

Svetlana A. Pavlova  
Ph.D. in History of Arts  
Assistant Professor  
Music History Department  
The Gnesin Russian Academy of Music  
e-mail: hymnography@yandex.ru  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-10-43

# THE TRANSFIGURATION OF DON JUAN ESSAYS ON THE DRAMATURGY OF ALEXANDER DARGOMYZHISKY'S OPERA THE STONE GUEST DEDICATED TO THE 210TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER ESSAY ONE

*"First, we must write for God, and then for the ladies"*  
A. Dargomyzhsky<sup>1</sup>

The essays on A. Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest* are not quite usually named - "The Transfiguration of Don Juan", to understand the image of the protagonist. The problem of semantic content and musical dramaturgy of this experimental and absolutely brilliant phenomenon of Russian musical theatre are addressed in the study. Namely, an attempt was made to study Dargomyzhsky's recitative opera following the primary source, the little tragedy of the same name by A. Pushkin, in terms of the

authors' spiritual worldview. In this case, spirituality is understood not only as the richness of the inner world but also as the faith-centric creativity characteristic of representatives of Russian culture of the 19th century. The research perspective reveals a lot of new information in a seemingly familiar work.

*Keywords: Transfiguration, Don Juan, The Stone Guest, recitative opera, melodic recitative, musical dramaturgy, A. Pushkin, A. Dargomyzhsky.*

We begin our essays on the dramaturgy of Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest* with the word "transfiguration", which, in Orthodoxy, denotes the goal of human life — transfiguration or deification. Alexey Osipov, Doctor of Theology, Professor of the Moscow Theological Academy, Full Member of the Russian Academy of Natural Sciences, says the following about the church feast of the Transfigura-

tion: "Transfiguration... This is the glory to which every person is destined according to one's destiny, according to the very idea of the divine creation of man: 'You are all sons of God and daughters of God'<sup>2</sup>. The Feast of the Transfiguration shows to what light and greatness a person is destined by one's being", and then he asks a question to which he answers, "what must happen to a person in or-

1. Cited from: Stepanova I. V. "It Was a Great Gift" / Let's Play from the Beginning. Da Capa al Fine. 28.02.2013. <https://gazetaigraem.ru/article/11382> Date of access: 14.02.2023.

2. John Chrysostom, Archbishop of Constantinople. Collection of Works. 2<sup>nd</sup> ed., St. Petersburg, 1902. V. 10. P. 378 (Epistle to the Galatians 2:26).

der to be transfigured? It is the most important question of human life: how is human transfiguration achieved? It is achieved, of course, by living a virtuous life..."<sup>3</sup>.

At this point, I will stop quoting and, before applying the words about the "virtuous life" to the image of Don Juan, I will make a small digression. It concerns "the confrontation between scientific and theological approaches to understanding and the explanation of what is happening"<sup>4</sup>. Without delving into the history of the issue, I will only note the opera works of the 19th century in Russia, which were created in the context of the spiritual worldview of their authors — a worldview that was nourished and supported by the Orthodox faith; however, it was studied mainly in a different context. As is known, in post-revolutionary Russia, the idea of faith-centric culture was erased from official science, which thus received the status of atheistic one. "Methodologically, it was expressed in the introduction of the so-called 'principle of exclusion of the transcendental'"<sup>5</sup>. In the article "The Evil and the Good of the 20th Century (Historical Heresy)", Genrikh Gruzman writes: "According to Lenin's analytics and corresponding terminology, there are two irreconcilable movements in art: **realism** (socialist direction) and **mysticism** (bourgeois direction). In this line of art movements, mysticism is seen as having no relation to reality"<sup>6</sup>. Nevertheless, cultural monuments of the 19th century, which testified that realism and mysticism are not "irreconcilable" but form a single creative phenomenon, continued to be studied.

The definition of this unity, **spiritual realism**, was created at the turn of the 21st century. As a direction of creativity, spiritual realism is associated with the most pressing ideological questions about the invisible causes of visible reality, about the "internal" and "external" person: "according to one of the most important principles of Christian anthropology, a human being has two hypostases — one facing the earthly and the other facing the heavenly, transcendental. The first is called the outer person, the

second — the inner person"<sup>7</sup>. Literary scholars were among the first to use the term "spiritual realism" "as an indication of the special nature of realism, gravitating toward Orthodoxy, of the 19th century writers"<sup>8</sup>. Also, it is fair to talk about the "special character of realism" of Russian musical theatre. Glinka, Dargomyzhsky, Mussorgsky, Tchaikovsky, following Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Chekhov, testified to the ongoing tectonic shift of those who must be in harmony with the layers of human life — external and internal. By all means possible for the opera genre, our outstanding compatriots warned about the reason for the current situation, which they saw as a violation of the root system of human personality — in the devaluation of its divine component.

To date, sufficient evidence has accumulated about the need to coordinate scientific research with the "transcendental" content of the phenomena being studied. Scientists from various research fields — physicists, mathematicians, philosophers, philologists, historians, musicians<sup>9</sup>, have spoken and continue to talk about this. "What brought me into theology was the controversy surrounding the Christian Trinity," says one of the founders of astronautics, physicist and mathematician, academician of the Russian Academy of Sciences, B. Rauschenbach. "As a person of science, the trinity was incomprehensible to me, I wanted to refute this seeming absurdity. However... the concept of the Trinity turned out to be logically flawless. Thus, in thinking about the Trinity, I was essentially doing maths"<sup>10</sup>. Philosopher A. Losev (in monasticism — Andronicus) states: "Dialectics is aimed at creating not just a philosophical system but an 'absolute mythology' that affirms mystical life in the Church, the basis of which is the communication of divine energies to man through prayer and sacraments"<sup>11</sup>.

3. Osipov A. I. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Date of access: 14.02.2023.

4. Bratus B. S. "Psychology and Spiritual Experience" / *Christian Psychology in the Context of a Scientific Worldview*. Ed. by B. Bratus. Moscow: Nikea, 2020. P. 438.

5. Ibid.

6. Gruzman G. G. "The Evil and The Good of the 20<sup>th</sup> Century (Historical Heresy)" / *Topos Literary and Philosophical Journal*, 29.06.2012. <https://www.topos.ru/article/ontologicheskies-progulki/zlo-i-blago-xx-go-veka-istoricheskaya-eres-0> Date of access: 14.02.2023.

7. *Christian Thought: Sociology, Political Theology, Cultural Studies*. Volume V. St. Petersburg: Novoe i Staroie Publishing house, 2005. P. 18

8. Alekseev A. A. "The Gospel Text and the Christian Type of Spirituality in Russian Realism Literature" / *Classical Literature and Religious Discourse (Problems of Axiology and Poetics)*. Issue 2. *The Evolution of Forms of Artistic Consciousness in Russian Literature*. Ekaterinburg: Publishing house of the Ural Federal Gor'kiy Institute, 2007. Pp. 223–234.

9. A large number of statements about the unity of scientific and religious views are collected in the book: *Great People Talk about Faith*. Moscow: Volniy Strannik Publishing house of the Pskov-Pechersky Monastery. P. 112.

10. Rauschenbach B. V. "Logic of the Trinity" / *Questions of Philosophy*, 1993. Pp. 62–70.

11. Ermishin O. T. *Philosophy of Religion. Concepts of Religion in Foreign and Russian Philosophy*. Textbook. Moscow: PSTGU Publishing House, 2009. P. 224.

These are the words of scientists of the 20th century who worked in the profession and led a rich spiritual life in the conditions of official scientific atheism. Today, there are no documented barriers to research in accordance with the gospel meaning of things, be they works of art or phenomena of the physical world<sup>12</sup>. The scientific-theological approach has a reason to become the most important in the development of Russian thought about man and their achievements. "The Gospels have become the basis of all Russian literature," summarises Professor A. Uzhankov, the author of "the theory of literary formations" and presenter of the scientific and educational lecture course *Spiritual Foundations of Russian Literature*. "If geniuses think energetically, why shouldn't we, following them, think brilliantly?" — Professor V. Medushevsky educates musicians on the author's "theory of the intonational nature of music", which is based on the concept of synergy, that is, the interaction of divine and human will. The catechesis of musical theatre, which marked the heyday of this art form in Russian culture of the 19th century, is discussed in this study, which is part of the author's course of lectures: *The Gospel in the Monuments of Russian Opera*: Glinka, Dargomyzhsky, Mussorgsky, Tchaikovsky.

Explaining methodologically the return of faith-centric scientific thinking, Doctor of Psychology, Corresponding Member of the Russian Academy of Education, Professor of Moscow State University, Boris Bratus writes: "The way out of the age-old confrontation and division is now seen, firstly, in the assumption of **synchronicity** of movement at different levels of existence... Secondly, and this is the main thing, in the assumption of the **hierarchy** of these levels, where it is the mystical, theological that determines the meaning and order of what is happening"<sup>13</sup>. According to this understanding of the spiritual content in the system of science, the essays about *The Stone Guest* offered to the reader are constructed. The theme of the hero's transfiguration is considered as an organising one in the literary and musical dramaturgy of Dargomyzhsky's opera, which is consistent with the attitude towards the composer's creative work. "Dargomyzhsky is in-

teresting for his attitude to faith, which we know nothing about," says researcher of the composer's work, Doctor of Art History, Professor Irina Stepanova, "in general, the question of the faith of the Russian classics of the 19th century is a giant blank spot in our musicology. It is known that throughout almost his entire life, Dargomyzhsky gave singing lessons to professional and non-professional singers, and that he was a great admirer of the ladies and said: 'No, friends, you need to write only for ladies'. However, this phrase has never been quoted in its entirety, and yet it sounds like this: 'First, we must write for God, and then for the ladies'. And this author's statement must be investigated."<sup>14</sup>

### Act One THOUGHTFUL DON JUAN

"He rebelled against the opinions of the world/  
Alone, as before..."  
M. Lermontov<sup>15</sup>

Now, we return to the question of "what must happen to a person in order to be transfigured?"<sup>16</sup>. We find the answer in the words of the main character, Don Juan: "... of debauchery / I had long been an obedient student, / But from the time I saw you, / It seems to me that I have been completely reborn. / Having loved you, I love virtue / and for the first time I humbly bow my trembling knees before it." Alexander Pushkin absolutely accurately explains the "virtuous life", the goal of which is transfiguration or "rebirth" and it is achieved by overcoming passions through virtues<sup>17</sup>. Let us note right away that such understanding of the image of Don Juan places the work of Pushkin and, after him, the opera of Dargomyzhsky outside the established European tradition of understanding the plot, in which

14. Stepanova I. V. "It Was a Great Gift" / Let's Play from the Beginning. Da Capa al Fine. 28.02.2013. <https://gazetaigraem.ru/article/11382> Date of access: 14.02.2023.

15. Lermontov M. Y. *Death of a Poet*. Detailed Illustrated Commentary. Moscow, Prospekt, 2023. P. 9.

16. Osipov A. I. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Date of access: 14.02.2023.

17. This explanatory monologue of Don Juan is absent in the text of the opera; however, the idea expressed is embodied. A. Dargomyzhsky worked on the text of the tragedy edited by V. Zhukovsky. More about this: Ruchevskaya E. A., Sukhova L. V., Goryachikh V. V., "Pushkin in Russian Opera. *The Stone Guest* by Dargomyzhsky. *The Golden Cockerel* by Rimsky-Korsakov." Second edition, corrected and expanded. St. Petersburg: Kompositor. 2012. I thank Y. Vasilyev, Ph.D. and Associate Professor of the History of Music Department of the Gnessin Russian Academy of Music, for indicating the source.

the main character appears as an unrepentant villain (whose atrocities have a comic tone).

The modern reader knows different interpretations of the image of Don Juan, collected under one "roof", from the novel *The Three Don Juans* by G. Apollinaire<sup>18</sup>, a Polish-French poet of the turn of the 20th century. At one time, the direction of our work was determined by the observations of A. Akhmatova, "the best expert on Pushkin", who treated the poet's personality and work "with care, insight, and depth"<sup>19</sup>. Akhmatova dedicated a special article to the small tragedy *The Stone Guest*, where, in attention to the poet's diaries and letters, she expressed the idea of the author's interpretation of the plot<sup>20</sup>. Considering the peculiarities of interpretation and the autobiographical essence of changes in the image of Don Juan, Anna Akhmatova quoted the poet: "Pushkin, who just got married, writes to Pletnev: 'I... am happy... This state is so new to me that it seems that I have been reborn' (XIV, 154–155)"<sup>21</sup>.

In correlation with the musical content of the opera, Anna Akhmatova's conclusion is confirmed and clarified by the unexpectedly vivid unanimity of words and music. In general, as already mentioned, Dargomyzhsky follows the highlighted dramatic idea. Turning to the "metaphysical language of Pushkin", we will outline the main states that accompany Don Juan on the path of transfiguration<sup>22</sup>. In the second act, it is happiness: "I am **happy**," Don Juan exclaims, "I am ready to sing, I am glad to embrace the whole world!". In the third act, it is love: "I am Don Juan, and I **love** you!". "Happiness" and "love" testify to the spiritual path that the hero goes through with Donna Anna — it is she who accompanies Don Juan in the second and third acts. In the first act, which will be discussed in this essay, in addition to Donna Anna, there are two other female characters — Ineza and Laura. The desired definition on the path of the hero's "rebirth" is here taken from the main text to the level of remarks. We are talking about the au-

18. I thank Ph.D. T. Maslovskaya for indicating the source.

19. Evaluation of the research activities of A. Akhmatova by B. Tomashevsky. See: Vladimirova L. B. "To Anna Andreevna Akhmatova — the Best Expert on Pushkin" / *Clausura Literary and Publicistic Educational Journal*. 08.03.21

20. Akhmatova A. A. "The Stone Guest by Pushkin" // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977.

21. Ibid. pp.89–109

22. On the metaphysical language of A. Pushkin, see: Akhmatova A. A. "Adolphe" by Benjamin Constant in the Works of Pushkin" / Pushkin: Annals of the Pushkin Commission / ed. Y. Oksman; Academy of Sciences of the USSR. Institute of Literature. Moscow; Leningrad: Publishing House Academy of Sciences of the USSR, 1936–1941. 5; V. 1

thor's reference to the memory of Ineza: "Don Juan (**thoughtfully**)". It is known that the poet did not tolerate direct edification in the word, or an open moralising tone; thus, a "remark" is exactly the thing that can turn out to be a spotlight. What happens to the hero in the first act and what does "thoughtfulness" have to do with it?

In its entirety, what is happening to Don Juan is explained by the patristic tradition, namely the idea of certain stages of a person's spiritual life. In the book *The Ladder of Paradise* by St. John, abbot of Mount Sinai, written in the mid-7th century and which is a general Christian guide to the "virtuous life", thirty steps are listed. The highest of them is love. However, in order to approach the heavenly ladder at all, let alone step on it, it is necessary to meet the following condition: "The spiritual life of someone who does not have at least a little itching in his soul is impossible: my inner world, my morals are not what they should be, I am not satisfied with this state of mine. And I see why: I do not treat people the way I should; I commit actions that prick my conscience... A person who does not feel that he is not the one he should be (although he does not know exactly what, but he feels)... this person is not capable of taking the path of transfiguration."<sup>23</sup>

What a thought: "...who does not know exactly what he should be but **feels that he is not the one**...". "Feels...". Perhaps this is why Pushkin makes Don Juan a poet, which we first learn from Leporello, who jokes that Don Juan's fantasy will complete everything else after seeing Donna Anna's "narrow heel"; then Laura talks about this, saying the name of the author of the songs she performed — Don Juan; and, finally, the main character calls himself "an improviser of a love song"<sup>24</sup>. Why is this necessary: to make Juan a poet? I remember the words of M. Tsvetaeva: "What am I doing in the world? — I'm listening to my soul"<sup>25</sup>. That is, a poetic gift emphasises a person's ability to "hear", "think", or "feel" that something is not as it should be. Pushkin calls this "something" — "fatigue" (sinfulness): "... there is a lot of evil in a tired conscience," says Don Juan in the

23. Osipov A. I. "The Beginning and Stages of Spiritual Life." Part 1 MDA, 2010.10.04 <https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc> Date of access: 14.02.2023

24. Akhmatova A. A. "The Stone Guest by Pushkin" // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977. Pp. 89–109. Anna Akhmatova points to the poetry of Don Juan as an autobiographical trait of the hero in relation to the author of the tragedy.

25. Tsvetaeva M. I. Unpublished. Notebooks. In 2 volumes. V. 1. 1913–1919. P. 87.

small tragedy *The Stone Guest*...; "go to sleep, tired soul," says Ratmir in the words of N. Kukolnik, written "in the spirit" of Pushkin, in M. Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila*; both love sensual pleasures; both are poets; women manage to bring both of them out of their "tired" state: Gorislava brings out Ratmir, Donna Anna brings out Don Juan; however...

Before stepping onto the ladder of virtues following Donna Anna, Don Juan experiences a state that is a necessary condition for the beginning of spiritual life, that is, a state of search, reflection, a feeling that something is not as it should be, a feeling of "fatigue of conscience", and, therefore, "thoughtfulness". I quote A. Osipov: "Do not be surprised that I repeat and talk about this so much since people usually do not pay attention to it. And this is precisely the beginning». And we will not be surprised by the dramaturgy of the opera, in which half of the time (the entire first act) is devoted to discovering "thoughtfulness" in Don Juan. This hero's state is associated not only with the image of Donna Anna but also with other female and male characters in the opera. If we speak in the language of drama, it indicates the entanglement of the action, including the musical one.

In music, Don Juan's «thoughtfulness» is expressed by the birth of memorable melodies. It would seem that there is nothing surprising: melody in the conditions of a homophonic-harmonic musical style is a natural phenomenon. However, in an opera as unusual in musical form and content as *The Stone Guest*, **melodization** is perhaps the most striking idea of musical dramaturgy. What is this connected with? Let us make another brief digression, this time related not to the methods of studying opera but to the peculiarities of its composition.

Having rejected the stereotypes of the opera genre with the established number structure of the musical action, a libretto text specially compiled for each number, a complete musical form and content (affect) and so on, the composer was faced with the need to re-shape the musical space and the logic of musical expressiveness. This led Dargomyzhsky to such a creative solution as "**melodic recitative**"<sup>26</sup>. If we look for parallels in the history of opera, we can recall the so-called accompanied recitatives (recitativo accompagnato), which were called upon to show a doubting hero, uncharacteristic in baroque aesthetics; that is, a state in which it is impossible to

stop at an aria of a certain affect. As is known, the number of accompanied recitatives was strictly limited; they were the exception rather than the rule<sup>27</sup>.

The creative search of Dargomyzhsky also turned out to be connected with the instability of the characters of opera heroes. In Russian music, M. Glinka was the first to encounter the changeable content of an image. Already in his second opera *Ruslan and Lyudmila* and most of all in the symphonic overtures to N. Kukolnik's tragedy *Prince Kholmshy*<sup>28</sup>, Mikhail Glinka was interested in the *changing*, that is, in motion, spiritual life of a person. Following the authors of the literary primary source of his works — Pushkin and Kukolnik, he proposed different trajectories of movement towards the ladder of virtues: ascending — in the image of Ratmir; a variable one with a starting, ending and culminating point at the top — in the image of Ruslan; descending but including repentance in the finale — in the image of Prince Kholmshy<sup>29</sup>.

The attention to the variability of the "inner man" discovered by Glinka determines the creative quest of Russian composers of subsequent generations. Spiritual truth sounds differently for each of them. M. Mussorgsky's "Solon's truth" consists of the characters of the heroes, each of whom, without exception, finds himself at the mercy of "gossip", that is, the replacement of good with evil<sup>30</sup>. P. Tchaikovsky's "Fate" is in the terrible predominance of the "outer man" over the "inner man". By getting confused in definitions and, as a result, not fighting the evil within oneself, a person irretrievably loses life — this is how the reality of time is seen in the works of Russian composers, Glinka's followers.

On the path outlined by the teacher and another one, Alexander Dargomyzhsky proposed his solution, which allowed his statement to achieve the necessary expressiveness and become a professional guide for future generations: "I'm trying something unprece-

dent: I'm writing music for the scenes of *The Stone Guest* as they are, without changing a single word. I want the sound to directly express the word..."<sup>31</sup>. The result of "something unprecedented" was the "**melodic recitative**" so called by the composer himself; it allows one to follow the change in the spiritual state of the hero without conventions, instantly responding to his every emotion, to every thought. How is this achieved through musical means? Returning to the question of musical dramaturgy, let us look carefully at the melodic-recitative "canvas" of the opera.

"We all know well how speech differs from singing; however, we are less aware of the borderline, transitional forms that are closer to one or the other. Declamation (from the Latin *declamatio*), an exercise in oratorical pronunciation, implies a certain musicality of speech, mastery of sounds of various pitches."<sup>32</sup> Dargomyzhsky was fond of the principle of *musical* speech, which, due to the special semantic content in certain places of the poetic source, became *melodic* speech — a melody. Let us repeat that melodization in *The Stone Guest* is directly related to dramaturgy, that is, to the "*thoughtfulness*" of the hero in the first act, and then to the development of the image in the following acts. The more Don Juan "wonders" in the direction of "virtuous life", the more melodious the recitative sounds, leading to expressive, memorable melodic cues. These are precisely the cues — short-term flashes that illuminate the space of the recitative opera. In the first act, they can be counted; in the second and third, it is more difficult to do this due to the increase in **melodic density** of the musical fabric, which, in musical language, indicates the transfiguration of the hero.

Each of the melodic cues has the potential of an aria; thus, we will talk about them as musical **themes** (this definition will be corrected in the next essay). In each theme, the states necessary for the author are filled with **intonation**, supported by **harmony** and **form**. As for the form, in the continuous musical movement of *The Stone Guest*, most of the themes are given a form of a free *sequence*; it allows one to focus on one thought — that is, to "wonder", and, at the same time, allows the possibility of improvisation. As for intonation and harmony, they are born at the intersection of *mode tonal inclinations* — diatonic and chromatic. The correlation between the ex-

pressive components of musical images truly shows the changeability of the characters' spiritual life, the interdependence of the characters, the responsibility to each other and, what is very important, the responsibility in the face of the same highest principle for all. What is this highest principle?

### The Theme of "Joyful Stability of Being"

Let us make the assumption that all musical images of the opera grow from a general musical and semantic idea. How else can we interpret the reliance on descending thirds, spaced apart by an ascending second and harmonised diatonically if not as a general thematic idea? It seems possible to transfer V. Medushevsky's definition to the designated musical and semantic formula and call this the **theme of "joyful stability of being"**. The musicologist speaks about the "joyful stability of being" in connection with the tendency towards tonality, that is, tonal thinking, which, according to Vyacheslav Medushevsky, is a sign of faith-centric creativity<sup>33</sup> for composers of the 20th century. In the case of Dargomyzhsky, the composer of the 19th century who initially wrote in the major-minor tonal system, the source of the musical "stability of being" turns out to be... the sound of bell ringing.

This idea was brought to us by the identity of the melodic idea common to all the heroes of the opera *The Stone Guest* with the theme of the work *Blagovest* by modern composer Alexandra Pakhmutova, who managed to combine the ringing of all the bell towers of the city of Ples with a symphony orchestra in the performance of her composition<sup>34</sup>! How? The theme of *Blagovest* is nothing more than the descending melodic thirds we have already mentioned, spaced from each other by an ascending second in diatonic harmonisation. It is precisely this setting that is characteristic of the type of "good news" bells, which received the same name as the Gospel<sup>35</sup>. *Gospel* is translated as «good news». The good in Orthodoxy

26. Dargomyzhsky A. S. Selected letters. Vol. 1 / The introductory article and edited by prof. M. Pekelis. Moscow: Muzgiz, 1952. P. 76.

27. Lutsker P. V., Susidko I. P., *Italian Opera of the 18th Century*. In 2 Parts, Part 2 "The Age of Metastasio". Moscow, 2004. P. 768.

28. On catechesis of the opera genre in the works of M. Glinka, see: Pavlova S. A. "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M. Glinka, *Ruslan and Lyudmila*." St. Petersburg. Abstracts of the conference for the 100th anniversary of the birth of E. Rucevskaya, St. Petersburg, Publishing House of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 2022.

29. Ibid

30. Pavlova S. A. "The Truth in M. Mussorgsky's Operas: Critical Realism or Missionaryism?" / Research Article, 2020. Manuscript, 0.9; "The 'Crackling' and 'Real' Truth in M. Mussorgsky's Tragic Operas *Boris Godunov* and *Khovanshchina*." Research Article, 2020. Manuscript, 1.5

31. Dargomyzhsky A. S. *Letter to L. Karmalina Dated July 17, 1866*. / Selected letters. Moscow, Muzgiz, 1952. P. 65.

32. Rytsareva M. G. "Musical Recitation" / Article in the Musical Encyclopedia. Moscow, 1976.

33. V. Medushevsky calls a pronounced sense of tonality, as a system with a tendency towards the stable function of tonic, "joyful stability of being". Cited from: Medushevsky V. V. "The Prophetic Beginning in Music: Creative Work of Prokofiev." Speech at Christmas readings, Music section. Moscow State University, January 26, 2017. <https://www.musnotes.com/v-medushevsky/Medushevsky4/> Date of access: 14.02.2023.

34. Pakhmutova A. N. *Blagovest / Concert by the Volga. Dedication to the Russian Province* — Russia 1. 17.06.2023. <https://smotrim.ru/video/2634315> Date of access: 17.06.2023

35. For more information about tuning bells and the musical features of bell ringing in general, see: Gorkina A. N. "Musical Organisation of Traditional Bell Ringing", Ph.D. dissertation: 17.00.02. Moscow, 2003. P. 156

is God. In church life, the ringing of church bells calls the congregation to worship, reminding them of the need to “fulfil the Gospel”<sup>36</sup>.

In the stage space of the opera *The Stone Guest*, the bell ringing, which forms the basis of the theme of “joyful stability of being”, turns out to be the spiritual reality toward which the opera characters are oriented and with which their musically expressed actions and thoughts are correlated. The birth of melodic cues of all characters in correlation with this musical and semantic formula allows us to determine by ear which of the characters and to what extent “...are itching in the soul...”.

In its pure form, the idea of “joyful stability of being” is characteristic only of Donna Anna, whose appearance in the first act outlines the future, as theology says, “symphony” or “synergy”<sup>37</sup>, that is, a meeting of mutually directed energies that is saving for a person: one’s own will and divine grace (*Anna* means *good*). The sequential idea and diatonic inclination in Donna Anna’s theme are complemented by a genre of church origin — chorale. There are two main versions of the heroine’s theme: instrumental and vocal.

The instrumental version precedes the Monk’s cue: “Oh, here she is...”. Slow chord inversions of triads with descending thirds in the upper voice “e-cis / fis-d” begin a harmonic movement towards a full turn in A-dur [Example 1]. The theme finds its melodic version in the words of the Monk: “Now Donna Anna must arrive...”. Here two thirds are placed at the beginning and end of the sequence. They pass at the height “g-e... /... a-f” and, taking into account the harmony in the instrumental part, can be considered as the beginning of an expanded full turn in C-dur [Example 2].

Thus, the theme of “joyful stability of being” is based on a pair of thirds, corresponding to the melody of bell ringing and harmonised as the beginning of a complete harmonic turn (T-S-D-T). This musical idea is recognizable in the characteristics of each character to varying degrees. The table shows the conventional

names of the musical themes that we identified in the “melodic recitative” of the first act [Table I]. We will conditionally call the segments of continuous action associated with each of the three heroines — Ineza, Donna Anna, Laura, “scenes” and consider the highlighted themes in relation to each other and in their relation to the organising musical idea.

We should note that in most themes, the bearing diatonic thirds of the “joyful stability of being” are placed in conditions of expanding major-minor chromatic reality. This kind of violation of the gospel involves not only the main character, whose image is somehow related to every character and every topic. An important role in the fate of Don Juan himself and the fairer sex, by whom he is surrounded, is played by male characters. It should be noted that each female person is given an accompanying person by the author of the tragedy and after him by the composer. The first of them is Ineza’s husband, whose name the author does not state, being content with the definition of “a harsh scoundrel”. The second one is Donna Anna’s husband, killed by Don Juan; he is presented not only by name (Don Alvar de Solva) but, above all, in accordance with his official position in the knightly order — the Commander. The third one is Laura’s passionate admirer, the Commander’s brother, Don Carlos. The main character’s relationships with all the listed “male and female” persons become the reason for his “thoughtfulness” and influence the “rebirth” of Don Juan.

### Memories about Ineza Scene

In the continuous flow of the musical action, Dargomyzhsky highlights the scene of memories about Ineza, which Pushkin noted with a special remark “thoughtfully”, with a certain form and even genre — a nocturne, close to a triple part, with its characteristic rich instrumental part. It is in the instrumental part that Ineza’s musical themes are formalised. Considering the speechlessness of the heroine, who had departed to another world by the time Don Juan remembered her, this solution is the most truthful; it accurately reflects the dramatic situation and gives special expressiveness to the “scene”. In addition, turning to a genre aimed more at contemplation than at the effective manifestation of feelings, the composer emphasises the hero’s state of “thoughtfulness”.

What is Don Juan thinking about? About love and beauty, about life and time. The lines contain-

## FIRST ACT

### FIRST SCENE

Scene: Memories about Ineza

#### The theme of Don Juan’s return

Instrumental theme at the beginning of the first scene

#### The theme of comparison with the “beauties there”

Vocal-instrumental theme on Don Juan’s words “*the last Andalusian peasant woman...*”

#### Ineza’s theme (nocturne)

Instrumental theme in the first part (during Don Juan’s words: “*Poor Ineza! She’s gone!...*”) and in the reprise of the nocturne (during Don Juan’s words: “*I’ve never seen such a look...* ”)

#### The theme of Don Juan’s love

Vocal theme on Don Juan’s words: “*I found wonderful pleasantness in her sad gaze...*”

#### Ineza’s illness theme

Instrumental theme in the middle part (during Don Juan’s words: “*In July. At night. Wonderful pleasantness...*”) and in the reprise of the nocturne (during Don Juan’s words: “*... like a sick woman*” and “*her husband was a harsh scoundrel*”)

Scene: Donna Anna’s appearance

#### The theme of one who is coming towards (chorale)

Instrumental theme after Leporello’s words: “*Who is coming to us...*”

#### The theme of Don Juan’s walk

Instrumental theme (during Leporello’s words: “*We’re having a walk here*”)

#### Donna Anna’s theme (chorale) or “joyful stability of being”

Vocal theme on Monk’s words: “*Donna Anna should arrive now*”; Instrumental theme during Monk’s words: “*Oh, and here she is...*”

#### The theme of Monk’s evaluation of Don Juan

Vocal theme on Monk’s words: “*Disso-lute, unscrupulous, godless Don Juan...*”

#### The theme of “rumours/lies” about Don Juan

Instrumental theme (during Don Juan’s words: “*Why, why are you lying...*”)

#### The theme of Don Juan’s return

Instrumental theme at the end of the first scene

### SECOND SCENE

Scene: Date with Laura

#### Laura’s Theme (dance)

Instrumental theme at the beginning of the second scene

#### Laura’s songs based on Don Juan’s poems

“*Grenada is dressed in fog...*”, “*I am here, Inezilla*”

#### The theme of Don Carlos’s edifications

Vocal-instrumental theme on Don Carlos’s words: “*There are still six years around you...*”

The theme of “lies/rumours” about Don Juan

It breaks down into two themes:

#### - date theme

Vocal theme on Laura’s words “*Come, open the balcony...*”; Instrumental theme in the finale

#### - theme of Don Carlos

Vocal-instrumental theme on Don Carlos’s words “*I am Don Carlos!*”; Instrumental theme in the finale

#### The theme of Don Juan’s loneliness

Instrumental theme after Laura’s words “*But it’s not his fault...*”

#### The theme of one who is coming towards (chorale)

Instrumental theme in the finale with the thematic idea of “*joyful stability of being*”

Table 1

ing these words are poetically highlighted by musical cadences, in which the melodic intonation of the tritone and the harmonic stop at the interrupted turn are remembered at a distance: “There is no **life** in them! Everyone is wax dolls...”, “How much I **loved** her!”, “It seems you didn’t find her **beautiful...**”, “I found out **too late...**”. In the scene Memories about Ineza, each concept is supplemented with new meaning.

Let us start with the hero’s usual attention to female beauty. As evidenced by the dialogue with the Monk in the scene of Donna Anna’s appearance, beauty for Don Juan is an external phenomenon. Only after receiving assurances from the Monk that “even a saint cannot help but recognize her wonderful beauty”, Don Juan expresses a desire to talk with Donna Anna — “I would like to talk to her”. Attention to such a transitory quality as external beau-

36. The “fulfilment of the Gospel” is often spoken of in liturgical hymnography, that is, in hymns to the saints. “Fulfilling the gospel” means living life like Christ.

37. V. Medushevsky explains the content of works of musical art, the quality and structure of musical matter by synergy. See: Medushevsky V. V. “Creation of the Unprecedented.” <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Sotvoreniye/> Date of access: 14.02.2023. Berseneva T. P. “Category of Synergy in the Theological Tradition” / Omsk Scientific Bulletin No. 4 (111). Omsk. 2012. Pp. 116–119.



ty, the inconstancy of which is pointed out to Laura by Don Carlos — “How long will you be young — five or six years”, reveals Don Juan to be a seeker of “pleasures”. However, he does not hide it, unlike Don Carlos, who combines a dishonest date with a decent moral lesson...

With such a superficial attitude towards beauty, what could have interested Don Juan in “Ineza the Black-Eyed” if there was so little beauty in her that even Leporello “did not find her beautiful”?

The Spanish grandee turns out to be more sensitive than his servant; he highlights not only the black colour of the eyes but the “truly beautiful look” of his beloved: “And really. There was little truly beautiful in her. Eyes, just eyes, and a look. I had never seen such a look before...”. A special attitude towards the look indicates a shift in attention from the physical to the spiritual content of beauty: “vision belongs to a common category of spiritual images, apparently due to its connection with light”<sup>38</sup>. Next to Ineza (*Ineza, Inessa* — translated as *pure, immaculate*), Don Juan “although he didn’t know for sure yet, he just felt” attention to spiritual beauty as close as to physical beauty. Moreover, Ineza’s “truly beautiful” look transformed her external flaws — “sad look”, “deadly pale lips”, “a quiet voice, like an ill person’s”. Don Juan says: “Wonderful pleasantness I found in her sad gaze and deadly pale lips. It is strange». The “true beauty” of the look, combined with the “little beautiful” appearance, seems strange to him.

Ineza’s beauty, which no external features can interfere with, is evidenced by the musical and poetic solution of the middle part of the nocturne of memories. Reinforced by the genre nature of the romance, the title poetic line “Wonderful pleasantness I found...” brings to mind the masterpiece of love poetry by Pushkin and Glinka, associated with the glorification of the “genius of pure beauty”. The state in which the hero is presented is the “awakening of the soul”; it has come to him: “The awakening of the soul has come! And then you appeared again...”. The sensitive ear of researcher Y. Vasilyev caught a relationship with the Waltz-Fantasy of Glinka and the “Tatyana Sequence” of Tchaikovsky<sup>39</sup> in the melody “Wonderful pleasantness I found...”. These musical associations have an alarming conno-

tation, which is understandable in the scene Memories about Ineza: the beloved with whom the hero’s “awakening of the soul” is connected was no longer alive<sup>40</sup>. The musical and poetic theme of the middle part of the memoirs can be called the **theme of Don Juan’s love** despite the limitation in the form of the word “pleasantness”.

The theme of love does not appear immediately. The hero listens for a long time to the instrumental sequence of chromatically inlaid nocturne thirds: the wavering intonations seem to reveal the image of Ineza in his memory (see Example 5). Only then melodic intonation is born, slowly covering the romance sixth [Example 3]. The soulfulness of the romance so softens the instrumental part that it makes one doubt whether the chromatic element belongs specifically to Don Juan (which would be logical for the seemingly negative role of the main character). It is not admiration of chromatic inlay but warm human intonation that characterises his attitude towards his beloved! Here, the definition of “merciful” (*Juan* in translation is *merciful*) is more applicable to the image of Don Juan versus the opinion “depraved”, proclaimed about him more than once in the first act.

It would be wrong to even speculate about Don Juan’s love in connection with this topic if the hero himself did not think about the content of this most important phenomenon. The middle part of the nocturne with the revelation described above arises in response to the question that the hero asks himself: “How I loved her!”. The poetic line contains an exclamation mark. In the music, there is a question, expressed by an interrupted cadence and a hidden tritone in Don Juan’s part [see. Example 4]. There is really something to think about. How did Don Juan love Ineza that she had been killed by her husband?

In the song “I am here, Inezilla”, once composed by the hero himself and performed by Laura in the second scene of the first act, Don Juan quite clearly answers the question posed. The beginning of the love improvisation with the last letter of the Russian alphabet (*я* means *I* in English) is significant.

40. The similarity of the theme “I found a wonderful pleasure” with the Waltz-Fantasy also leads to the finale of M. Glinka’s opera *Ruslan and Lyudmila*, namely, to the melody of the choir “Ah, Lyudmila, no grave, the dear princess, must take you”. On the semantic intersections in the music of the choir from the opera *Ruslan and Lyudmila* and the theme of the Waltz-Fantasy, see: Alkon E. M. “Scherzo (Waltz-Fantasy) as a Mirror of Time: on the Way to Understanding Glinka” / *Music and Time*. 2012. No. 2. Pp. 11–13.

The hero sings mainly about himself: “I’m here, Inezilla... filled with courage, wrapped in a cloak, with a guitar and a sword, I’m here under the window... With a guitar, I’ll wake you up... With a sword, I’ll put down... I’m here, Inezilla”. This song from the past, with a proud emphasis on the second beat of a three-beat metre, does not quite fit into the current, especially clearly indicated by the composer in the middle part of the nocturne, romance state of the hero — “thoughtful”. How can a person whose beloved has died be called loving, merciful, and sincere? Why was “a guitar and a sword” not enough this time?

Because the understanding of love turned out to be insufficient! The gospel meaning, preached in Russian opera by Glinka, consisted in the understanding of love as the salvation of a loved one, even to the point of being ready to give one’s life<sup>41</sup>. Laura’s song “I’m here, Inezilla” speaks, on the contrary, about the hero’s self-attention, which did not allow him not only to notice the beginning of his own transfiguration but, most importantly, to save his beloved. From whom did she have to be saved if not from Don Juan himself? The composer, following the poet, places responsibility for the ruined life of Inezilla not only on the main character. It is indicated by the music, namely the two instrumental themes of the nocturne. It is as if Ineza comes to life in them and wordlessly “tells” about her fate.

The heroine’s musical confession begins in the instrumental part of the nocturne during Don Juan’s words “Poor Ineza! She is already gone!”. The diatonic melody of the theme is associated with the bell “stability of being”: it is based on the memorable diatonic figuration of a quarto with a descending third. Formed by sequential repetition with a step to an ascending second, two thirds: “e-d-c... / f-e-d...” functionally correspond to a plagal turn, no matter in what key we consider this fragment: C-dur or a-moll. The harmonic bass “gis” in combination with the described melodic figurations forms a dissonant harmony: whole tone on the words “Poor Ineza!” and reduced on the words “She is already gone!”. The parade of unstable consonances of the first theme ends with a cadence highlighting the hero’s already familiar appeal to himself, “How I loved her!” [Example 4].

41. Pavlova S. A. “The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M. Glinka, *Ruslan and Lyudmila*.” St. Petersburg. Abstracts of the conference for the 100<sup>th</sup> anniversary of the birth of E. Rucevskaya, St. Petersburg, Publishing House of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 2022.

The second instrumental theme is presented in the middle part of the nocturne. It is against this background that the romance revelation of Don Juan is born. It also consists of a pair of thirds; however, they are connected not by an ascending but by a descending second step; they are not filled with diatonic intervals in the tonality but are inlaid with chromatics [Example 5]. Let us repeat that the most convenient reason for the distortion of diatonics in Ineza’s second theme and intonation could be the participation of Don Juan: however, if it was not for the direct indication of the “author” of chromaticisms in the reprise of memories. The beginning of the reprise, that is, the return of the first instrumental theme of the nocturne, is highlighted by the poetic line “I have never seen such a look”.

The reprise of the nocturne is dynamized by the transformations of melodic thirds on the words “and her voice was quiet and weak like an ill person’s”. Here the first diatonic theme seems to be turned inside out and turns into the second — chromatic, known to us from the middle part of the nocturne. It occurs when increasingly larger intervals are gradually included in the melody. As a result, the movement from the initial third “**ais-g-fis-lais**” reaches the seventh “**e-g-fis-le**” and stops at the octave “**fis-fis**”, emphasising the words “like an ill person’s”. At this moment, the theme receives not only octave doubling but the chromatic “face” “**fis-f-e-es-d**” [Example 6]. It is now clear that the second theme of the memories is mainly related to Ineza’s illness. It marks the culmination of the reprise and, therefore, of the entire nocturne of memories.

Having just sounded in a high register on the words “like an ill person’s”, the theme of Ineza’s illness is repeated in the bass with the words “and her husband was a harsh scoundrel”. Now, the origin of chromaticism in this topic is clear. Dargomyzhsky, following Pushkin, places responsibility for the ruined life of Inezilla not so much on the protagonist but on Inezilla’s husband who treated his wife during her lifetime in such a way that her lips were “deadly pale”, her gaze was “sad”, her voice was “quiet and weak like an ill patient’s». Such violations of Ineza’s “true beauty” were noted by Don Juan as “strange”; however, in idle admiration of “pleasures” they were not comprehended with due attention. Don Juan understands this only now, when “she is no longer there” and comes to a disappointing conclusion: “I found out too late” [Example 7].

38. Ryken L., Wilhoit D., Longman T., *Dictionary of Biblical Images: Eyes, Eye, Vision* / St. Petersburg: Bible for Everyone, 2005 (GUP Tip. Nauka). P. 1423.

39. Y. Vasilyev. Review of the article “The Transfiguration of Don Juan...” by S. Pavlova. 09.09.2023. Manuscript. 0.7.

Don Juan's awareness of his responsibility, which consisted in the fact that he missed the time to save the person who had directed him on the path of salvation, is very important for the dramaturgy of the protagonist's image. Despite the significant emphasis of the authors of *The Stone Guest* on the image of Ineza's husband, the hero himself does not absolve himself of guilt: "I found out too late"! In the next two acts of the opera, Don Juan will find himself in a similar situation of choosing between the usual trivial promises with which he nourished Ineza — "if the old one wakes up, I will put him to death with a sword", and decisive actions to save his beloved. In the case of "poor Ineza", "the old one" woke up. Don Juan was not nearby with the sword. The "harsh scoundrel" punished his unfaithful wife with death. Pushkin punished Don Juan with "thoughtfulness". Dargomyzhsky expressed «thoughtfulness» in music.

It seems important that the protagonist's "thoughtfulness" is a quality that is not acquired during the act but is inherent in him from the very beginning. It is an absolute condition for interest in the character on the part of the authors of the work. The poet and the composer do not show Don Juan in all the power of the notorious "atheism"; they do not realise the picture of evil in the work. Although such a tendency existed in European romantic opera and, over time, penetrated into some works of Russian musical theatre<sup>42</sup>. It is not important in *The Stone Guest*. Pushkin and Dargomyzhsky show the hero truthfully; however, from the very first steps, he is set on the path of "rebirth". In the well-known European story about Don Juan, the authors' evangelical thinking noted precisely this saving opportunity for a person significant for a faith-centric worldview.

Strictly following the dramaturgy of the poetic source, Dargomyzhsky opens the first act, and, therefore, the entire opera with Don Juan's story about exile from which the hero has just, literally before our eyes, returned. It turns out, the feeling that "something is not as it should be" gripped the hero even in exile; already there, Don Juan could not be the same since, in "the beauties there", he was looking for what he had found in Ineza — "truly beautiful» spiritual beauty. The music of the story of exile also leads to the image of Ineza. Here, for the

first time, an expressive melodic third is born in the part of Don Juan, foreshadowing the theme of "joyful stability of being" as the main binding idea of the musical action [Example 8]. This happens when the "last Andalusian peasant woman" is mentioned, in whose image Inezilla is guessed (as Akhmatova<sup>43</sup> writes, on the basis of drafts of the tragedy). In the first instrumental theme of memories, both the pitch "e-d-c" and the tonality of this vocal revelation in C major/a minor is preserved.

Let us pay attention to the "metaphysics of poetic language", that is, to the words with which "godless" Don Juan expresses what happened to him in exile. Comparing the "beauties there" with the "last Andalusian peasant woman", the hero exclaims: "**Thank God!** I soon realised — / I saw that it was a **sin** to deal with them — / There is **no life** in them, they are all wax dolls". Correlating the plot of Pushkin's little tragedy with the work of J. G. Byron, Akhmatova calls England the place of exile: "What a land! And the sky? Just like smoke"<sup>44</sup>. The seriousness of Don Juan's conclusion makes us think about a more «transcendental» dimension of events. What kind of exile is this in which the meaning of life is revealed to a person: in its external manifestation alone, "all are wax dolls", it is assessed by the hero as sin as well as the absence of life — "there is no life in them"?! In music, Don Juan's conclusion is highlighted by a memorable interrupted turn and a tritone in the melody [Example 9], anticipating similar solutions of cadences in a three-part nocturne of memories. It becomes clear that the hero's life seems to be reassembled around his thoughts about love and the death of his beloved.

Thus, in the scene of memories about Ineza, the hero "thinks" about the meaning of beauty, the meaning of love, the meaning of life... and death, which concerns not only men fighting with swords but also pure and immaculate women. "Death — rough, cruel, ugly, which he witnessed — brought him face to face with the eternal, absolute values that he carried within himself but which were always asleep in him, inactive, untouched..."<sup>45</sup>. Don Juan talks about "sin" which he correctly defines as "the absence of life"... Thus begins the hero's return to the places from which he was expelled —

43. Akhmatova A. A. *"The Stone Guest" by Pushkin* // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977.

44. Ibid.

45. Anthony of Sourozh, Metropolitan. Proceedings. 2002. P. 1080.

the Gospel or Madrid, whichever level of content is more to your liking.

### Scene: Donna Anna's Appearance

We talked about the chorale theme of Donna Anna as the bearer of the idea of "joyful stability of being" at the very beginning of the essay [see Example 1 and Example 2]. Let us tell about the topics related to Don Juan. The main character, for a known reason, hides his name. His question "Donna Anna de Solva? Really? The wife of the commander who was killed by whom I don't remember?.." is immediately continued by the Monk, who not only names the killer but gives a moral assessment of the hero standing in front of him: "a depraved, unscrupulous, godless Don Juan". Don Juan hears his name not from himself but from others. However, his name is supplemented with a negative assessment, which, as will be revealed later, turns out to be unexpected for the hero. How is the musical theme of the **Monk's assessment of Don Juan composed?**

Even with such intense content of the poetic text, the melodization of the Monk's recitative part is based on the diatonic descending thirds known to us. They follow after a pause, one after the other, marking each step of the free sequence ascending by a second. The violation of diatonicity occurs due to the harmonic appearance of d-minor, which removes the ascending repetition of thirds from diatonic calm and gives the hidden forward movement of the upper voice the character of whole-tone pentameter "f-g-a-h-cis". Whole tone is revealed with the last step of the sequence, which marks the melodic peak "cis" just at the moment of pronouncing the name of Don Juan. [Example 10].

The theme of the Monk's assessment of Don Juan makes a strong musical impression. It is not only connected with the theme of "stability of being" but also connects other ideas that are found in the hero's part separately from each other. For example, the ascending direction of a melodic line. It is memorable from the very beginning of the act, when the hidden vocalisation "a-b-c-d-es-f" confirms the hero's determination to return to Madrid: "If only I didn't meet the king himself / but, by the way, I'm not afraid of anyone in Madrid!" [Example 11]. In this and other similar cases, the rise of intonation testifies to the hero's determination.

Don Juan is also accompanied by a musically expressive idea, which a listener familiar with the music of the opera *The Stone Guest* usually associates with the characteristics of the otherworldly image of the Commander. It turns out that increased and decreased consonances are common in Don Juan's part. For example, the application of augmented triad and diminished triad sounds in the theme of "Poor Ineza", already known to us, which is the basis of the nocturne of memories [see. Example 5]; augmented triad can be heard in the name of Don Juan in Laura's address to the hero who climbed onto her balcony [Example 12]. Also, this sound highlights other moments of tension in the action with the participation of the main character.

Collected together in the theme of evaluation of Don Juan, musical ideas would seem to give special weight to the Monk's statement<sup>46</sup>. However, it does not prevent the main character from disagreeing with the ideas of others. Please note that only the accompanying characters call Don Juan "depraved, unscrupulous, godless". In the first act, it is the Monk and Leporello; then Don Carlos and Laura. The hero himself not only "thinks" but protests against such "rumours" about himself. When Leporello, who "deliberately" joined the Monk's opinion, concludes: "All these libertines should be put into one bag, and into the water...", Don Juan exclaims: "Why, why are you lying?". His indignation is accompanied by an instrumental sequence, which we, focusing on the hero's words, call the theme of "lies" or, as Leporello says, "rumours" about Don Juan<sup>47</sup>.

The musical content of the **theme of "lies/rumours" about Don Juan** allows us to recognize the main spreaders and even suggest the reason for the occurrence of the "rumour". It is not without reason that this theme, as well as the theme of the Monk's assessment of Don Juan, contains musical ideas that point not only to the main character. The theme of "lies/rumours" about Don Juan consists of two components [Example 13]. On the one hand, these are melodic descending triads, repeated with a sequence

46. At the melodic peak of the theme — the "cis" sound, on the way to a full functional turn to d-minor, there is a stop at the dominant, which requires resolution. Thus, the affirmative sound of the poetic text — "dissolute, unscrupulous, godless Don Juan", acquires an interrogative meaning and awaits confirmation or refutation

47. "Lies" — the meaning of the word "rumour" in the Complete Church Slavonic Dictionary by archpriest G. Dyachenko: Dyachenko G., archpriest. Complete Church Slavonic Dictionary. Moscow: Otchiy Dom Publishing House, 2001. P. 314.

step down a second. On the other hand, these are broken arpeggios with tritones highlighted in the sequence links. The latter is not only the musical equivalent of the “lies” that so outraged the protagonist but also points to the author of the accusations. He turns out to be Laura’s would-be lover — Don Carlos, the Commander’s brother. It is with such a broken melodic line, highlighted by accents, that he voices his name, challenging Don Juan in Laura’s chambers: “I am Don Carlos” [Example 14].

Don Carlos’s attitude towards the main character completely coincides with the version of the Monk we know. The Commander’s brother himself witnessed this among those gathered in the actress’s house: “Your Don Juan is an atheist and a scoundrel...”. In the theme of the Monk’s assessment of Don Juan, as we remember, the elder brother of Don Carlos, the murdered Commander, left his mark — the whole-tone character of the ascending melody. Why is the obvious violation of the “stability of being” in both considered themes about Don Juan carried out by means of musical expressiveness, leading to the images of the de Solva brothers?

Akhmatova wrote that Pushkin hid from the reader the reason for the duel between Don Juan and the Commander<sup>48</sup>. The musical dramaturgy built by Dargomyzhsky reveals a hidden meaning that is important for understanding what is happening. In this case, the music “knows” more than the poetic text, which gives an unambiguously impartial assessment of the main character — “depraved, unscrupulous, godless”. The music contains not only the question of the fairness of such an assessment of Don Juan and not only it indicates the source of the assessment — “rumour” formed under the influence of the de Solva brothers, but also guesses the reason for the formation of the “rumour” and, ultimately, the reason for both duels of the protagonist — with the Commander and his brother Don Carlos.

“Whatever evil you see, know that it is from envy... It has long been the cause of many evils... This disease has distorted everything and corrupted the truth... Nowadays envy is not considered a vice, which is why they do not care about getting rid of it...”<sup>49</sup>. “The root and beginning of envy is pride. The proud, since he wants to rise above others, cannot tolerate

anyone being equal to him, and especially above him...”<sup>50</sup>. Don Carlos claims Laura’s love, knowing that she is in love with Don Juan. Who is he fighting for in a duel — for his brother, for his mistress, or against Don Juan? The commander hides his wife from others. “He kept Donna Anna locked up, none of us saw her,” Don Juan will say, and in subsequent actions, he will clarify: “he brought empty treasures to the feet of the goddess...”. Who is he fighting for in a duel — is it not for the attitude towards the wife that is in solidarity with “stern scoundrel” husband of Ineza, who, in obedience to her mother, married him: “my mother told me to give my hand to Don Alvar...”?

In the scene of Donna Anna’s appearance, we are faced with an unexpected reason for the hero’s “thoughtfulness”. He reflects on the assessment that society gives him, while society itself is the bearer of vices “and does not care about getting rid of them”. In contrast to the generally accepted tradition of positively assessing male characters, Pushkin and after him Dargomyzhsky suggest “thinking” about their negative role in the fate of the main character and heroines; thinking about the role of judges who pronounce a final and irrevocable verdict, while they themselves — both the de Solva brothers and Ineza’s “harsh scoundrel” husband — appear as nothing more than Pharisees — personified symbols of the discrepancy between “internal” and “external” person».

It is impossible to overestimate the significance of the identified themes in the tragic fate of the literary hero, understanding the role that “appreciation” and “rumour” played in the life of the opera’s authors. “A poet’s dead — entrapped by honour, Felled by slanderous rumours spread — A bullet in the breast, with vengeful anger, He bowed at last his noble head. His soul could not endure the legions Of trifling insults and their shame, He stood against the world’s opinions, Alone, as always”, exclaimed Lermontov in the poem “On the Death of a Poet”. In the lines of the tragedy *The Stone Guest*, the poet imprinted his own fate with such clarifications that did not allow the work to be published<sup>51</sup>.

50. Maslov Ioann, archimandrite. “Symphony Based on the Works of St. Tikhon of Zadonsk.” Appendix to the master’s thesis «St. Tikhon of Zadonsk and his Teaching on Salvation». Zagorsk, 1981. V. 1–5. P. 773.

51. “It is known that Pushkin, when submitting his poems for publication, always tried to eliminate all hints that could help get to reality.” Cited from.: Shchegolev P. E. *From the Life and Work of Pushkin*. St. Petersburg, 1931.

*The Stone Guest* is the only small tragedy that was not published during the poet’s lifetime<sup>52</sup>. In secular society’s coverage, the name of Alexander Pushkin acquired a vivid negative connotation even in his youth during his first exile — to the south.

### Scene: A Date with Laura

“Come, open the balcony...” — a picture of a quiet southern night with an unusually transparent theme of a date (in which, instead of Don Juan, Don Carlos first participates) seems to be inspired by the memories of the poet’s youth, when, in love with a beautiful Polish woman — the star of Odessa secular society, he “spent the nights under ... the balcony, disturbing dreams with serenades...” or, as Laura sings about it in the song “Grenada Dressed in Fog”, “in silent elation, in the embrace of passion”, “time” and “worldly worries” were forgotten...<sup>53</sup> The result of ardent love was a trail of rumours which not only influenced the young man’s relationship with his family (most of all, with his father) but also put him in opposition to the state; they appeared, if necessary, throughout the poet’s entire life<sup>54</sup>! The shadow of betrayal, embodied in the personal and political “slanderous rumour” that haunted him, falls over the poet’s entire work and is directly related to his own death in a duel<sup>55</sup>.

The theme of “evaluation” and “rumour” can be called a cross-cutting theme in Pushkin’s works. In *The Stone Guest*, the second scene of the first act, with Laura placed at the centre, is devoted to this topic. Secular genre character distinguishes the image of Laura from the start of the act. A sparkling instrumental theme accompanies the artist’s dance [Example 16]. The thirds familiar to us “jump” in it; the syncope (the concurrence of the Polish mazurka metric and the features of the Spanish seguidilla or jota does not seem to be an accident here) throws the second third higher than expected by two tones “d-b / g-es”. “The stability of being” is diatonic; however, it is disrupted by the heroine’s arrogance (*Lau-*

52. Akhmatova A. A. “*The Stone Guest* by Pushkin” // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977.

53. Don Juan’s words from Act II of the opera.

54. Vladimirova L. B. “To Anna Andreevna Akhmatova — the Best Expert on Pushkin” / *Clausura Literary and Publicistic Educational Journal*. 08.03.21

55. For example, in the story *Blizzard*, A. Pushkin writes: “[Burmin] seemed to be of a quiet and modest disposition, but rumour averred that he had once been a terrible scapegrace”. / *Dictionary of the Russian Language*: In 4 volumes / RAS, Institute of Linguistic Research; Ed. by A. Evgenieva. 4<sup>th</sup> ed., Moscow: Russian language; Polygraphresursi, 1999.

*ra* in translation means crowned with *laurel*, that is, *glory*). How not to recall: “Before he loved the games of glory / And he burnt with a thirst for death...”<sup>56</sup>.

However, not everyone will hear arrogance in the flow of idle time. Judging by some of the themes of Laura and Don Juan, they were once related precisely by idle frivolity. We mean the proximity of two themes: one, which we have just described, is the instrumental **theme of Laura’s dance** [see. Example 16], which opens the second scene; the other is the instrumental theme of Don Juan’s walk, which took shape in the first scene as a cover for the heroes’ idly “walk” near the monastery. We call it the **theme of the walk** since it accompanies Leporello’s words “We are walking here”, in which the resourceful servant, with a fictitious story turning into deception, found how to explain their presence with the owner at the walls of the monastery to the Monk [Example 15].

Idle Don Juan is known to us not only for the theme of the walk but also for his, let us say, pre-exile attitude towards Ineza — “you came here, and I kept the horses in the grove” (Leporello), which did not allow the hero to recognize in time the danger that threatened his beloved. This was Don Juan — Laura’s hero, her “friend and flighty lover”, who previously loved “... games of glory / And burnt with a thirst for death. / A slave of merciless honour, / He saw his end close, / In duels, firm, cold, / Meeting the fatal lead. / Perhaps, immersed in thought, / He remembered that time, / When surrounded by friends, / he noisily feasted with them...”<sup>57</sup>. Now the “noisy feast” passed without him. Don Juan appeared to Laura at the most inopportune moment, when she was left alone with Don Carlos. More precisely, she left Don Carlos with her: “You, crazy one, stay with me. I like you; you reminded me of Don Juan...”.

The image of Laura is not simple. Idleness, supported by arrogance and respect for one’s own interests (“What’s good is good!”, Laura notes to herself Don Juan’s desire to find her in Madrid first of all), is complemented by a passion for freedom-loving recitations that make Laura related to the poet’s Odessa friend: “And far away, in the north, in Paris, perhaps the sky is covered with clouds...”? Let us pay attention to the leading chromatic component in the melody and harmony of the revolutionary ep-

56. Pushkin A. S. *The Prisoner of the Caucasus* / Works in three volumes. V.2. Moscow.: Khudozhestvennaya Literatura Publishing house, 1986. Pp. 3–23.

57. Ibid.

48. Akhmatova A. A. “*The Stone Guest* by Pushkin” // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977. Pp. 89–109.

49. John Chrysostom, Archbishop of Constantinople. Collection of Works. 2<sup>nd</sup> ed., St. Petersburg, 1902. V. 8. Pp. 435, 432.

isode [Example 18]. At the same time, the predominant importance of the musical units of “stability of being” in most of Laura’s “melodic recitatives” is surprising: literally every melodic wave of her part starts from the third chain. What is most memorable is Laura’s call to Don Carlos, on the basis of which a kind of arioso of the heroine is formed; it has already been discussed: “Come, open the balcony...”.

Let us call this inviting, memorable theme the **date theme** [Example 17]. It is born very close to the one that Rachmaninov will compose in the romance “Lilac”. The purity of the thirds played out by the triad penetrates into the very heart, as if calming — “how quiet the sky is...” (compare with Rachmaninov — “it is good here...”). The familiar descending thirds are woven into the melody at the beginning and end, as was the case with Donna Anna. Harmonic harmonies are also woven from them. How can there be a recitative episode sympathising with the revolutionary love of freedom next to such a bright melody? This is Laura — behind the external image (“how quiet the sky is!”) you cannot see the internal (“the sky is covered with clouds”). Can she be trusted: “How many times have you cheated on me in my absence!.. Tell me...”.

A version of the heroine’s **dance theme** from the beginning of the second scene sounds as an “answer” to Don Juan’s question. This “answer” turns out to be very close to the instrumental theme of the Snow Maiden from the opera of the same name by Rimsky-Korsakov, who, as you know, worked a lot on the orchestration of the opera *The Stone Guest*. This kind of musical similarity (even if it arose years later) suggests Laura as a creature with a cold heart, that is, one who does not know how to love. Perhaps she received the corresponding professional status in the dramaturgy of the plot — an actress since she only plays love: her “words flow **as if** they were born not from slavish memory but from the heart”. During the «answer», Don Juan «looks into her eyes». In addition to dancing, Laura’s eyes reflect him and Don Carlos, whom he had just killed. This can be heard in the music where elements of the theme of Don Juan’s walk are superimposed on Laura’s dance theme, and the idea of a broken melodic movement from the theme of Don Carlos’s slandering of the main character is partly manifested [Example 19].

Music brings Laura together with Don Carlos also during the **theme of “lies/rumours” about Don Juan**. The enlightened tertian **theme of the**

**date**, discussed above, is consistent with the first, diatonic triad element of this theme. Let us recall that the second, “negative” element is the chromatic **theme of Don Carlos**. So, do the “rumours” about Don Juan develop in the combination of the themes of Laura and Don Carlos? But Laura, on the contrary, protects her “fickle lover” from the attacks of her brother Commander, and Juan’s “friends” gather at her place. However, the meeting with friends, in her opinion, would not be desirable for the hero who had returned from exile without permission: “So good that you showed up one minute later! Your friends had dinner here...». Such friends... It is in Laura’s circle, it is among “friends” that an opinion about Don Juan arises and is expressed; this is the secular environment for the formation of “lies/rumours”.

And what about the actress herself? She “correctly understood her role” and, defending Don Juan in front of her friends, finding herself alone with him, expresses a condemnation, the authors of which are the de Solva brothers: “A scapegrace... the devil... damned... his eternal tricks... and he is not to blame...”. Don Juan first tries to justify himself, and then simply remains silent. The music speaks for him. It indicates that the image of Laura makes the hero “wonder”. In the instrumental part, in response to Laura’s conclusion “and he is not to blame...”, a theme is born that is close to the protagonist’s revelation from the third act, where he addresses Donna Anna, who does not believe in his love: “Tell me to die, I’ll die!” Tell me to breathe — I will... only for you!”. It turns out that next to Laura, whom he “came to look for in Madrid”, Don Juan has no one to “breathe” and “die” for. The music indicates that the hero is lonely! In Laura, he does not find what is vitally important — the good content, which, after meeting Ineza, he tries to discover in the beauties accompanying him.

Perhaps that is why the instrumental **theme of Don Juan’s loneliness**, which we are talking about now, has similarities with the theme of Ineza’s illness. Just as in the case of the “Andalusian peasant woman”, the reason for the chromatization of the heroine’s theme was the “harsh scoundrel” husband; in the case of the Spanish grandee, the reason for the chromatization is... a woman who does not know how to love. The theme is built at the height of the expressive remark about the “Andalusian peasant woman” (as it sounded in Don Juan’s story about the exile at the beginning of the first act) but with a

“painful” alteration “es–d–cis...”, delays in the melody and singing of the first step [Example 20]. A similar replica, but at a different height “f–e–es...”, escorts the embracing couple “to the side room” [Example 21]. The downward movement of the melody with elements of alteration is not a random combination of sounds but the theme of Don Juan’s loneliness, now growing not only from the comparison of Ineza with the beauties “over there” but also with those here.

The finale of the first act, when, according to the stage directions, Don Juan “embraces” Laura “and both go into the side room”, is marked by a climax in the instrumental part. A battle between opposing thematic entities is literally taking place here. The first is a repetition of the tritone **theme of Don Carlos** [Example 22a] with its further transformation into syncopated, let us say, “swings of the sword” from the instrumental episode of the duel with Don Juan [Example 22b]. In subsequent actions, these

“swings” will indicate the **Commander**. Don Carlos (*Carla* in translation means *a liar, a wizard*) invariably stands “behind” his brother<sup>58</sup>. The second one is based on the **theme of the date with Laura**. Here the dynamics are more intense, there is no literal repetition. Each subsequent implementation represents a transformation of the topic [Example 23a, b, c], only the direction “from the top of the source” is preserved. Transformation occurs with the participation of the idea of “joyful stability of being”. As a result, the theme of the date is transformed first into a melody similar to the one that characterised the loneliness of Don Juan, and then into the sound of a chorale, directly directing the hero to a meeting with Donna Anna. The finale of the first act of the opera, through the means of musical expressiveness, testifies to the first victory of Don Juan’s “inner man” on the path of “rebirth”.

TO BE CONTINUED

IN THE NEXT ISSUE OF THE JOURNAL

## REFERENCES

- Alekseev, A.A. 2007. “The Gospel Text and the Christian Type of Spirituality in Russian Realism Literature”, *Classical Literature and Religious Discourse (Problems of Axiology and Poetics)*, issue 2. *The Evolution of Forms of Artistic Consciousness in Russian Literature*. Ekaterinburg: Publishing house of the Ural Federal Gorky Institute, pp. 223–234.
- Alkon, E.M. 2012. “Scherzo (Waltz-Fantasy) as a Mirror of Time: on the Way to Understanding Glinka”, *Music and Time*, no. 2, pp. 11–13.
- Anthony of Sourozh, Metropolitan. Proceedings. 2002. P. 1080.
- Dyachenko, G., archpriest. Complete Church Slavonic Dictionary. Moscow: Otchiy Dom Publishing House, 2001. P. 314.
- Akhmatova, A.A. “*Adolphe* by Benjamin Constant in the Works of Pushkin” / Pushkin: Annals of the Pushkin Commission / ed. Y. Oksman; Academy of Sciences of the USSR. Institute of Literature. Moscow; Leningrad: Publishing House Academy of Sciences of the USSR, 1936–1941. 5; vol. 1.
- Akhmatova, A.A. 1977. “*The Stone Guest* by Pushkin” // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel.
- Bratus, B.S. 2020. “Psychology and Spiritual Experience” / *Christian Psychology in the Context of a Scientific Worldview*. Ed. by B. Bratus. Moscow: Nikea.
- Berseneva, T.P. 2012. “Category of Synergy in the Theological Tradition” / Omsk Scientific Bulletin No. 4 (111). Omsk, pp. 116–119.
- Great People Talk about Faith*. Moscow: Volniy Strannik Publishing house of the Pskov-Pechersky Monastery. p.112.
- Vladimirova, L.B. “To Anna Andreevna Akhmatova — the Best Expert on Pushkin” / *Clausura Literary and Publicistic Educational Journal*. 08.03.21
- Gorkina, A.N. 2003. “Musical Organization of Traditional Bell Ringing”, Ph.D. dissertation: 17.00.02. Moscow, p.156.
- Gruzman, G.G. 2012. “The Evil and The Good of the 20<sup>th</sup> Century (Historical Heresy)”, *Topos Literary and Philosophical Journal*, 29.06.2012. <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/zlo-i-blago-xx-goveka-istoricheskaya-eres-0> Date of access: 14.02.2023.
- Dargomyzhsky, A.S. 1952. Selected letters. Vol. 1 / The introductory article and edited by prof. M. Pekelis. Moscow: Muzgiz, p.76.
- Ermishin, O.T. 2009. *Philosophy of Religion. Concepts of Religion in Foreign and Russian Philosophy*. Textbook. Moscow: PSTGU Publishing House, p.224.
- John Chrysostom, Archbishop of Constantinople. Collection of Works. 2<sup>nd</sup> ed., St. Petersburg, 1902. V. 8, 10.
- Lermontov, M.Y. 2023. *Death of a Poet*. Detailed Illustrated Commentary. Moscow, Prospekt, p. 9.
- Two people from the tragedy *The Stone Guest*, Carl and his brother the Commander, surprisingly correspond to the two from *Ruslan and Lyudmila* — Carla and his brother the Giant. In both cases, “Carl” exposes his older brother to attack, and then dies himself.



17. Lutsker, P.V., Susidko, I.P. 2004. *Italian Opera of the 18<sup>th</sup> Century*. In 2 Parts, Part 2 "The Age of Metastasio". Moscow, p.768.
18. Maslov Ioann, archimandrite. "Symphony Based on the Works of St. Tikhon of Zadonsk." Appendix to the master's thesis «St. Tikhon of Zadonsk and his Teaching on Salvation». Zagorsk, 1981. V. 1–5. P. 773.
19. Medushevsky, V.V. 2017. "The Prophetic Beginning in Music: Creative Work of Prokofiev." Speech at Christmas readings, Music section. Moscow State University, January 26, 2017. <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Medushevsky4/> Date of access: 14.02.2023.
20. Medushevsky, V.V. "Creation of the Unprecedented." <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Sotvoreniye/> Date of access: 14.02.2023.
21. Osipov, A.I. "The Beginning and Stages of Spiritual Life." Part 1 MDA, 2010.10.04 <https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc> Date of access: 14.02.2023.
22. Osipov, A.I. 2023. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Date of access: 14.02.2023.
23. Pavlova, S.A. 2022. "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M. Glinka, *Ruslan and Lyudmila*." St. Petersburg. Abstracts of the conference for the 100<sup>th</sup> anniversary of the birth of E. Ruchevskaya, St. Petersburg, Publishing House of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory.
24. Pavlova, S.A. 2020. "The Truth in M. Mussorgsky's Operas: Critical Realism or Missionaryism?" / Research Article, 2020. Manuscript, 0.9; "The 'Crackling' and 'Real' Truth in M. Mussorgsky's Tragic Operas *Boris Godunov* and *Khovanshchina*." Research Article, Manuscript, 1.5
25. Pakhmutova, A.N. 2023. Blagovest / Concert by the Volga. Dedication to the Russian Province» — Russia 1. 17.06.2023. <https://smotrim.ru/video/2634315> Date of access: 17.06.2023.
26. Pushkin, A.S. 1986. *The Prisoner of the Caucasus*, Works in three volumes, vol.2. Moscow.: Khudozhestvennaya Literatura Publishing house, pp. 3–23.
27. Pushkin, A.S. 1986. *The Stone Guest* / Works in three volumes. V.2. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Publishing house, pp. 450–476.
28. Ryken, L., Wilhoit, D., Longman, T. 2005. Dictionary of Biblical Images: Eyes, Eye, Vision / St. Petersburg: Bible for Everyone (GUP Tip. Nauka). p.1423.
29. Rauschenbach, B.V. 1993. "Logic of the Trinity", *Questions of Philosophy*, pp. 62–70.
30. Ruchevskaya, E.A., Sukhova L.V., Goryachikh V.V., 2012. "Pushkin in Russian Opera. *The Stone Guest* by Dargomyzhsky. *The Golden Cockerel* by Rimsky-Korsakov." Second edition, corrected and expanded. St. Petersburg: Kompositor.
31. Rytsareva, M.G. 1976. "Musical Recitation" / Article in the Musical Encyclopedia. Moscow.
32. Dictionary of the Russian Language: In 4 volumes / RAS, Institute of Linguistic Research; Ed. by A. Evgenieva. 4<sup>th</sup> ed., Moscow: Russian language; Polygraphresursi, 1999.
33. Stepanova, I.V. 2023. "It Was a Great Gift" / Let's Play from the Beginning. Da Capa al Fine. 28.02.2013. <https://gazetaigraem.ru/article/11382> Date of access: 14.02.2023.
34. *Christian Thought: Sociology, Political Theology, Cultural Studies*. Volume V. St. Petersburg: Novoie i Staroie Publishing house, 2005. P. 18.
35. Tsvetaeva, M. I. Unpublished. Notebooks. In 2 volumes. V. 1. 1913–1919. P. 87.
36. Shchegolev, P.E. 1931. *From the Life and Work of Pushkin*. St. Petersburg.

Светлана Анатольевна Павлова

кандидат искусствоведения

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: [hymnography@yandex.ru](mailto:hymnography@yandex.ru)

Москва, Россия

ORCID: 0000–0002–1042–0397

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-10-43

## ПРЕОБРАЖЕНИЕ ДОН ЖУАНА ОЧЕРКИ О ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» К 210-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА ОЧЕРК ПЕРВЫЙ

«Надо писать сначала для Бога. а потом для дам»

А. С. Даргомыжский<sup>1</sup>

Очерки об опере А. С. Даргомыжского «Каменный гость» названы не совсем обычно для понимания образа главного героя – «Преображение Дон Жуана». В исследовании поднимается проблема смыслового содержания и музыкальной драматургии этого экспериментального и абсолютно гениального явления русского музыкального театра. А именно, предпринята попытка изучения речитативной оперы А. С. Даргомыжского вслед за первоисточником – одноименной маленькой трагедии А. С. Пушкина с точки зрения ду-

ховного мировоззрения авторов. Под духовностью в данном случае понимается не только богатство внутреннего мира, но вероцентричность творчества, свойственная представителям русской культуры XIX века. Такой ракурс исследования открывает много нового в знакомом, казалось бы, произведении.

*Ключевые слова:* Преображение, Дон Жуан, Каменный гость, речитативная опера, мелодический речитатив, музыкальная драматургия, А. С. Пушкин, А. С. Даргомыжский.

Очерки о драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость» начинаем со слова «преображение», которым в Православии обозначается цель жизни человека — преобразование, или обожение. О церковном празднике Преображения доктор богословия, профессор Московской духовной академии,

действительный член Российской академии естественных наук Алексей Ильич Осипов говорит следующее: «Преображение... Вот какой славе предназначен каждый человек по своему предназначению, по самой идее божественного творения человека: "Вы все сыны Божии и дочери Божии"<sup>2</sup>. Праздник Преображения по-

1. Цит.: Степанова И. В. Это был великий дар. Играем с начала. Da capa al fine. 28.02.2013. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/11382> (дата обращения 14.02.2023).

2. Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский: Собрание творений. 2-е изд. СПб., 1902. Т. 10. С. 378 (Послание к Галатам 2:26).

казывает, какому свету, величю предназначен человек по своему бытию, — и далее задаёт вопрос, на который и отвечает, — что должно произойти с человеком, чтобы он преобразился? Это важнейший вопрос человеческой жизни: каким образом достигается преображение человека? Оно достигается, конечно же, правильной жизнью...»<sup>3</sup>

На этом месте я остановлю цитирование и, прежде чем применить слова о «правильной жизни» к образу Дон Жуана, сделаю небольшое отступление. Оно касается «конфронтации научного и богословского подходов к познанию и объяснению происходящего»<sup>4</sup>. Не углубляясь в историю вопроса, отмечу только оперные сочинения русского XIX века, которые создавались в контексте духовного мировоззрения их авторов, — мировоззрения, которое окормлялось и поддерживалось Православной верой, но изучались преимущественно в ином контексте. Как известно, в послереволюционной России представление о вероцентричности культуры было вычеркнуто из официальной науки, получившей таким образом статус атеистической. «Методологически это выразилось во введении так называемого „принципа исключения трансцендентного“»<sup>5</sup>. В статье «Зло и благо XX века (историческая ересь)» Генрих Григорьевич Грузман пишет: «Согласно ленинской аналитике и соответствующей терминологии, в искусстве существуют два непримиримых течения: **реализм** (социалистическое направление) и **мистицизм** (буржуазное направление). В этой линейке течений искусств мистицизм рассматривается как не имеющий отношения к реальности»<sup>6</sup>. Тем не менее памятники культуры XIX века, которые свидетельствовали, что реализм и мистицизм не «непримиримы», но образуют единое творческое явление, продолжали изучаться.

Определение этому единству нашлось на рубеже XX–XXI веков — **духовный реализм**. Как направление творчества духовный реализм связан с острейшими мировоззренческими во-

просами о невидимых причинах видимой действительности, о «внутреннем» и «внешнем» человеке: «Согласно одному из важнейших основоположений христианской антропологии, человеческое существо имеет две ипостаси — обращённую к земному и обращённую к небесному, трансцендентному. Первую называют внешним человеком, вторую — внутренним человеком»<sup>7</sup>. Одними из первых термин «духовный реализм» применили литературоведы «как указание на особый, тяготеющий к Православия характер реализма писателей XIX века»<sup>8</sup>. Справедливо говорить и об «особом характере реализма» русского музыкального театра. Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский вслед за Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Чеховым свидетельствовали о совершающемся тектоническом сдвиге долженствующих находиться в гармонии пластов человеческой жизни — внешнем и внутреннем. Всеми возможными для оперного жанра средствами наши выдающиеся соотечественники предупреждали о причине сложившейся ситуации, которую видели в нарушении корневой системы личности человека — в обесценивании её божественной составляющей.

На сегодняшний день накопилось достаточно свидетельств о необходимости согласовывать научные исследования с «трансцендентным» содержанием изучаемых явлений. Об этом говорили и говорят учёные различных исследовательских областей — физики, математики, философы, филологи, историки, музыканты<sup>9</sup>. «В теологию меня привели споры вокруг христианской Троицы, — рассказывает один из основателей космонавтики, физик и математик, академик РАН Б. В. Раушенбах. — Как человеку науки, мне было непонятно триединство Троицы, я захотел опровергнуть этот кажущийся абсурд. Но... понятие Троицы оказалось логиче-

ски безупречно. Так что, размышляя над Троицей, я, по сути, занимался математикой»<sup>10</sup>. Философ А. Ф. Лосев (в монашестве — Андроник) утверждает: «Диалектика направлена на создание не просто философской системы, но „абсолютной мифологии“, утверждающей мистическую жизнь в Церкви, основа которой — сообщение божественных энергий человеку через молитву и таинства»<sup>11</sup>.

Это слова учёных XX века, которые трудились в профессии и вели насыщенную духовную жизнь в условиях официального научного атеизма. В наши дни не имеется задокументированных преград для проведения исследований в согласии с евангельским значением вещей, будь то произведения искусства или явления физического мира<sup>12</sup>. Научно-богословский подход имеет основание стать важнейшим в развитии отечественной мысли о человеке и его достижениях. «Евангелия стали основой всей русской словесности», — обобщает профессор А. Н. Ужанков, автор «теории литературных формаций», ведущий научно-просветительского лекционного курса «Духовные основы русской словесности». «Если гении энергично мыслят, — почему бы и нам вслед за ними не мыслить гениально?» — профессор В. В. Медушевский воспитывает музыкантов на авторской «теории интонационной природы музыки», в основе которой лежит понятие синергии, то есть взаимодействия божественной и человеческой воли. О катехизации музыкального театра, ознаменовавшей расцвет этого вида искусства в русской культуре XIX века, говорится в настоящем исследовании, являющемся частью авторского курса лекций «Евангелие в памятниках русской оперы: Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский».

Объясняя методологически возвращение вероцентричного научного мышления, доктор психологических наук, член-корреспондент Российской академии образования, профессор МГУ Борис Сергеевич Братусь пишет: «Выход из вековой конфронтации и разделения видится сейчас, во-первых, в предположении **синхронности** движения на раз-

ных уровнях бытия... Во-вторых, и это главное, в допущении **иерархичности** этих уровней, где именно мистический, богословский — определяет смысл и порядок происходящего»<sup>13</sup>. Согласно такому пониманию духовного содержания в системе науки построены предложенные читателю очерки о «Каменном госте». Тема преображения героя рассматривается как организующая в литературной и музыкальной драматургии оперы А. С. Даргомыжского, что согласуется с отношением к творчеству самого композитора. «Даргомыжский интересен своим отношением к вере, о чём мы ничего не знаем, — говорит исследователь творчества композитора, доктор искусствоведения, профессор Ирина Владимировна Степанова, — вообще, вопрос о вере русских классиков XIX века представляет собой гигантское белое пятно в нашем музыкознании. Известно, что Даргомыжский в течение почти всей своей жизни давал уроки пения профессиональным и непрофессиональным певицам, что был большим почитателем дамского пола и говорил: „Нет, друзья, нужно писать только для дам“. Но целиком эту фразу нигде никогда не цитировали, а ведь она звучит так: „Надо писать сначала для Бога, а потом для дам“. И с этим высказыванием автора надо разбираться»<sup>14</sup>.

## Действие первое ДОН ЖУАН ЗАДУМЧИВЫЙ

«Восстал он против мнений света  
Один, как прежде...»

М. Ю. Лермонтов<sup>15</sup>

Итак, возвращаемся к вопросу о том, «что должно произойти с человеком, чтобы он преобразился?»<sup>16</sup>. Ответ находим в словах главного героя — Дон Жуана: «...разврата / Я долго был покорный ученик, / Но с той поры, как вас увидел я, / Мне кажется, я весь переродился. / Вас люблю, люблю я добродетель / и в первый раз смиренно перед ней дрожащие колена преклоняю». Александр Сергеевич Пушкин абсолютно точно

3. Осипов А. И. О Празднике Преображения Господня. URL: <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> (дата обращения 14.02.2023).

4. Братусь Б. С. Психология и духовный опыт. Христианская психология в контексте научного мировоззрения / Под ред. Б. С. Братуся. М.: Никея, 2020. С. 438.

5. Там же.

6. Грузман Г. Г. Зло и благо XX века (историческая ересь) // Литературно-философский журнал «Топос». 29.06.2012. URL: <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/zlo-i-bлаго-xx-go-veka-istoricheskaya-eres-0> (дата обращения: 14.02.2023).

7. Христианская мысль: социология, политическая теология, культурология. Том V. СПб.: Издательство «Новое и старое», 2005. С. 18.

8. Алексеев А. А. Евангельский текст и христианский тип духовности в литературе русского реализма. Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Сер. Выпуск 2. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе. Екатеринбург: Изд-во Уральского федерального института имени А. М. Горького. 2007. С. 223–234.

9. Большое количество высказываний о единстве научного и религиозного взгляда собраны в кн.: Великие люди о вере. М.: Издательство Псково-Печерского монастыря «Вольный странник». 112 с.

10. Раушенбах Б. В. Логика Троицы // Вопросы философии. 1993. С. 62–70.

11. Ермишин О. Т. Философия религии. Концепции религии в зарубежной и русской философии: Учебное пособие. М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. 224 с.

12. О Конституции нынешней в сравнении с советскими законами о религии, первый из которых об отделении церкви от государства был принят в 1929 году, см.: [https://ru.wikibrief.org/wiki/Soviet\\_anti-religious\\_legislation](https://ru.wikibrief.org/wiki/Soviet_anti-religious_legislation) (дата обращения 14.02.2023).

13. Братусь Б. С. Психология и духовный опыт // Христианская психология в контексте научного мировоззрения / Под ред. Б. С. Братуся. Москва: «Никея», 2020. С. 439–440.

14. Степанова И. В. Это был великий дар / Играем с начала. Da capo al fine. 28.02.2013. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/11382> (дата обращения 14.02.2023).

15. Лермонтов М. Ю. Смерть поэта. Подробный иллюстрированный комментарий. М., Проспект, 2023. С. 9.

16. Осипов А. И. О Празднике Преображения Господня. URL: <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> (дата обращения 14.02.2023).

объясняет «правильную жизнь», цель которой — преобразование или «перерождение» достигается преодолением страстей через добродетели<sup>17</sup>. Отметим сразу, что такое прочтение образа Дон Жуана ставит произведение А. С. Пушкина и вслед за ним оперу А. С. Даргомыжского вне сложившейся европейской традиции понимания сюжета, в которой главный герой предстаёт нераскаившимся злодеем (злодеяния которого подёрнуты комическим тоном действия).

Современному читателю разные интерпретации образа Дон Жуана, собранные под одной «крышей», известны по роману «Три Дон Жуана» польско-французского поэта рубежа XIX–XX веков Г. Аполлинера<sup>18</sup>. Определёнными в своё время направление нашей работы стали наблюдения А. А. Ахматовой — «лучшего знатока Пушкина, бережно, проникновенно, глубоко» относившегося к личности и творчеству поэта<sup>19</sup>. Ахматова посвятила маленькой трагедии «Каменный гость» специальную статью, где во внимании к дневникам и письмам поэта высказала мысль об авторской трактовке сюжета<sup>20</sup>. Рассматривая особенности интерпретации и автобиографическую сущность изменений образа Дон Жуана, Анна Андреевна цитировала поэта: «Только что женившийся Пушкин пишет Плетнёву: «Я... счастлив... Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился» (XIV, 154–155)»<sup>21</sup>.

В соотношении с музыкальным содержанием оперы вывод Анны Андреевны подтверждается и уточняется неожиданно ярким единомыслием слова и музыки. В целом, как уже было сказано, А. С. Даргомыжский следует выделенной драматургической идее. Обратившись к «метафизическому языку Пушкина», обозначим главные состояния, которые сопровождают Дон Жуана на пути преоб-

ражения<sup>22</sup>. Во втором действии — это счастье: «Я счастлив, — восклицает Дон Жуан, — я петь готов, я рад весь мир обнять!» В третьем действии — это любовь: «Я Дон Жуан, и я тебя люблю!» «Счастье» и «любовь» свидетельствуют о духовном пути, который герой проходит с Донной Анной — именно она сопутствует Дон Жуану во втором и третьем действиях. В первом действии, о котором пойдёт речь в настоящем очерке, кроме Донны Анны присутствуют два других женских персонажа — Инеза и Лаура. Искомое определение на пути «перерождения» героя здесь вынесено из основного текста на уровень ремарки. Речь идёт об авторском указании к воспоминанию об Инезе: «Дон Жуан (задумчиво)». Известно, что поэт не терпел прямой назидательности в слове, открытого морализаторского тона, поэтому «ремарка» — это как раз та вещь, которая может оказаться прожектором. Что же происходит с героем в первом действии и причём здесь «задумчивость»?

Во всей полноте происходящее с Дон Жуаном объясняет святоотеческая традиция, а именно представление об определённых ступенях духовной жизни человека. В книге «Лествица Райская» св. Иоанна, игумена Синайской горы, написанной в середине VII века и являющейся общехристианским руководством «правильной жизни», перечислены тридцать ступеней. Наивысшая из них — любовь. Однако, чтобы вообще подойти к райской «лествице», а не то что ступить на неё, необходимо соблюсти условие: «Невозможна духовная жизнь того, у кого хоть немножко не свербит в душе: мой внутренний мир, мои нравы — не те, что должны быть, меня не удовлетворяет это моё состояние. И я вижу почему: отношусь к людям не так, как должен; совершаю поступки, которые колют мою совесть... Тот человек, который не чувствует, что он не тот, которым должен был бы быть (хотя он точно не знает ещё каким, но чувствует)... этот человек не способен стать на путь преобразования»<sup>23</sup>.

Какая мысль: «...который точно не знает, каким должен быть, но чувствует, что — не тот...». «Чувствует...»! Может быть, оттого Пушкин и делает Дон Жуана поэтом, о чём мы узнаём сначала

от Лепорелло, который шутит, что фантазия Дон Жуана по одной увиденной «узенькой пятке» Донны Анны дорисует всё остальное; потом об этом говорит Лаура, называя имя автора исполненных ею песен — Дон Жуана; и, наконец, сам главный герой называет себя «импровизатором любовной песни»<sup>24</sup>. Зачем это нужно: сделать Жуана поэтом? Вспоминаются слова М. И. Цветаевой: «Что я делаю на свете? — Слушаю свою душу»<sup>25</sup>. То есть поэтический дар подчёркивает способность человека «услышать», «задуматься», «почувствовать», что что-то не так, как должно быть. А. С. Пушкин называет это «что-то» «усталостью» (греховностью): «...на совести усталой много зла,» — говорит Дон Жуан в маленькой трагедии «Каменный гость»; «усни усталая душа», — говорит словами Н. В. Кукольника, написанными «в духе» Пушкина, Ратмир в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»; и тот, и другой — любители чувственных удовольствий; и тот, и другой — поэты; и того, и другого удаётся вывести из «усталого» состояния женщине: Гориславе — Ратмира, Донне Анне — Дон Жуана, но...

Перед тем, как ступить на «лествицу» добродетелей вслед за Донной Анной, Дон Жуан переживает состояние, которое является необходимым условием начала духовной жизни, то есть состояние поиска, размышления, ощущения, что что-то не так, как должно быть, ощущение «усталости совести», и потому — «задумчивости». Цитирую А. И. Осипова: «Не удивляйтесь, что я столько повторяю и об этом говорю, потому что на это обычно не обращают внимания. А именно это является началом». И мы не будем удивляться драматургии оперы, в которой половина времени (всё первое действие) посвящено тому, чтобы обнаружить в Дон Жуане «задумчивость». Это состояние героя связано не только с образом Донны Анны, но и другими женскими и мужскими персонажами оперы. Если говорить на языке драматургии, оно свидетельствует о завязке действия, в том числе музыкального.

«Задумчивость» Дон Жуана выражена в музыке рождением запоминающихся мелодий. Казалось бы, ничего удивительного: мелодия в условиях гомофонно-гармонического музыкального

стиля — явление естественное. Однако в такой необычной по музыкальной форме и содержанию опере, как «Каменный гость», мелодизация является едва ли не самой яркой идеей музыкальной драматургии. С чем это связано? Сделаем ещё одно краткое отступление, на этот раз связанное не с методами изучения оперы, а с особенностями её сочинения.

Отказавшийся от стереотипов оперного жанра со сложившейся номерной структурой музыкального действия, специально составленным для каждого номера текстом либретто, законченной музыкальной формой и содержанием (аффектом) и т. д., композитор оказался перед необходимостью заново формировать музыкальное пространство и логику музыкальной выразительности. Это привело А. С. Даргомыжского к такому творческому решению, как «мелодический речитатив»<sup>26</sup>. Если искать параллели в истории оперы, то можно вспомнить, так называемые, аккомпанированные речитативы (recitativo accompagnato), которые были призваны к нехарактерному в барочной эстетике показу сомневающегося героя, то есть того состояния, в котором невозможно остановиться на арии определённого аффекта. Как известно, количество аккомпанированных речитативов было строго ограничено, они были скорее исключением, чем правилом<sup>27</sup>.

Творческий поиск А. С. Даргомыжского оказался связан также с неустойчивостью характеров оперных героев. В русской музыке с переменчивым содержанием образа впервые столкнулся М. И. Глинка. Уже во второй своей опере «Руслан и Людмила» и более всего в симфонических увертюрах к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский»<sup>28</sup> Михаил Иванович интересуется изменчивой, то есть находящейся в движении духовной жизнью человека. Вслед за авторами литературного первоисточника своих сочинений — А. С. Пушкиным и Н. В. Кукольниковым он предлагает разные траектории движения к «лествице» добродетелей: восходящую — в образе Ратмира; переменную с начальной, конечной и кульминационной точкой на вершине — в образе Руслана; нисхо-

17. В тексте оперы этот объясняющий монолог Дон Жуана отсутствует, но высказанная идея воплощается. А. С. Даргомыжский работал над текстом трагедии в редакции В. А. Жуковского. Подробнее об этом: Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В. Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор, 2012. Благодарю канд. иск., доцента кафедры истории музыки РАМ им. Гнесиных Ю. В. Васильева за указание источника.

18. Благодарю канд. иск., профессора Т. Ю. Масловскую за указание источника.

19. Оценка исследовательской деятельности А. А. Ахматовой Б. В. Томашевским. См.: Владимирова Л. Б. Анна Андреевна Ахматовой — лучшему знатоку Пушкина / Клаузура. Литературно-публицистический просветительский журнал. 08.03.2021.

20. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977.

21. Там же. С. 89–109.

22. О метафизическом языке А. С. Пушкина см.: Ахматова А. А. «Адольф» Бенджамена Константа в творчестве Пушкина / Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / ред. Ю. Г. Оксман; Акад. наук СССР. Ин-т лит-ры. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1936–1941. В 5 т. Т. 1.

23. Осипов А. И. Начало и ступени духовной жизни. Ч. 1 МДА, 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc> (дата обращения 14.02.2023).

24. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. С. 89–109. Анна Андреевна указывает на поэтичность Дон Жуана как на автобиографическую черту героя по отношению к автору трагедии.

25. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. В 2 томах. Том 1. 1913–1919 гг. С. 87.

26. Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. 1 / Вступит. статья и ред. проф. М. С. Пекелиса. М.: Музгиз, 1952. 76 с.

27. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. В 2-х ч. Ч. 2 «Эпоха Метастазия». М., 2004. 768 с.

28. О катехизации жанра оперы в творчестве М. И. Глинки см.: Павлова С. А. Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила». Тезисы конференции к 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской, СПб., Изд-во СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2022.

дующую, но включающую раскаяние в финале, — в образе Князя Холмского<sup>29</sup>.

Обнаруженное М. И. Глинкой внимание к переменчивости «внутреннего человека» определяет творческие искания русских композиторов последующих поколений. Духовная правда звучит у каждого из них по-своему. «Правду солону» М. П. Мусоргского составят характеры героев, каждый из которых без исключения оказывается во власти «сплетни», то есть подмены добра злом<sup>30</sup>. «Фатум» П. И. Чайковского состоит в страшном преобладании «внешнего человека» над «внутренним». Путаясь в определениях и в результате не борясь со злом в себе, человек безвозвратно утрачивает жизнь, — такой видится в творчестве русских композиторов, последователь Глинка, действительность времени.

Александр Сергеевич Даргомыжский на обозначенном учителем и другом пути предложил своё решение, позволившее его высказыванию достигнуть необходимой выразительности и стать профессиональным ориентиром для будущих поколений: «Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены «Каменного гостя» так, как они есть, не изменяя ни одного слова. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово...»<sup>31</sup>. Результатом «дела небывалого» и стал названный так самим композитором «**мелодический речитатив**», позволяющий следовать за сменой духовного состояния героя без условностей, мгновенно отзываясь на каждое его волнение, на каждую мысль. Как это достигается музыкальными средствами? Возвращаясь к вопросу о музыкальной драматургии, посмотрим внимательно на мелодико-речитативное полотно оперы.

«Мы все хорошо знаем, чем отличается речь от пения, но хуже представляем пограничные, переходные формы, которые бывают ближе то к одному, то к другому. Декламация (от латинского *declamatio*) — упражнение в ораторском произношении — подразумевает определённую музыкальность речи, владение звуками различной высоты»<sup>32</sup>. А. С. Даргомыжскому был близок принцип музыкальной речи, которая в связи с особым смысловым содержанием в определённых местах поэтическо-

го первоисточника становилась речью *мелодической* — мелодией. Повторим, что мелодизация в «Каменном госте» прямо связана с драматургией, то есть с «задумчивостью» героя в первом действии, и далее — с развитием образа в следующих действиях. Чем больше «задумывается» Дон Жуан в направлении «правильной жизни», тем более напевно звучит речитатив, подводя к выразительным запоминающимся мелодическим репликам. Это именно реплики — кратковременные вспышки, освещающие пространство речитативной оперы. В первом действии их можно пересчитать, во втором и третьем это сделать сложнее из-за нарастания **мелодической плотности** музыкальной ткани, которая на музыкальном языке и свидетельствует о преображении героя.

Каждая из мелодических реплик имеет потенциал арии, поэтому будем говорить о них, как о музыкальных **темах** (в следующем очерке это определение будет скорректировано). В каждой теме необходимые автору состояния прорастают **интонацией** при поддержке **гармонии и формы**. Что касается формы, то в сквозном музыкальном движении «Каменного гостя» большинство тем облекаются в свободную *секвенцию*, это позволяет сосредоточиться на одной мысли — то есть «задуматься» и, вместе с тем, допускает возможность импровизации. Что касается интонации и гармонии, то они рождаются на пересечении *ладотональных наклонений* — диатонического и хроматического. Соотношение выразительных составляющих музыкальных образов правдиво показывает подвижность духовной жизни действующих лиц, взаимозависимость персонажей, ответственность каждого перед каждым и, что очень важно, ответственность перед лицом единого для всех высшего начала. Что это за высшее начало?

### Тема «радостной устойчивости бытия»

Выскажем предположение, что все музыкальные образы оперы вырастают из общей музыкально-смысловой идеи. Как иначе интерпретировать опору на нисходящие терции, отстоящие друг от друга на восходящую секунду и гармонизованные диатонически, как не общую тематическую идею? Представляется возможным перенести на обозначенную музыкально-смысловую формулу определение В. В. Медушевского и назвать это **темой «радостной устойчивости бытия»**. О «радостной устойчивости бытия» музыковед говорит в связи с тяготением к тональности, то есть тональным мышлением, которое для композиторов XX века, по представлению Вячеслава Вячеславовича, является знаком вероцентричности творчества<sup>33</sup>. В случае с А. С. Даргомыжским — композитором XIX века, изначально пишущим в тональной мажоро-минорной системе, истоком музыкальной «устойчивости бытия» оказывается... **колокольность**.

На эту мысль навело нас совпадение мелодической идеи, общей для всех героев оперы «Каменный гость», с темой произведения «Благовест» современного композитора Александры Николаевны Пахмутовой, которой удалось совместить в исполнении своего сочинения звон всех колоколов города Плеса с симфоническим оркестром!<sup>34</sup> Каким образом? Тема «Благовеста» представляет собой не что иное, как уже упомянутые нами нисходящие мелодические терции, отстоящие друг от друга на восходящую секунду в диатонической гармонизации. Именно такая настройка характерна для типа колоколов-«благовестников», получивших равное евангельскому название<sup>35</sup>. Евангелие — в переводе «Благая весть». Благо в Православии — Бог. Благовест колокольный в церковной жизни созывает паству на богослужение, напоминая о необходимости «исполнения Евангелия»<sup>36</sup>.

В сценическом пространстве оперы «Каменный гость» колокольное благовестие, положенное в основу темы «радостной устойчивости бытия», оказывается той духовной реальностью, на которую ориентируются оперные герои и с которой соотносятся их музыкально выраженные поступки и мысли. Рождение мелодических реплик всех персонажей в соотношении с этой музыкально-смысловой формулой позволяет на слух определить, у кого из героев и насколько «...свербит в душе...».

Итак, тема «радостной устойчивости бытия» опирается на пару терций, соответствующих мелодии колокольного благовеста и гармонизованных как начало полного гармонического оборота (T-S-D-T). Эта музыкальная идея в разной степени узнаваема в характеристике каждого персонажа. В таблице представлены условные названия музыкальных тем, выделенных нами в «мелодическом речитативе» первого действия [Таблица I]. Отрезки сквозного действия, связанные с каждой из трёх героинь — Инезой, Донной Анной, Лаурой, условно назовём «сценами» и рассмотрим выделенные темы во взаимосвязи между собой и в их отношении к организующей музыкальной идее.

33. «Радостной устойчивостью бытия» В. В. Медушевский называет ярко выраженное ощущение тональности как системы с тяготением к устойчивой функции тоники. Цит.: Медушевский В. В. Пророческое начало в музыке: творчество Прокофьева. Выступление на Рождественских чтениях, секция музыки. МГУ, 26 января 2017 г. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Medushevsky4/> (дата обращения 14.02.2023).

34. Пахмутова А. Н. Благовест // «Концерт над Волгой. Посвящение русской провинции». Россия 1. 17.06.2023. URL: <https://smotrim.ru/video/2634315> (дата обращения 17.06.2023).

35. Подробнее о настройке колоколов и в целом музыкальных особенностях колокольных звонов см.: Горкина А. Н. Музыкальная организация традиционных колокольных звонов: дисс. канд. иск.: 17.00.02. М., 2003. 156 с.

36. Об «исполнении Евангелия» часто говорится в богослужбной гимнографии, то есть в песнопениях святым. «Исполнить Евангелие» означает прожить жизнь подобно Христу.

В чистом виде идея «радостной устойчивости бытия» свойственна только Донне Анне, появление которой в первом действии намечает будущую, как говорит об этом богословие, «симфонию» или «синергию»<sup>37</sup>, то есть спасительную для человека встречу взаимонаправленных энергий: собственной воли и божественной благодати («Анна» в переводе — «благая»). Секвенционную идею и диатоническое наклонение в теме Донны Анны дополняет жанр церковного происхождения — хорал. Можно выделить два основных варианта темы героини: инструментальный и вокальный.

Инструментальный вариант предваряет реплику Монаха «Да вот она...». Неспешные аккордовые обращения трезвучий с нисходящими терциями в верхнем голосе «e-cis / fis-d» начинают гармоническое движение в сторону полного оборота в A-dur [Пример 1]. Мелодический вариант тема обретает на словах Монаха «Сейчас должна приехать Донна Анна...». Здесь две терции поставлены в начало и окончание секвенции. Они проходят на высоте «g-e... / ... a-f» и с учётом гармонии в инструментальной партии могут быть рассмотрены как начало развёрнутого полного оборота в C-dur [Пример 2].

Итак, тема «радостной устойчивости бытия» опирается на пару терций, соответствующих мелодии колокольного благовеста и гармонизованных как начало полного гармонического оборота (T-S-D-T). Эта музыкальная идея в разной степени узнаваема в характеристике каждого персонажа. В таблице представлены условные названия музыкальных тем, выделенных нами в «мелодическом речитативе» первого действия [Таблица I]. Отрезки сквозного действия, связанные с каждой из трёх героинь — Инезой, Донной Анной, Лаурой, условно назовём «сценами» и рассмотрим выделенные темы во взаимосвязи между собой и в их отношении к организующей музыкальной идее.

Сразу же отметим, что в большинстве тем несущие диатонические терции «радостной устойчивости бытия» оказываются поставлены в условия расширяющей мажоро-минор хроматической действительности. В такого рода нарушении бла-

37. В. В. Медушевский объясняет синергией содержание произведений музыкального искусства, качество и строение музыкальной материи. См.: Медушевский В. В. Сотворение небывалого. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Sotvoreniye/> (дата обращения: 14.02.2023). Берсенева Т. П. Категория синергии в теологической традиции // Омский научный вестник. 2012. № 4 (111). С. 116–119.



## ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

ПЕРВАЯ КАРТИНА	ВТОРАЯ КАРТИНА
<p><u>Сцена воспоминания об Инезе</u></p> <p><b>Тема возвращения Дон Жуана</b> Инстр. тема в начале первой картины</p> <p><b>Тема сравнения с «тамошними красавицами»</b> Вок-инстр. тема на сл. Д.Ж. «последней Андалузии крестьянкой...»</p> <p><b>Тема Инезы (ноктюрн)</b> Инстр. тема в первой части (во время сл. Д.Ж. «Бедная Инеза! Её уж нет!...») и в репризе ноктюрна (во время сл. Д.Ж. «Такого взгляда уж никогда я не встречал...»)</p> <p><b>Тема любви Дон Жуана</b> Вок. тема на сл. Д.Ж. «Чудную приятность я находил в её печальном взоре...»</p> <p><b>Тема болезни Инезы</b> Инстр. тема в средней части (во время сл. Д.Ж. «В июле. Ночью. Чудную приятность...») и в репризе ноктюрна (во время сл. Д.Ж. «...как у больной») и «а муж её был негодяй суровый»)</p>	<p><u>Сцена появления Донны Анны</u></p> <p><b>Тема идущего навстречу (хорал)</b> Инстр. тема после сл. Лепорелло «Кто к нам идет...»</p> <p><b>Тема прогулки Дон Жуана</b> Инстр. тема (во время слов Лепорелло «Мы здесь гуляем»)</p> <p><b>Тема Донны Анны (хорал) или «радостной устойч. бытия»</b> Вок. тема на сл. Монаха «Сейчас должна приехать Донна Анна»; Инстр. тема во время сл. монаха «Да вот она...»</p> <p><b>Тема оценки Дон Жуана Монахом</b> Вок. тема на сл. Монаха: «Развратным, бессовестным, безбожным Дон Жуаном...»</p> <p><b>Тема «молвы / вранья» о Д.Ж.</b> Инстр. тема (во время сл. Д.Ж. «Что, что ты врешь...»)</p> <p><b>Тема возвращения Дон Жуана</b> Инстр. тема в конце первой картины</p>
	<p><u>Сцена свидания с Лаурой</u></p> <p><b>Тема Лауры (танец)</b> Инстр. тема в начале второй картины</p> <p><b>Песни Лауры на стихи Д.Ж.</b> «Оделась туманом Гренада...», «Я здесь, Инезилья»</p> <p><b>Тема назиданий Дон Карлоса</b> Вок-инстр. тема на сл. Д.К. «Вокруг тебя еще лет шесть...»</p> <p>Тема «вранья/молвы» о Дон Жуане распадается на две: - <b>Тема свидания</b> Вок. тема на сл. Лауры «Приди, открой балкон...»; Инстр. тема в финале - <b>Тема Дон Карлоса</b> Вок.-инстр. тема на сл. Д.К. «Я, Дон Карлос!»; Инстр. тема в финале</p> <p><b>Тема одиночества Дон Жуана</b> Инстр. тема после слов Лауры «А всё не виноват...»</p> <p><b>Тема идущего навстречу (хорал)</b> Инстр. тема в финале с участием тематической идеи «радостной устойчивости бытия»</p>

Таблица 1

говестия участвует не только главный герой, образ которого так или иначе имеет отношение к каждому персонажу и к каждой теме. Важную роль в судьбе самого Дон Жуана и представительниц слабого пола, в окружении которых он показан, играют мужские персонажи. Напомним, что к каждой женской персоне автором трагедии и вслед за ним композитором приставлен сопровождающий. Первый из них — муж Инезы, имени которого автор не называет, довольствуясь определением «негодяй суровый». Второй — убитый Дон Жуаном супруг Донны Анны, который представлен не только по имени (Дон Альвар де Сольва), но, прежде всего, в соответствии с его служебным положением в рыцарском ордене — Командор. Третий — страстный поклонник Лауры, брат Командора, Дон Карлос. Отношения главного героя со всеми перечисленными персонажами «мужского и женского пола» становятся причиной его «задумчивости» и влияют на «перерождение» Дон Жуана.

### Сцена воспоминания об Инезе

Сцену воспоминания об Инезе, которую А. С. Пушкин отметил специальной ремаркой «задумчиво», А. С. Даргомыжский в сквозном течении музыкального действия выделяет определённой формой и даже жанром — близким к трёхчастности ноктюрном со свойственной ему насыщенной инструментальной партией. Именно в инструментальной партии оформляются музыкальные темы Инезы. Учитывая бессловесность героини, отошедшей ко времени воспоминания о ней Дон Жуана в иной мир, такое решение наиболее правдиво, оно точно отображает драматургическую ситуацию и придаёт особую выразительность «сцене». Кроме того, обращаясь к жанру, направленному более на созерцание, чем на действенное проявление чувства, композитор подчёркивает состояние «задумчивости» героя.

О чём размышляет Дон Жуан? О любви и красоте, о жизни и времени. Содержащие эти слова поэтические строки выделены музыкальными каденциями, в которых на расстоянии запоминаются мелодическая интонация тритона и гармоническая остановка на прерванном обороте: «В них **жизни нет!** Всё — куклы восковые...», «Как я **любил её!**», «Ты, кажется, не находил её **красавицей!**», «Узнал я **поздно!**...». Каждое понятие в сцене воспоминаний об Инезе дополняется новым смыслом.

Начнём с привычного для героя внимания к женской красоте. Как свидетельствует диалог с Монахом в сцене появления Донны Анны, красота для Дон Жуана — явление внешнего порядка. Только получив от Монаха заверения в том, что «не может и угодник в красе её чудесной не признаться», Дон Жуан высказывает желание поговорить с Донной Анной — «Я с нею бы желал поговорить». Внимание к такому преходящему качеству, как внешняя красота, на непостоянство которого указывает Лауре Дон Карлос — «Сколько ещё ты будешь молода — лет пять или шесть», выдаёт в Дон Жуане искателя «приятностей». Но он и не скрывает этого в отличие от Дон Карлоса, совмещающего непорядочное свидание с порядочным нравоучением...

При таком поверхностном отношении к красоте, что же могло заинтересовать Дон Жуана в «Инезе черноглазой», если прекрасного в ней было настолько мало, что даже Лепорелло «не находил её красавицей»?

Испанский гранд оказывается более чуток, чем его слуга, и выделяет не только чёрный цвет глаз, но «истинно прекрасный взгляд» возлюбленной: «И точно. Мало было в ней истинно прекрасного. Глаза, одни глаза, да взгляд. Такого взгляда уж никогда я не встречал...» Особенное отношение ко взгляду указывает на перемещение внимания с телесного на духовное содержание красоты: «зрение относится к распространённой категории духовных образов, по всей видимости, благодаря связи со светом»<sup>38</sup>. Рядом с Инезой («Инеза, Инесса» в переводе — «чистая, непорочная») Дон Жуан, «хотя точно не знал ещё, но почувствовал» внимание к духовной красоте столь же пристальное, как к телесной. Более того, «истинно прекрасный» взгляд Инезы преобразил её внешние недостатки — «печальный взгляд», «померт-

велье губки», «голос тихий, как у больной». Дон Жуан так и говорит: «Чудную приятность я находил в её печальном взоре и помертвельных губках. Это странно». «Истинная красота» взгляда в сочетании с «мало прекрасной» внешностью кажется ему странной.

Об истинности красоты Инезы, которой не могут помешать никакие внешние черты, свидетельствует музыкально-поэтическое решение средней части ноктюрна воспоминаний. Подкреплённая жанровостью романса заглавная поэтическая строка «Чудную приятность я находил...» наводит на воспоминание шедевра любовной лирики Пушкина и Глинки, связанного с воспеванием «гения чистой красоты». Вот в каком состоянии представлен герой — в нём наступило «пробуждение души»: «Души настало пробуждение! И вот опять явилась ты...» Чуткий слух исследователя Ю. В. Васильева уловил в силуэте мелодии «Чудную приятность я находил...» родство с Вальсом-Фантазией М. И. Глинки и «секвенцией Татьяны» П. И. Чайковского<sup>39</sup>. Эти музыкальные ассоциации имеют тревожный оттенок, что в сцене воспоминаний об Инезе объяснимо: возлюбленной, с которой связано «пробуждение души» героя, уже не было в живых<sup>40</sup>. Музыкально-поэтическую тему средней части воспоминаний можно назвать **темой любви Дон Жуана**, несмотря на ограничение в виде слова «приятность».

Тема любви складывается не сразу. Герой долго вслушивается в инструментальную секвенцию из инкрустированных хроматикой ноктюрных терций: колеблющиеся интонации словно проявляют в его памяти образ Инезы (см. Пример 5). Затем только рождается мелодическая интонация, неспешно охватывающая романсовую сексту [Пример 3]. Душевность романса настолько смягчает инструментальную партию, что заставляет усомниться в принадлежности хроматического элемента именно Дон Жуану (что было бы логично для отрицательной, на первый взгляд, роли главного героя). Не любование хроматической инкрустацией, но тёплая человеческая интонация харак-

39. Васильев Ю. В. Рецензия на статью С. А. Павловой «Преображение Дон Жуана...». 09.09.2023. Рукопись. 0,7 п. л.

40. Родство темы «Чудную приятность я находил» с Вальсом-Фантазией ведёт и к финалу оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», а именно, к мелодии хора «Ах, Людмила, не могила взять тебя должна, милая княжна». О смысловых пересечениях в музыке хора из оперы «Руслан и Людмила» и темы Вальса-Фантазии: Алкон Е. М. Скерцо (вальс-фантазия) как зеркало времени: на пути к пониманию Глинки // Музыка и время. 2012. № 2. С. 11–13.

теризует его отношение к возлюбленной! Здесь к образу Дон Жуана более применимо определение «милостивый» («Жуан» в переводе — «милостивый») против не раз провозглашённого о нём в первом действии мнения «развратный».

Неверно было бы даже предположительно рассуждать в связи с этой темой о любви Дон Жуана, если бы сам герой не задумался о содержании этого важнейшего явления. Средняя часть ноктурна с описанным выше откровением возникает в ответ на вопрос, который герой задаёт сам себе: «Как я любил её!». В поэтической строке поставлен восклицательный знак. В музыке звучит вопрос, выраженный прерванной каденцией и скрытым тритоном в партии Дон Жуана [см. Пример 4]. Задуматься действительно есть о чём. Как же Дон Жуан любил Инезу, что она погибла от руки своего мужа?

В песне «Я здесь, Инезилья», сочинённой некогда самим героем и исполненной Лаурой во второй картине первого действия, Дон Жуан вполне ясно отвечает на поставленный вопрос. Начало любовной импровизации с последней буквы алфавита («я») показательно. Герой поёт в основном о себе: «Я здесь, Инезилья... исполнен отвагой, окутан плащом, с гитарой и шпагой я здесь под окном... Гитарой — разбуду... Мечом — уложу... Я здесь, Инезилья». Эта песня из прошлого, с горделивым акцентом на второй доле трёхдольного метра, не совсем укладывается в нынешнее, особенно ярко обозначенное композитором в средней части ноктурна романсовое состояние героя — «задумчивое». Как же может быть назван любящим, милостивым, душевным человек, возлюбленная которого погибла? Почему на этот раз «гитары и шпаги» оказалось недостаточно?

Потому что недостаточным оказалось понимание любви! Евангельское значение, проповеданное в русской опере М. И. Глинкой, состояло в понимании любви, как спасения ближнего, даже до готовности отдать свою жизнь<sup>41</sup>. Песня Лауры «Я здесь, Инезилья» говорит, напротив, о таком самовнимании героя, которое не позволило ему не то, что заметить начало собственного преобразования, но главное — спасти возлюбленную. От кого её надо было спасать, как не от самого Дон Жуана? Ответственность за погубленную жизнь

Инезильи композитор вслед за поэтом возлагает не только на главного героя. На это указывает музыка, а именно две инструментальные темы ноктурна. Будто сама Инеза оживает в них и бессловесно «рассказывает» о своей судьбе.

Музыкальная исповедь героини начинается в инструментальной партии ноктурна во время слов Дон Жуана «Бедная Инеза! Её уж нет!». Диатоническая мелодия темы связана с колокольной «устойчивостью бытия»: в её основе — запоминающаяся диатоническая фигурация квартала с нисходящей терцией. Образованные секвенционным повторением с шагом на восходящую секунду две терции: «e-d-c... / f-e-d...» функционально соответствуют плагальному обороту, в какой бы тональности мы не рассматривали этот фрагмент: C-dur или a-moll. Гармонический бас «gis» в сочетании с описанными мелодическими фигурациями образует диссонирующую гармонию: целотоновую на словах «Бедная Инеза!» (ув<sub>46</sub>) и уменьшенную на словах «Её уж нет!» (ум<sub>46</sub>). Оканчивается парад неустойчивых созвучий первой темы каденцией, выделяющей уже известное нам обращение героя к самому себе «Как я любил её!» [Пример 4].

Вторая инструментальная тема представлена в средней части ноктурна. Именно на её фоне рождается романсовое откровение Дон Жуана. Она также складывается из пары терций, но соединяются они не восходящим, а нисходящим секундовым шагом; заполняются не диатоническими интервалами в тональности, но инкрустируются хроматикой [Пример 5]. Повторим, что наиболее удобной причиной искажения диатоники во второй теме Инезы и интонирования можно было бы назвать участие Дон Жуана, если бы не прямое указание на «автора» хроматизмов в репризе воспоминаний. Начало репризы, то есть возвращение первой инструментальной темы ноктурна, выделено поэтической строкой «Такого взгляда уж никогда я не встречал».

Реприза ноктурна динамизирована превращениями мелодических терций на словах «а голос у ней был тих и слаб, как у больной». Здесь первая диатоническая тема будто выворачивается наизнанку и превращается во вторую — хроматическую, известную нам по средней части ноктурна. Это происходит при постепенном включении в мелодию всё более крупных интервалов. В результате движение от исходной терции «ais-g-fis-lais» доходит до септимы «e-g-fis-le» и останавливается на октаве «fis-fis», выделяя слова «как у больной».

В этот момент тема получает не только октавное удвоение, но хроматическую «физиономию» «fis-f-e-es-d» [Пример 6]. Теперь понятно, что вторая тема воспоминаний связана преимущественно с болезнью Инезы. Она знаменует кульминацию репризы и, следовательно, всего ноктурна воспоминаний.

Прозвучавшая только что в высоком регистре на словах «как у больной» тема болезни Инезы повторяется в басу на словах «а муж её был негодяй суровый». Теперь понятно происхождение хроматики в этой теме. Ответственность за погубленную жизнь Инезильи Даргомыжский вслед за Пушкиным возлагает не столько на главного героя, сколько на мужа Инезы, который относился к своей супруге ещё при жизни так, что губки её были «помертвель», взгляд «печален», голос «тих и слаб, как у больной». Такие нарушения «истинной красоты» Инезы были отмечены Дон Жуаном, как «странные», но в праздном любовании «приятностями» не осмыслены с должным вниманием. Дон Жуан понимает это только теперь, когда «её уж нет» и приходит к неутешительному выводу: «Узнал я поздно» [Пример 7].

Осознание Дон Жуаном своей ответственности, которая состояла в том, что он упустил время спасти человека, направившего его самого на путь спасения, очень важно для драматургии образа главного героя. Несмотря на значительный акцент авторов «Каменного гостя» на образе мужа Инезы, сам герой не снимает с себя вины: «Узнал я поздно!» В последующих двух действиях оперы Дон Жуан окажется в подобной ситуации выбора между привычными тривиальными обещаниями, которыми он окормлял Инезу, — «проснется ли старей — мечом уложу» и решительными действиями во спасение возлюбленной. В случае с «Бедной Инезой» «Старей» проснулся. Дон Жуана с мечом рядом не оказалось. «Негодяй суровый» наказал неверную жену смертью. Пушкин наказал Дон Жуана «задумчивостью». Даргомыжский выразил «задумчивость» в музыке.

Представляется важным, что «задумчивость» главного героя — качество, не приобретённое в течение действия, а присущее ему с самого начала. Оно является абсолютным условием интереса к персонажу со стороны авторов произведения. Поэт и композитор не показывают Дон Жуана во всей силе пресловутого «безбожия», не реализуют в произведении картины зла. Хотя такая тенденция существовала в европейской романти-

ческой опере и со временем проникла в некоторые произведения отечественного музыкального театра<sup>42</sup>. В «Каменном госте» не это важно. У Пушкина и Даргомыжского герой показан правдиво, но с самых первых шагов поставлен на путь «перерождения». Евангельское мышление авторов отметило в известном европейском сюжете о Дон Жуане именно эту, значительную для вероцентричного мировоззрения, спасительную для человека возможность.

Строго следуя драматургии поэтического первоисточника, А. С. Даргомыжский открывает первое действие, а значит и всю оперу, рассказом Дон Жуана об изгнании, из которого герой только что — буквально на наших глазах — возвращается. Оказывается, ощущение, что «что-то не так, как должно быть», охватило героя ещё в изгнании, уже там Дон Жуан не смог быть прежним, потому что искал в «тамошних красавицах» то, что обрёл в Инезе, — «истинно прекрасную» духовную красоту. К образу Инезы ведёт и музыка рассказа об изгнании. Здесь впервые рождается выразительная мелодическая терция в партии Дон Жуана, предвещающая тему «радостной устойчивости бытия» как основную скрепляющую идею музыкального действия [Пример 8]. Это происходит при упоминании «последней Андалузии крестьянки», в образе которой и угадывается Инезилья (как пишет на основании черновиков трагедии А. А. Ахматова<sup>43</sup>). В первой инструментальной теме воспоминаний сохранится и высота «e-d-c», и тональность этого вокального откровения в C dur / a moll.

Обратим внимание на «метафизику поэтического языка», то есть на то, какими словами выражает «безбожный» Дон Жуан случившееся с ним в изгнании. Сравнивая «тамошних красавиц» с «последней Андалузии крестьянкой», герой восклицает: «Слава Богу! Скоро догадался, — / Увидел я, что с ними грех и знаясь — / В них — жизни нет, всё куклы восковые». Соотнося сюжет маленькой трагедии А. С. Пушкина с сочинением Дж. Г. Байрона, А. А. Ахматова называет местом изгнания Англию: «Что за земля! А небо? Точно дым»<sup>44</sup>. Серьёзность вывода Дон Жуана застав-

41. Павлова С. А. Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила». Тезисы Международной научной конференции «Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании». СПбГК, 2022.

42. А история оперы знает такие произведения, в том числе в русской музыке, где целые действия были посвящены описанию прелестей, прелестниц и прелестников. Например, «Млада» Н. А. Римского-Корсакова, «Огненный ангел» С. А. Прокофьева и др.

43. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. С. 89–109.

44. Там же.

ляет задуматься о более «*трансцендентном*» измерении событий. Что это за изгнание, в котором открывается человеку значение жизни: в одном только внешнем её проявлении — «*всё куклы восковые*», она оценивается героем как грех и отсутствие жизни — «*в них жизни нет*»? В музыке вывод Дон Жуана выделен запоминающимся прерванным оборотом и тритоном в мелодии [Пример 9], предваряя подобные решения каденций в трёхчастном ноктюрне воспоминаний. Становится понятно, что жизнь героя словно собирается заново вокруг его размышлений о любви и смерти возлюбленной.

Итак, в сцене воспоминания об Инезе герой «*задумывается*» о значении красоты, о значении любви, о значении жизни... и смерти, касающейся не только сражающихся на шпагах мужчин, но и чистых и непорочных женщин. «*Смерть — грубая, жестокая, безобразная, которой он стал свидетелем, — поставила его лицом к лицу с вечными, абсолютными ценностями, которые он носил в себе, но которые в нём всегда спали, бездейственные, нетронутые...*»<sup>45</sup>. Дон Жуан заговаривает о «*грехе*», которому даёт верное определение, как «*отсутствию жизни*»... Так начинается возвращение героя в пределы, из которых он был изгнан — евангельские или мадридские, кому какой уровень содержания больше по душе.

### Сцена появления Донны Анны

О хоральной теме Донны Анны как носительнице идеи «*радостной устойчивости бытия*» мы говорили в самом начале очерка [см. Пример 1 и Пример 2]. Расскажем о темах, связанных с Дон Жуаном. Главный герой по известной причине скрывает своё имя. Его вопрос «*Донна Анна де Сольва? Как? Супруга командора, убитого не помню кем?*...» без промедления подхватывается Монахом, не просто называющим имя убийцы, но дающим нравственную оценку стоящего перед ним героя: «*развратным, бессовестным, безбожным Дон Жуаном*». Не от себя, так от других Дон Жуан слышит свое имя. Но его имя дополнено отрицательной оценкой, которая, как откроется далее, оказывается неожиданной для героя. Как сложена музыкальная **тема оценки Дон Жуана Монахом?**

45. Антоний Сурожский, митрополит. Труды. 2002. 1080 с.

Даже при таком напряжённом содержании поэтического текста мелодизация речитативной партии Монаха опирается на известные нам диатонические нисходящие терции. Они следуют через паузу, одна за другой, отчеканивая каждый восходящий на секунду шаг свободной секвенции. Нарушение диатоники происходит из-за гармонического вида *d-moll*, который выводит восходящее тиражирование терций из диатонического спокойствия и придаёт скрытому поступательному движению верхнего голоса характер целотонового пятистопия «*f-g-a-h-cis*». Целотоновость обнаруживается с последним шагом секвенции, который отмечает мелодическую вершину «*cis*» как раз в момент произнесения имени Дон Жуана [Пример 10].

Тема оценки Дон Жуана Монахом производит сильное музыкальное впечатление. Она не только связана с темой «*устойчивости бытия*», но соединяет и другие идеи, которые встречаются в партии героя отдельно друг от друга. Например, восходящее направление мелодической линии. Оно запоминается с самого начала действия, когда скрытое голосоведение «*a-b-c-d-es-f*» подтверждает решимость героя вернуться в Мадрид: «*Только бы не встретился мне сам король, / а, впрочем, я никого в Мадриде не боюсь!*» [Пример 11]. В этом и других подобных случаях интонационное восхождение свидетельствует о целеустремлённости героя.

Также сопровождает Дон Жуана музыкально выразительная идея, которую слушатель, знакомый с музыкой оперы «Каменный гость», привычно связывает с характеристикой потустороннего образа Командора. Оказывается, увеличенные и уменьшенные созвучия распространены в партии Дон Жуана. Например, обращение ув.<sub>35</sub> и ум.<sub>35</sub> звучит в уже известной нам теме «*Бедной Инезы*», положенной в основание ноктюрна воспоминаний [см. Пример 5]; ув.<sub>35</sub> отмечено имя Дон Жуана в обращении Лауры к взобравшемуся на её балкон герою [Пример 12]. Таким звучанием выделены и другие моменты напряжения действия с участием главного героя.

Собранные вместе в теме оценки Дон Жуана музыкальные идеи, казалось бы, придают особую весомость высказыванию Монаха<sup>46</sup>. Однако это

46. На мелодической вершине темы — звуке «*cis*», на пути полного функционального оборота в *d-moll* происходит остановка на доминанте, требующей разрешения. Таким образом, утвердительно звучащее поэтическое текста — «*развратным, бессовестным, безбожным Дон Жуаном*» приобретает вопросительное значение и ожидает подтверждения или опровержения.

не мешает главному герою не согласиться с представлением окружающих. Обратим внимание, что «*развратным, бессовестным, безбожным*» Дон Жуана называют только сопутствующие персонажи. В первом действии — это Монах и Лепорелло, далее обнаружатся Дон Карлос и Лаура. Сам же герой не только «*задумывается*», но протестует против такой «*молвы*» о себе. Когда «*нарочно*» присоединившийся к мнению Монаха Лепорелло заключает: «*всех бы их развратников в один мешок, да в воду...*», Дон Жуан восклицает: «*Что, что ты врешь?*». Возмущение его сопровождается инструментальной секвенцией, которую мы, ориентируясь на слова героя, назовём темой «*вранья*» или, как говорит Лепорелло, «*молвы*» о Дон Жуане<sup>47</sup>.

Музыкальное содержание **темы «вранья/молвы» о Дон Жуане** позволяет распознать основных распространителей и даже предположить причину возникновения «*молвы*». Недаром в этой теме, также как в теме оценки Дон Жуана Монахом, сохраняются музыкальные идеи, указывающие не только на главного героя. Тема «*вранья/молвы*» о Дон Жуане складывается из двух составляющих [Пример 13]. С одной стороны, это мелодизированные нисходящие трезвучия, повторяющиеся с шагом секвенции на секунду вниз. С другой стороны, это выделенные акцентами в звеньях секвенции ломаные арпеджио с тритонами. Последнее выступает не только музыкальным эквивалентом «*вранья*», так возмущившего главного героя, но и указывает на автора обвинений. Им оказывается несостоявшийся любовник Лауры — Дон Карлос, брат Командора. Именно такой, выделенной акцентами, ломаной мелодической линией он озвучивает своё имя, бросая вызов Дон Жуану в покоях Лауры: «*Я, Дон Карлос*» [Пример 14].

Отношение Дон Карлоса к главному герою полностью совпадает с известной нам версией Монаха. Брат Командора сам засвидетельствовал это среди собравшихся в доме актрисы: «*Твой Дон Жуан безбожник и мерзавец...*» В теме оценки Дон Жуана Монахом, как мы помним, свой след — целотоновый характер восходящей мелодии оставил старший брат Дон Карлоса, убиенный Командор. Отчего же явное нарушение «*устойчивости бытия*» в обеих рассмотренных темах Дон Жуана

47. «Вранье» — значение слова «молва» в Полном церковно-славянском словаре прот. Г. Дьяченко: *Дьяченко Г., прот.* Полный церковно-славянский словарь. М.: Изд-во «Отчий дом», 2001. С. 314.

выполняется средствами музыкальной выразительности, ведущими к образам братьев де Сольва?

А. А. Ахматова писала о том, что А. С. Пушкин скрыл от читателя причину дуэли Дон Жуана и Командора<sup>48</sup>. Выстроенная А. С. Даргомыжским музыкальная драматургия раскрывает потаённый смысл, важный для понимания происходящего. Музыка в данном случае «знает» больше, чем поэтический текст, в котором даётся однозначно нелицеприятная оценка главного героя — «*развратный, бессовестный, безбожный*». В музыке содержится не только вопрос о справедливости такой оценки Дон Жуана, не только указывается на источник оценки — «*молву*», сформированную под воздействием братьев де Сольва, но угадывается причина формирования «*молвы*» и, в конечном счёте, причина обеих дуэлей главного героя — с Командором и с его братом Дон Карлосом.

«*Какое ни увидишь зло, знай, что оно от зависти... Она издавна была причиной множества зол... Эта болезнь извратила всё и растлила правду... Ныне зависть не считается и пороком, почему и не заботятся об избавлении от неё...*»<sup>49</sup>. «*Корень и начало зависти есть гордость. Гордый, поскольку хочет вознестись выше прочих, не может терпеть, чтобы кто-нибудь был ему равен, а особенно выше его...*»<sup>50</sup>. Дон Карлос претендует на любовь Лауры, зная, что та влюблена в Дон Жуана. За кого же он бьётся на дуэли — за брата, за любовницу или против Дон Жуана? Командор прячет свою супругу от окружающих. «*Он Донну Анну взаперти держал, никто из нас не видел её*», — скажет Дон Жуан, а в последующих действиях уточнит: «*он сокровища пустые принес к ногам богини...*». За кого же тот бьётся на дуэли — не за солидарное ли с «*негодяем суровым*» мужем Инезы отношение к супруге, по послушанию матери вышедшей за него замуж: «*мать моя велела мне дать руку Дон Альвару...*»?

В сцене появления Донны Анны мы сталкиваемся с неожиданной причиной «*задумчивости*» героя. Он размышляет над оценкой, которую даёт ему общество в то время, как само общество является носителем пороков «*и не заботится об*

48. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. С. 89–109.

49. Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский. Собрание творений. 2-е изд., СПб., 1902. Т. 8. С. 435, 432.

50. Маслов Иоанн, архимандрит. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского. Приложение к магистерской диссертации «Святитель Тихон Задонский и его учение о спасении». Загорск, 1981. Т. 1–5. С. 773.

избавлении от них». В отличие от общепринятой традиции положительно оценивать мужских персонажей, А. С. Пушкин и вслед за ним А. С. Даргомыжский предлагают «задуматься» об их отрицательной роли в судьбе главного героя и героини. Задуматься о роли судий, выносящих окончательный и не подлежащий пересмотру приговор, в то время как сами они — и братья де Сольва, и «негодяй суровый» муж Инезы — предстают не иначе как фарисеями — олицетворёнными символами несоответствия «внутреннего» и «внешнего человека».

Переоценить значение обозначенных тем в трагической судьбе литературного героя невозможно, понимая ту роль, которую играла «оценка» и «молва» в жизни авторов оперы. «Погиб поэт! — невольник чести — / Пал, оклеветанный молвой, / С свинцом в груди и жаждой мести, / Поникнув гордой головой... Не вынесла душа поэта / Позора мелочных обид, / Восстал он против мнений света / Один, как прежде...» — восклицал М. Ю. Лермонтов в стихотворении «На смерть поэта». В строках трагедии «Каменный гость» поэт отпечатал свою собственную судьбу с такими уточнениями, которые не позволили выпустить сочинение в свет<sup>51</sup>. «Каменный гость» — единственная из маленьких трагедий, не изданная при жизни поэта<sup>52</sup>. В светском обществе имя Александра Сергеевича приобрело яркий отрицательный оттенок ещё в его юные годы, во время первой ссылки — южной.

### Сцена свидания с Лаурой

«Приди, открой балкон...» — картина тихой южной ночи с необыкновенно прозрачной темой свидания (в котором вместо Дон Жуана сначала участвует Дон Карлос) будто навеяна воспоминаниями юности поэта, когда влюблённый в красавицу полячку — звезду одесского светского общества, он «ночи проводил у... балкона, тревожа серенадами... сон» или, как споеет об этом Лаура в песне «Оделась туманом Гренада», «в восторге безмолвном, в объятиях страсти» забывались «время» и «заботы мирские»...<sup>53</sup>. Результатом пылкой влюблённости стал шлейф слухов, не только повлиявших на отношения молодого человека с семьёй (более все-

го, с отцом), но поставивших его в оппозицию государству и возбуждавших при необходимости в течении всей жизни поэта<sup>54</sup>! Тень предательства, воплотившегося в преследовавшей его «клеветущей молве» личного и политического толка, падает на всё творчество поэта и имеет прямое отношение к его собственной гибели на дуэли<sup>55</sup>.

Тему «оценки» и «молвы» можно назвать сквозной в произведениях А. С. Пушкина. В «Каменном госте» этой теме посвящена вторая картина первого действия, в центр которой поставлена Лаура. Светская жанровость отличает образ Лауры с первых тактов картины. Сверкающая инструментальная тема сопровождает танец артистки [Пример 16]. В нём «скачут» знакомые нам терции, только синкопа (совпадение польской мазурочной метрики и особенностей испанской сегидильи или хоты не кажутся здесь случайностью) отбрасывает вторую терцию выше положенного на два тона «*d-b / g-es*». «Устойчивость бытия» диатонична, но нарушена заносчивостью героини («Лаура» в переводе — увенчанная «лавром», то есть «славой»). Как не вспомнить: «Любил он прежде игры славы / И жаждой гибели горел...»<sup>56</sup>.

Впрочем, не всякий услышит заносчивость в потоке праздного времяпровождения. Судя по некоторым темам Лауры и Дон Жуана, их роднило когда-то именно праздное легкомыслие. Имеем в виду близость двух тем: одна только что описана нами — это инструментальная **тема танца Лауры** [см. Пример 16], которая открывает вторую картину; другая — сложившаяся ещё в первой картине как прикрытие праздно «гуляющих» у монастыря героев инструментальная **тема прогулки Дон Жуана**. Мы называем её темой прогулки, поскольку она сопровождает слова Лепорелло «Мы здесь гуляем», в которых находчивый слуга с переходящей в обман выдумкой нашёлся, как объяснить Монаху их с хозяином присутствие у стен обители [Пример 15].

Праздник Дон Жуан известен нам не только темой прогулки, но и своим, скажем так, доиз-

гнанническим отношением к Инезе — «езжали Вы сюда, а лошадей держал я в роце» (Лепорелло), не позволившем герою вовремя распознать опасность, грозившую возлюбленной. Таким был Дон Жуан — герой Лауры, её «друг и ветреный любовник», который прежде любил «...игры славы / И жаждой гибели горел. / Невольник чести беспощадной, / Вблизи видал он свой конец, / На поединках твёрдый, хладный, / Встречая гибельный свинец. / Быть может, в думу погружённый, / Он время то воспоминал, / Когда друзьями окружённый, / Он с ними шумно пировал...»<sup>57</sup>. Теперь «шумный пир» прошёл без него. Дон Жуан явился к Лауре в самый неподходящий момент, когда она осталась наедине с Дон Карлосом. Точнее, сама оставила у себя Дон Карлоса: «Ты, бешеный, останься у меня. Ты мне понравился; ты Дон Жуана напомнил мне...»

Образ Лауры не прост. Праздность, поддержанная заносчивостью и соблюдением своих интересов («Что хорошо, то хорошо!» отмечает про себя Лаура стремление Дон Жуана найти в Мадриде прежде всего её), дополняется увлечением свободолюбивыми речитациями, роднящими Лауру с одесской знакомой поэта: «А далеко, на севере, в Париже, быть может, небо тучами покрыто...»? Обратим внимание на ведущую хроматическую составляющую в мелодии и гармонии революционного эпизода [Пример 18]. При этом удивительно преобладающее значение музыкальных единиц «устойчивости бытия» в большинстве «мелодических речитативов» Лауры: буквально каждая мелодическая волна её партии отталкивается от терцовой цепочки. Более всего запоминается обращённый к Дон Карлосу призыв Лауры, на основе которого складывается своего рода ариозо героини, о нём уже шла речь: «Приди, открой балкон...»

Назовём эту призывную запоминающуюся тему — **темой свидания** [Пример 17]. Она рождается очень близкой той, которую напишет С. В. Рахманинов в романсе «Сирень». Чистота обыгрываемых трезвучием терций проникает в самое сердце, будто успокаивая — «как небо тихо...» (сравни у Рахманинова — «здесь хорошо...»). Знакомые нам нисходящие терции вплетены в мелодию в начале и по окончании, как это было у Донны Анны. Сплетаются из них и гармонические созвучия. Как же рядом с такой светлейшей мелодией оказывается сочувствующий революционному свободолюбию ре-

читативный эпизод? Такова Лаура — за внешним образом («как небо тихо!») не разглядеть внутреннего («небо тучами покрыто»). Можно ли ей доверять: «А сколько раз ты изменяла мне в моём отсуствии!.. Скажи ж...»

В качестве «ответа» на вопрос Дон Жуана звучит вариант **танцевальной темы героини** из начала второй картины. Очень уж близок оказывается этот «ответ» инструментальной теме Снегурочки из одноимённой оперы Н. А. Римского-Корсакова, который, как известно, много потрудился над оркестровкой оперы «Каменный гость». Такого рода музыкальное подобие (пусть возникшее даже через годы) наводит на мысль о Лауре как создании с холодным сердцем, то есть не умеющем любить. Может быть, она и получила соответствующий профессиональный статус в драматургии сюжета — актриса, потому что только играет в любовь: её «слова льются, как будто их рождает не память рабская, но сердце». Во время «ответа» Дон Жуан «смотрит ей в глаза». Кроме танцевальности, в глазах Лауры отражается он сам и только что убитый им Дон Карлос. Это слышно в музыке, где на танцевальную тему Лауры накладываются элементы темы прогулки Дон Жуана, и отчасти проявляется идея ломаного мелодического движения из темы клеветущего на главного героя Дон Карлоса [Пример 19].

Музыка сводит Лауру с Дон Карлосом и в **теме «вранья/молвы» о Дон Жуане**. Просветлённая терцовая **тема свидания**, о которой шла речь выше, согласуется с первым, диатоническим трезвучным элементом этой темы. Напомним, что второй, «отрицательный» элемент составляет хроматическая **тема Дон Карлоса**. Что же получается, «молва» о Дон Жуане складывается в соединении тем Лауры и Дон Карлоса? Но ведь Лаура, напротив, защищает своего «ветреного любовника» от нападений брата Командора, да и в гостях у неё собираются «друзья» Жуана. Правда, встреча с друзьями, по её мнению, была бы не желательна самовольно вернувшемуся из изгнания герою: «Как хорошо ты сделал, что явился одной минутой позже! У меня друзья твои здесь ужидали...» Вот так друзья... Именно в окружении Лауры, именно среди «друзей» возникает и высказывается мнение о Дон Жуане, вот она — светская среда формирования «вранья/молвы».

Да и сама актриса хороша. Она «верно поняла свою роль» и, защищая Дон Жуана перед друзьями, оказавшись с ним наедине, высказывает осу-

51. «Известно, что Пушкин, отдавая в печать свои стихи, всегда старался уничтожить все намеки, которые могли бы помочь добраться до действительности». Цит.: Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. СПб., 1931.

52. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977.

53. Слова Дон Жуана из Второго действия оперы.

54. Владимирова Л. Б. Анне Андреевне Ахматовой — лучшему знатоку Пушкина // Клаузура. Литературно-публицистический просветительский журнал. 08.03.21.

55. Например, в повести «Метель» А. С. Пушкин пишет «[Бурмин] казался нрава тихого и скромного, но молва уверяла, что некогда был он ужасным повесою // Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.

56. Пушкин А. С. Кавказский пленник // Сочинения в трех томах. Том второй. М.: Изд-во «Художественная литература», 1986. С. 3–23.

57. Там же.



ждение, авторами которого являются братья де Сольва: «Повеса... дьявол... проклятый... вечные проказы... а всё не виноват...» Дон Жуан сначала пытается оправдаться, а затем просто молчит. За него говорит музыка. Она свидетельствует о том, что образ Лауры заставляет героя «задуматься». В инструментальной партии в ответ на вывод Лауры «а всё не виноват...» рождается тема, близкая откровению главного героя из третьего действия, где он обращается к Донне Анне, не верящей в его любовь: «Вели — умру! Вели дышать — Я буду... лишь для тебя!» Оказывается, рядом с Лаурой, которую он «пришёл искать в Мадриде», Дон Жуану не для кого «дышать» и «умирать». Музыка свидетельствует о том, что герой одинок! Он не находит в Лауре жизненно важного — благого содержания, которое после встречи с Инезой пытается обнаружить в сопутствующих ему красавицах.

Возможно, поэтому инструментальная тема **одинокости Дон Жуана**, о которой мы сейчас говорим, имеет сходство с темой болезни Инезы. Как в случае с «андалузской крестьянкой», причиной хроматизации темы героини был «негодяй суровый» муж, так и в случае с испанским грандом причиной хроматизации является... не умеющая любить женщина. Тема строится на высоте выразительной реплики об «андалузской крестьянке» (как она звучала в рассказе Дон Жуана об изгнании в начале первого действия), но с «болезненной» альтерацией «*es—d—cis...*», задержаниями в мелодии и опеванием первой ступени [Пример 20]. Похожая реплика, но на другой высоте «*f—e—es...*» провожает обнявшуюся пару «в боковую комнату» [Пример 21]. Нисходящее движение мелодии с элементами альтерации — это не случайное сочетание звуков, но тема одиночества Дон Жуана, вырастающая теперь не только из

сравнения Инезы с красавицами «*тамошними*», но и со здешними.

Финал первого действия, когда согласно ремарке Дон Жуан «*обнимает*» Лауру, «*и оба уходят в боковую комнату*», отмечен кульминацией в инструментальной партии. Здесь буквально происходит сражение между противоположными тематическими образованиями. Первое — представляет собой повторение тритоновой **темы Дон Карлоса** [Пример 22а] с дальнейшей трансформацией её в синкопированные, скажем так, «*взмахи шпаги*» из инструментального эпизода поединка с Дон Жуаном [Пример 22б]. В последующих действиях эти «взмахи» будут свидетельствовать о Командоре. Дон Карлос («*Карла*» в переводе — «*врун*», «*волшебник*») неизменно стоит «за спиной» своего брата<sup>58</sup>. Второе — опирается на **тему свидания**. Здесь динамика более насыщена, буквального повторения не происходит. Каждое последующее проведение представляет собой трансформацию темы [Пример 23а, б, в], сохраняется только направление «*из вершины источника*». Трансформация происходит с участием идеи «*радостной устойчивости бытия*». В результате тема свидания преобразуется сначала в мелодию, схожую с той, которая характеризовала одиночество Дон Жуана, а затем в звучание хорала, прямо направляющего героя ко встрече с Донной Анной. Финал первого действия оперы средствами музыкальной выразительности свидетельствует о первой победе «*внутреннего человека*» Дон Жуана на пути «*перерождения*».

ПРОДОЛЖЕНИЕ  
В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеев А. А. Евангельский текст и христианский тип духовности в литературе русского реализма // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Выпуск 2. — (Эволюция форм художественного сознания в русской литературе). — Екатеринбург: Изд-во Уральского федерального института имени А. М. Горького. — 2007. — С. 223–234.
2. Алкон Е. М. Скерцо (вальс-фантазия) как зеркало времени: на пути к пониманию Глинки // Музыка и время. — 2012. — № 2. — С. 11–13.
3. Антоний Сурожский, митрополит. Труды. — 2002. — 1080 с.
4. Дьяченко Г., прот. Полный церковно-славянский словарь. — М.: Изд-во «Отчий дом», 2001. — С. 314.
5. Ахматова А. А. «Адольф» Бенджамена Константа в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / ред. Ю. Г. Оксман; Акад. наук СССР. Ин-т лит.-ры. — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1936–1941. — В 5 т. — Т. 1.
6. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. — Л.: Советский писатель, 1977.
7. Братусь Б. С. Психология и духовный опыт // Христианская психология в контексте научного мировоззрения / Под ред. Б. С. Братуся. — М.: Ника, 2020.
8. Берсенева Т. П. Категория синергии в теологической традиции // Омский научный вестник. — 2012. — № 4 (111). — С. 116–119.
9. Великие люди о вере. — М.: Издательство Псково-Печерского монастыря «Вольный странник». — 112 с.
10. Владимиров Л. Б. Анне Андреевне Ахматовой — лучшему знатоку Пушкина // Клаузура. Литературно-публицистический просветительский журнал. — 08.03.21.
11. Горкина А. Н. Музыкальная организация традиционных колокольных звонов: дисс. канд. иск.: 17.00.02. — М., 2003. — 156 с.
12. Грузман Г. Г. Зло и благо XX века (историческая ересь) // Литературно-философский журнал «Топос». — 29.06.2012. — URL: <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/zlo-i-bлаго-xx-go-veka-istoricheskaya-eres-0> (дата обращения: 14.02.2023).
13. Даргомыжский А. С. Избранные письма. — Вып. 1 / Вступит. статья и ред. проф. М. С. Пекелеса. — М.: Музгиз, 1952. — 76 с.
14. Ермишин О. Т. Философия религии. Концепции религии в зарубежной и русской философии: Учебное пособие. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. — 224 с.
15. Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский. Собрание творений. — 2-е изд. — СПб., 1902. — Т. 8, 10.
16. Лермонтов М. Ю. Смерть поэта: Подробный иллюстрированный комментарий. — М., Проспект, 2023. — С. 9.
17. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века: В 2-х ч. — Ч. 2 «Эпоха Метастазии». — М., 2004. — 768 с.
18. Маслов Иоанн, архимандрит. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского: Приложение к магистерской диссертации «Святитель Тихон Задонский и его учение о спасении». — Загорск, 1981. — Т. 1–5. — С. 773.
19. Медушевский В. В. Пророческое начало в музыке: творчество Прокофьева: Выступление на Рождественских чтениях, секция музыки. — МГУ, 26 января 2017 г. — URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Medushevsky4/> (дата обращения 14.02.2023).
20. Медушевский В. В. Сотворение небывалого. — URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Sotvoreniye/> (дата обращения: 14.02.2023).
21. Осипов А. И. Начало и ступени духовной жизни. — Ч. 1 МДА, 10.04.2010. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc> (дата обращения 14.02.2023).
22. Осипов А. И. О Празднике Преображения Господня. — URL: <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> (дата обращения 14.02.2023).
23. Павлова С. А. Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила». Тезисы конференции к 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской. — СПб.: Изд-во СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2022.
24. Павлова С. А. Правда в операх М. П. Мусоргского: критический реализм или миссионерство? / Научная статья. — 2020. — Рукопись, 0,9 п.л.; Правда «трескучая» и «настоящая» в трагедийных операх М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». — Научная статья. — 2020. — Рукопись, 1,5 п.л.
25. Пахмутова А. Н. Благовест // «Концерт над Волгой. Посвящение русской провинции» — Россия 1. — 17.06.2023. — URL: <https://smotrim.ru/video/2634315> (дата обращения 17.06.2023).
26. Пушкин А. С. Кавказский пленник: Сочинения в трёх томах. — Том второй. — М.: Изд-во «Художественная литература», 1986. — С. 3–23.
27. Пушкин А. С. Каменный гость: Сочинения в трёх томах. — Том второй. — М.: Изд-во «Художественная литература», 1986. — С. 450–476.
28. Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. Словарь библейских образов: Глаза, Око, Зрение // Библия для всех. — СПб.: ГУП Тип. «Наука», 2005. — 1423 с.
29. Раушенбах Б. В. Логика Троичности // Вопросы философии. — 1993. — С. 62–70.
30. Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В. Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. — Издание второе, исправленное и дополненное. — СПб.: Композитор, 2012.
31. Рыцарева М. Г. Декламация музыкальная // Музыкальная энциклопедия. — М., 1976.
32. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.: Полиграфресурсы, 1999.
33. Степанова И. В. Это был великий дар. Играем с начала. Da cara al fine. — 28.02.2013. — URL: <https://gazetaigraem.ru/article/11382> (дата обращения 14.02.2023).
34. Христианская мысль: социология, политическая теология, культурология. — Том V. — СПб.: Издательство «Новое и старое», 2005. — С. 18.
35. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 томах. — Том 1. 1913–1919 гг. — С. 87.
36. Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. — СПб., 1931.

58. Карл и его брат Командор — эта пара из трагедии «Каменный гость» удивительно соответствуют паре из «Руслана и Людмилы» — Карлы и его брата Великана. В обоих случаях «Карл» подставляет под удар старшего брата, а потом погибает сам.