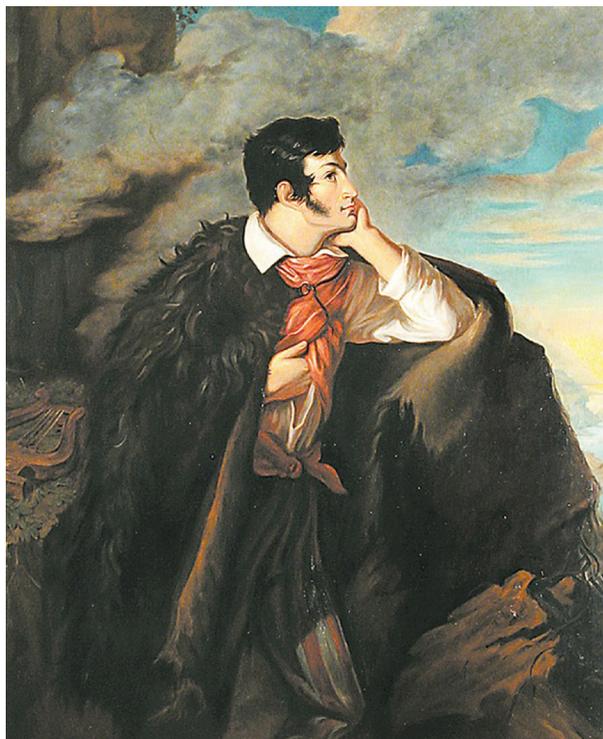
Любопытно в этом контексте выглядит посвящение автора: «Спутникам путешествия по Крыму»...

Конечно, крымская тема была далека от пристального внимания композитора и нашла выражение в скромной стилизации мелодических рисунков, некоторых интонаций, в основном касаясь

(11) В семи Песнях. Интересно, что С.С. Боброва увлек крымско-татарский колорит и горные пейзажи, образ моря его практически не заинтересовал. В первой редакции эта поэма названа «Таврида» (1798).

(12) Каролина Ржевуска (Karolina Rzewuska, в браке Собаньска (Sobańska), 1795–1885) — польская аристократка, получившая образование в Вене. Выйдя замуж, стала в 1820-е годы хозяйкой знаменитого салона в Одессе. Прославилась своей красотой и выполняла поручения в качестве тайного агента царского правительства; в нее были влюблены Мицкевич и Пушкин, за которыми она следила.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»  
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра



**Ил. 2.** Ванькович В.М. Портрет Адама Мицкевича на скале Аю-Даг. 1828. Холст, масло. 125 × 148 см. Национальный музей, Варшава. Источник: [https://artchive.ru/artists/84591~Valentij\\_Mel'khiorovich\\_Van'kovich/works/589553~Portret\\_Adama\\_Mitskevicha\\_na\\_skale\\_AjuDag?ysclid=mg1dpx2gww69407811](https://artchive.ru/artists/84591~Valentij_Mel'khiorovich_Van'kovich/works/589553~Portret_Adama_Mitskevicha_na_skale_AjuDag?ysclid=mg1dpx2gww69407811)

**Fig. 2.** Wańkowiec W.M. Portrait of Adam Mickiewicz on Ayu-Dag Rock. 1828. Oil on canvas. 125 × 148 cm. The National Museum, Warsaw. Source: [https://artchive.ru/artists/84591~Valentij\\_Mel'khiorovich\\_Van'kovich/works/589553~Portret\\_Adama\\_Mitskevicha\\_na\\_skale\\_AjuDag?ysclid=mg1dpx2gww69407811](https://artchive.ru/artists/84591~Valentij_Mel'khiorovich_Van'kovich/works/589553~Portret_Adama_Mitskevicha_na_skale_AjuDag?ysclid=mg1dpx2gww69407811)

звукоизобразительности, связанной с передачей общего впечатления от переживания восприятия новых пейзажей и сюжетов; ее неприятное воплощение осталось в рамках романтической эстетики. Не случайно Матеуш Борковский в рецензии на издание записи кантаты пишет:

Интерес к Востоку был довольно распространенным явлением среди романтических писателей. Экзотическая культура, с одной стороны, привлекала романтиков своим многообразием, с другой — красочностью и своего рода сказочностью. Поэтому они охотно вводили в свои произведения арабские, персидские и турецкие мотивы. Как писал в *Pamiętnik literacki* Мариан Квашны, «романтический ориентализм — как одна из основных форм романтической экзотики... был литературной модой со всеми ее характерными чертами: очарованием новизны, изменчивостью и мимолетностью, поверхностностью и случайностью» [Borkowski]. Общность интересов Монюшко

и Мицкевича в области «геопоэтики» удивляет не менее, чем в предыдущих произведениях: их объединили не только шляхетско-польский эстетизм романсов, фольклорно-литвинские сюжеты «Дзядов», но даже восточная экзотика (также украшенная эстетизмом жанра сонета). Показателен эпиграф, избранный поэтом для цикла «Крымских сонетов» — это цитата (на немецком) из цикла стихотворений И.В. Гете «Западно-восточный диван» (1814–1819): «Кто хочет понять стихотворение, должен отправиться в страну стихотворения; кто хочет понять поэта, должен отправиться в страну поэта».

«Крымские сонеты» Мицкевича многоплановы, и круг их тем, помимо сквозной линии размышлений о судьбе поэта и философских обобщений, охватывает морской пейзаж («обрамленный» степными впечатлениями первого и пятого сонетов), красоты крымских городов на фоне роскошной южной природы (шесть центральных сонетов, где восторг впечатлений прерывается лирическими размышлениями на могиле Потоцкой) и философские размышления о судьбе, особенно эффектно звучащие на фоне горных пейзажей — в центре этой части автобиографический образ пилигрима (который путешествует по полуострову в обществе мирзы). В трехчастном по тематике цикле можно выявить много интересных композиционных деталей, расставляющих акценты, создающих арки и усложняющих форму. Его стилистику отличает лексический минимализм и изящество стиха, образная точность и оригинальность эпитетов, драматизм и искренность высказывания.

Что касается кантаты, то она стала крайне редким для Монюшко обращением к ориентальной теме, нашедшей выражение в стилизации мелодических рисунков и некоторых интонаций; композитор преимущественно сосредоточился на звукоизобразительности, связанной с передачей общего впечатления от переживания восприятия крымских пейзажей и сюжетов, и поэтому в целом неприятное воплощение идеи восточных странствий осталось в рамках романтической эстетики.

В отличие от «Призраков», вторая кантата на стихи Мицкевича была написана в традиционном жанре камерной лирической кантаты и в основном посвящена музыкальному воплощению образов природы. «Крымская» тема не стала основной достопримечательностью кантаты, которая, несмотря на отсутствие явного новаторского подхода к жанру, оказалась одним из наиболее ярких

и удачных примеров «перевода» поэтического цикла в цикл вокально-инструментальный. Следуя первоисточнику, кантата включает сонеты, которые тематически образуют циклическую трехчастную форму из лирических пейзажных образов. Как и в предыдущей кантате, композитор выбирает для своего опуса около половины текстов поэтического оригинала — восемь сонетов, представляющих выразительные образы Крыма, составляют лишь часть сюжетных линий цикла сонетов.

*Содержание кантаты*

**Intrada** (Largo)<sup>(13)</sup>

**I. Штиль** / *Cisza morska* (Andante molto tranquillo)

**II. Плавание** / *Żegluga* (Allegro)

**III. Буря** / *Burza* (Molto agitato)

**IV. Бахчисарай** / *Ruina (Bakczesaraj)* (Largo)

**V. Ноктюрн (Бахчисарай ночью)** / *Noc* (Andantino)<sup>(14)</sup>

**VI. Чатырдаг** / *Hymn (Czatyrdah)* (Molto Maestoso)

**VII. Странник** / *Pielgrzym* (Moderato, ma molto espressivo)

**VIII. Эпилог (Аюда)** / *Epilog (Ajudah)* (Lento)

Сокращая содержание поэмы<sup>(15)</sup>, Монюшко, сохраняя порядок сонетов, выбирает те, которые помогают ему ради достижения цельности драматургии композиции кантаты (которую можно охарактеризовать как контрастно-составную трехчастную форму), создать новую сюжетно-тематическую логику. Только три сонета поэмы — «Штиль» (II), «Плавание» (III) и «Буря» (IV), которые описывают контрасты морской стихии и посвящены колоритным разноплановым картинам моря, сохранены композитором «в комплекте» (эта триада сонетов в первоисточнике обрамлена крымскими пейзажами, которые не

привлекли композитора). Безусловно, именно эти сонеты наиболее удобны для звуковой изобразительности: покой морской стихии, волнительное плавание противопоставляются шторму — «Буря» становится аллегорией судьбы поэта, который, несмотря на преграды, находит силы для борьбы.

«Морская» экспозиция кантаты организована идеей драматического крещендо, в результате которого достигается основная кульминация произведения. Первой экспозиционной части противопоставляется «экзотический» средний раздел, звукописующий красоты Бахчисарая — это оставшиеся два (из четырех) «бахчисарайских» сонета, которые завершает гимн Чатырдагу (между этими сонетами и репризой пропущены пять, посвященных созерцанию красот Алушты и размышлениям на могилах). Репризой кантаты избраны именно те два сонета, в которых Мицкевич выражает видение своей миссии художника-поэта. Первый из них — «Пилигрим» (его образ ассоциируется с автором сонетов) — отсылает читателя в мир поэтического восприятия, помогающего осознать счастье перед угрозой гибели. Проскальзывающая между строк тоска по родине звучит здесь пронзительно благодаря образу далекой возлюбленной, становящейся для поэта олицетворением Литвы. Роскошные пейзажи и нега крымских ночей не могут заглушить его чувства тоски по дому. Завершается и цикл, и кантата сонетом «Аюдаг», в котором Мицкевич сопоставляет Крым с таинственной силой поэзии.

Вторая и третья часть кантаты по своему музыкальному содержанию образуют своего рода мини-цикл, рефреном в котором становится стилистика гимна — это восточный гимн в «Ночи», продолженный гимном в начале «Чатырдага», гимн Эпилога. В этом составном втором разделе кантаты гимну предшествует мелодически изысканная восточная песня в «Бахчисарае» (женский хор), служащая параллелью Интраде, и ария Пилигрима в жанре баркароты, в которой тенор, поддерживаемый прозрачным звучанием оркестра, точно воспроизводит текст сонета. Благодаря явно выраженной жанровости в первых двух номерах структура кантаты в результате отличается гармоничным, но неоднозначным обрамлением (восточный колорит Интрады продолжен литургической стилистикой в «Штиле», что находит параллель в восточных гимнах среднего

(13) Обозначения темпа приведены по первому авторскому клавиру.

(14) В первом издании клавира опубликован под названием «Ноктюрн» (Nokturn).

(15) Порядок сонетов Мицкевича следующий: «Анкерманские степи», «Штиль», «Плавание», «Буря», «Вид гор из степей Козлова (Пилигрим и мирза)» (Козлов — давнее название Евпатории. — О.С.), «Бахчисарай», «Бахчисарай ночью», «Могила Потоцкой», «Могила гарема», «Байдары», «Алушта днем», «Алушта ночью», «Чатырдаг», «Пилигрим», «Дорога над пропастью в Чуфут-Кале (Мирза и пилигрим)», «Гора Кикенеиз», «Развалины замка в Балаклаве», «Аюдаг» (не пронумерованы). Интересно, что сам Мицкевич сделал примечания к сонетам, поясняющие местные понятия и названия достопримечательностей.

раздела и «светской» баркарале «Пилигрима»). Лирический гимн Эпилога возвращает слушателей в атмосферу «Штиля», завершая кантату просветленной кульминацией.

Во всех номерах кантаты (кроме «Пилигрима») текст сонетов получает полифоническое развитие: сплетение и повторение строф значительно расширяет временное полотно звучания сонета, превращая его в звуковую, часто буквально зримую картину. Это происходит благодаря мастерскому построению хоровых партий на основе не только детального мотивного развития, но и полифонических приемов, среди которых преобладают имитации и непродолжительные каноны. Н.А. Копытько, исследовавшая незавершенные кантаты Монюшко и проблемы развития жанра камерной кантаты в эпоху романтизма (и принимая за таковую кантату для солистов и камерного оркестра в сопровождении хора), отмечает: «Хотя эстетический посыл камерной кантаты “романтичен”, она выпадает из круга актуальных для романтиков видов творчества — прежде всего, как репрезентант минувшей эпохи» [Копытько, 2006, с. 15]. Однако в эпоху романтизма ее принципы нашли выражение в немногочисленных примерах, среди которых автор упоминает некоторые кантаты композитора, считая, что в них камерная лирическая кантата продолжала трансформироваться благодаря эстетическим запросам эпохи.

## Заключение

Безусловно, поэтика лирической кантаты просматривается во многих частях «Крымских сонетов», которые значительно традиционнее по форме кантаты как вокально-оркестрового цикла в отличие от театрализованной и новаторской по своей сути сценической кантаты, какой стали «Призраки». В обеих кантатах хор выполняет ведущую драматургическую роль, и Монюшко блистательно осуществляет свою композиторскую задачу выразительной звуковой трансформации текста, насыщая его многоплановостью смыслов и разнообразием эмоций. В представленных в статье кантатах Монюшко воплощены два типа фабульно-композиционной драматургии кантаты, в целом типичные для его творчества:

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты» на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

...Первая восходит к старинной кантате, и в этом случае сочинение мыслится скорее как фрагмент оперы с включением характерных оперных составляющих — арий, речитативов, дуэтов и т.д.; другая связана с циклизацией самодостаточных музыкально-поэтических номеров (при определяющей роли вербального начала) и ближе к вокальному циклу [Копытько, 2006, с. 18–19].

Именно эти две разновидности жанра представлены рассмотренными кантатами Монюшко на слова Мицкевича. Оперность «Призраков», сценичность их музыкальной драматургии нашли выражение в оригинальной композиции, основанной на взаимодействии многих сценических героев. Однако кантата «Крымские сонеты», несмотря на традиционность цикла «музыкально-поэтических номеров», также испытала влияние сюжетной драматургии, обогатившей ее стилистику сценической выразительностью.

Кантаты Станислава Монюшко «Призраки» и «Крымские сонеты»  
на тексты Адама Мицкевича: интерпретация сюжета и особенности жанра

## Список литературы:

- 1 *Белза И.Ф.* Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1988. 255 с.
- 2 *Копытько Н.А.* Камерно-кантикатные принципы мышления и их претворение в творчестве Станислава Монюшко // *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. 2006. № 8. С. 15–19.
- 3 *Мицкевич А.* Дяды: Поэма / Пер. Л. Мартынова и В. Левика // *Мицкевич А.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3 / Под ред. М.Ф. Рылского, Б.А. Турганова. М.: Гослитиздат, 1952. С. 27–286.
- 4 *Порубай Л.Н.* Крымские сонеты // *Крымский архив*. 2015. № 3 (18). С. 13–32.
- 5 *Собакина О.В.* Поэзия А. Мицкевича в камерно-вокальном творчестве С. Монюшко // *Художественная культура*. 2023. № 4. С. 556–577. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-556-577>.
- 6 *Borkowski M.* Romantyczna moda na Orient // *Cameralmusic.pl*. URL: <https://cameralmusic.pl/artukul/-sonety-krymskie-mickiewicza-z-muzyka-moniuszki-nowa-plyta-polskiego-radia-262228.html> (дата обращения 22.12.2024).
- 7 *Lisiecka K.* Mystery and Artistic Veil: Widma (Phantoms) by Stanisław Moniuszko and Paweł Passini // *Interdisciplinary Studies in Musicology*. 2023. Vol. 23. P. 119–129. <https://doi.org/10.14746/ism.2023.23.9>.
- 8 *Moniuszko S.* Listy zebrane / Red. W. Rudziński, współpr. M. Stokowska. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1969. 679 s.
- 9 *Prochaska M.* Widma – wersja oryginalna // S. Moniuszko. *Widma*. Original version – World Premiere Recording: CD Booklet. NFM recordings. NFM 47. 2017. S. 49–53.
- 10 S. Moniuszko. *Widma*. Original version – World Premiere Recording. NFM recordings. NFM 47. 2017.
- 11 *Zieziula G.* Moniuszkowskie “Widma”, sceny liryczne z “Dziadów” Adama Mickiewicza: od inspiracji do realizacji // S. Moniuszko. *Widma*. Original version – World Premiere Recording: CD booklet. NFM recordings. NFM 47. 2017. S. 16–31.

## References:

- 1 Belza I.F. *Pushkin i Mitskevich v istorii muzykal'noi kul'tury* [Pushkin and Mickiewicz in the History of Musical Culture]. Moscow, Muzyka Publ., 1988, 255 p. (In Russian)
- 2 Kopyt'ko N.A. Kamerno-kantatnye printsipy myshleniya i ikh pretvorenie v tvorchestve Stanislava Monyushko [Chamber-Cantata Principles of Thinking and Their Implementation in the Works by Stanisław Moniuszko]. *Vesci Belaruskai dzyarzhavnai akademii muzyki*, 2006, no. 8, pp. 15–19. (In Russian)
- 3 Mitskevich A. Dzyady: Poema [Ghosts. Poem], transl. L. Martynov, V. Levik. *Mitskevich A. Sobranie sochinenii: V 5 t.* [Collected Works: In 5 vols.]. Vol. 3, eds. M.F. Rylsky, B.A. Turganov. Moscow, Goslitizdat Publ., 1952, pp. 27–286. (In Russian)
- 4 Porubai L.N. Krymskie sonety [Crimean Sonnets]. *Krymskii arkhiv*, 2015, no. 3 (18), pp. 13–32. (In Russian)
- 5 Sobakina O.V. Poeziya A. Mitskevicha v kamerno-vokal'nom tvorchestve S. Monyushko [The Poetry of A. Mickiewicz in the Chamber Vocal Works by S. Moniuszko]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 556–577. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-556-577>. (In Russian)
- 6 Borkowski M. Romantyczna moda na Orient. *Cameralmusic.pl*. Available at: <https://cameralmusic.pl/artukul/-sonety-krymskie-mickiewicza-z-muzyka-moniuszki-nowa-plyta-polskiego-radia-262228.html> (accessed 22.12.2024).
- 7 Lisiecka K. Mystery and Artistic Veil: Widma (Phantoms) by Stanisław Moniuszko and Paweł Passini. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 2023, vol. 23, pp. 119–129. <https://doi.org/10.14746/ism.2023.23.9>
- 8 Moniuszko S. *Listy zebrane*, red. W. Rudziński, współpr. M. Stokowska. Kraków, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1969. 679 s.
- 9 Prochaska M. *Widma – wersja oryginalna*. S. Moniuszko. *Widma*. Original version – World Premiere Recording: CD booklet. NFM recordings. NFM 47, 2017, ss. 49–53.
- 10 S. Moniuszko. *Widma*. Original version – World Premiere Recording. NFM recordings. NFM 47, 2017.
- 11 Zieziula G. Moniuszkowskie “Widma”, sceny liryczne z “Dziadów” Adama Mickiewicza: od inspiracji do realizacji. S. Moniuszko. *Widma*. Original version – World Premiere Recording: CD booklet. NFM recordings. NFM 47, 2017, ss. 16–31.