

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: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-56-85

THE TRANSFORMATION OF DON JUAN

ESSAYS ON THE DRAMATURGY OF ALEXANDER DARGOMYZHISKY'S OPERA *THE STONE GUEST* DEDICATED TO THE 210TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER

Summary: The problem of semantic content and musical dramaturgy of an experimental and absolutely brilliant phenomenon of Russian musical theatre - the opera *The Stone Guest* by A.Dargomyzhsky, 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.

ESSAY TWO¹

"First, we must write for God,
and then for the ladies"
A.Dargomyzhsky²

In the introduction to the previous essay, the need to coordinate scientific research with the "transcendental" content of the phenomena being studied was substantiated; in the main text, the first act of the opera *The Stone Guest* was considered in detail and the dramatic idea of the hero's "thoughtfulness" was highlighted as a necessary condition for his "rebirth". The musical implementation of the idea turned out

to be connected with the melodization of the recitative part of the opera: the more the hero "wonders" about the main phenomena of life, the more melodious the vocal and instrumental parts sound. As a unifying idea, it was proposed to consider a melodic idea based on descending thirds, following each other in steps of an ascending second. In its pure form, this gospel, close to the sound of a bell, characterises only Donna Anna. In other cases, it shows how far or close the character, including the main character, is from the "joyful stability of being"³.

Towards the end of the first act, the "thematic step" of the recitative opera becomes larger and leads to a dramatic climax by means of instrumental music.

1. For the first essay, see issue No. 5 of the Space and Culture. Burganov House journal, 2023. Pp. 10-43.
2. Quote from: Stepanova I.V. "It was a Great Gift" / Playing from the Beginning. Da Capa al Fine. 28.02.2013. <https://gazeta-graem.ru/article/11382> Access date: 14.02.2023.

3. Quote from: Medushevsky V.V. "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/> Access date: 14.02.2023.

After Don Juan and Laura retire "to the side room", a real thematic battle takes place with a result indicating the first victory of Don Juan's "inner man" over the "outer man"⁴. The result is the affirmation of two thematic ideas. The first one is associated with the formation of a melody "from the source peak". In the second and third acts, it is precisely this structure of the melody that will characterise the states of "happiness" and "love" that replace "thoughtfulness". The second thematic idea is related to the danger signals folded into syncopated "sword swings", which will accompany each step of Don Juan towards Donna Anna in the second and third acts.

Actions Two and Three DON JUAN: OH! DONNA ANNA!

"Why did he give his hand to insignificant slanderers...?"
M.Lermontov⁵

Don Juan's "thoughtfulness", slightly revealed by means of dramaturgy, is transformed into states of "happiness" (second act) and "love" (third act) in the second and third acts of the opera. Dramatic development is associated with the process of achieving these states. In the musical content, it is captured unmistakably owing to the melodic density of sound instead of the predominantly declamatory first scene and the song-like second scene of the first act. Now melodic cues appear one after another and gradually form a universal desire for an endless melody, which alone could testify to the states of "happiness" and "love" expressed in the metaphysical language of poetry.

From a historical perspective, the expressiveness of melodic bursts in the second and third acts leads to nothing other than the work of Pyotr Tchaikovsky⁶. Suffice it to name the following vocal rev-

elations: "I see you no longer on your knees", "All for a single favourable glance", "I would be a slave to your sacred will", "What does death mean? I am ready to give my life for a sweet moment of meeting!", "So there is no hatred in your heavenly soul, Donna Anna", etc. Let us also highlight instrumental themes. For example, the one that sounds after the words of the hero, "The matter is coming to a conclusion", and forms a musical arch from the tragically excited theme of the finale of *Ruslan and Lyudmila* by M.Glinka, "Ah, Lyudmila, the grave should not take you", to the intonations of the parts in *The Queen of Spades* by Tchaikovsky. The coincidences of musical expressiveness are not accidental; they are associated with dealing with a common task for the composers: the melodization of a poetic text in accordance with the rich spiritual life of the characters, aimed at one goal - transfiguration. In *The Stone Guest*, the transfiguration happens.

What is the next stage of a person's spiritual life after "thoughtfulness"? Reflecting on the influence of B.Constant's novel *Adolphe* on *The Stone Guest* by Pushkin and explaining the poet's interest in creating a new "metaphysical language" of Russian literature (primarily poetry), A.Akhmatova writes: "The point is that B.Constant was the first to show <...> the duality of the human psyche <...> and exposed the true motives of human actions. <...> Following him, Pushkin had in mind the creation of a language that revealed the spiritual life of a person."⁷ Pushkin's aspirations in literature were supported by Glinka, Dargomyzhsky, Mussorgsky, and Tchaikovsky in music. It is safe to say that composers of the 19th century created a "metaphysical language" of Russian music. A separate study should be devoted to its features. Returning to the topic of this essay, we will cite statements of the Church that are important for the content of the second and third acts, statements on which Russian authors relied perhaps even more than on the French novel.

In the patristic tradition, the "dualism of the human psyche" is understood as the confrontation between "pride" and "humility", which constitutes a person's spiritual life following the experience of "thoughtfulness": "When a person realises one of

4. Let us recall that according to "one of the most important provisions of Christian anthropology" "the human being has two hypostases - one facing the earthly and one facing the heavenly, transcendental. The first one is called the outer man, and the second - the inner man." Quote from: Christian Thought: Sociology, Political Theology, Cultural Studies. Vol. 5. St. Petersburg: NovoyeStaroye Publishing house, 2005. P. 18.
5. Lermontov M. Y. "Death of a Poet." Detailed Illustrated Commentary. Moscow, Prospekt, 2023. P.9
Osipov A.I. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Access date: 14.02.2023.
6. Ruchevskaya E. A. Pushkin in Russian opera. *The Stone Guest* by Dargomyzhsky. *The Golden Cockerel* by Rimsky-Korsak-

ov. Edition 2, revised and expanded. St.Petersburg: Compositor. P. 480.

7. 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 of Academy of Sciences of the USSR, 1936-1941. 5 vol; Vol. 1.

the central truths in Christianity that we are now in a state of the Fall - a huge distortion of all our properties, both mental and physical... It is where the confrontation between two principles begins: on the one hand, that deep humility operates, which essentially should be in a person since man is the image of God, and, on the other hand, - pride..."⁸. Thus, the dramatic development in the second and third acts of the opera is based on the replacement of the hero's "thoughtfulness" with "the confrontation of two principles - humility and pride".

Let us recall that in the second and third acts, the development of the image of Don Juan goes together not only with Donna Anna. Communication with her is carried out with the "constant remembrance" of the Commander. One gets the impression that these two heroes, Donna Anna and the Commander, are, in a way, the personification of "two principles" that are confronting in the main character. Also, Pushkin unobtrusively points to this. In her first words addressed to Don Juan, Donna Anna applies the concept of "humility" to herself: "...my sadness is within me, with you my prayers can humbly ascend to heaven...". The Commander is defined by Don Juan as a proud character: "... and he was proud and brave...", "... here, to this proud tomb you will go...". It can be said that the "confrontation of two principles" - "humility" and "pride", unfolds in the images of real characters in the opera.

The personification of the "two principles" brings to mind the genre of "drama morale/sacrae", widespread in Europe, in which it was customary to limit the depiction of characters only to good or evil manifestations of character. This conditional attitude deprived the character of individuality, shifting the emphasis of action to external forces. In essence, we are talking about the pagan logic of drama structure (although this theatrical genre exists in a society that calls itself Christian), in which the gods bear full responsibility for what is happening. Their dominant force is defined as fate: no matter what a person does, they are still at the mercy of a sequence of events determined by the gods, which they cannot influence in any way. In the Orthodox spiritually realistic culture, a different idea of a person is accepted - a person has free will, which allows them to make spiritual choices at every moment while they are alive, and thereby influence

8. Osipov A.I. "The Beginning and Stages of Spiritual Life." Part 1 (MDA, 2010.10.04). <https://yandex.ru/video/preview/10210257900628523741> Access date: 14.02.2023

their destiny, enter into a mutual - synergistic relationship with the Creator.

Despite the noted generalisation, all the characters in *The Stone Guest* are individuals who make their spiritual choice in the process of action (or made it in the past, like the Commander). In Russian opera, the "transcendental" idea of the "confrontation of two principles" characteristic of the European "drama morale/sacrae" is interesting not in itself but in connection with the life of a particular person, which, according to the Christian worldview, does not end with death but is only limited by the inability to make a choice. Pushkin's tragedy and after it Dargomyzhsky's opera are not didactic edification but a reflection of spiritual reality, changeable and sometimes even confusing, as shown in the dialogue between Don Juan and Donna Anna, which occupies the entire second half of the opera.

The dramatic development of the dialogue takes place in the gradual achievement of unanimity, although initially the characters direct opposing initiatives towards each other: absolute "humility" (Donna Anna) and predominantly "pride" (Don Juan). This dramatic idea is also revealed in music, indicating the convergence of the images of the heroes in the expressiveness of melodic speech⁹. In the second and third acts, all the themes highlighted in the first act are developed. Their mutual influence explains all the important issues of the action, including the sincerity of Don Juan's attitude towards Donna Anna. However, let us return to the opposing initiatives and outline these stable components of the dialogue in the form of a table, having previously explained its content.

The initiatives of Donna Anna and Don Juan are a kind of "nodes of improvisation" around which a dialogue, unpredictable in its flow, is formed. According to Akhmatova, the influence of Don Juan on Donna Anna is based on the "Adolphe strategy of seduction", which lies in the passionate desire to possess his beloved; in this, Pushkin is guided by the content of the novel *Adolphe*¹⁰ by Constant. Don Juan's part presents three strategic techniques: the threat of death (suicide), the accidental discov-

9. See: Ruchevskaya E. A. Pushkin in Russian opera. *The Stone Guest* by Dargomyzhsky. *The Golden Cockerel* by Rimsky-Korsakov. Edition 2, revised and expanded. St.Petersburg: Compositor. P. 480.

10. 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 of Academy of Sciences of the USSR, 1936-1941. 5 vol; Vol. 1.

ery of a secret, the demand to see without hope for mutual feeling. In the second act, they are indicated; in the third act, they are verified by the hero's actions. In this sense, the structure of actions in relation to each other is mirrored. The author of the tragedy, and after him the composer, treat every spoken word with an evangelical attitude, that is, they do not doubt the embodiment of the word.

Anna Akhmatova notes Pushkin's unusual approach to the presentation of borrowed "Adolphe formulas": "in Pushkin's borrowings, the source usually undergoes some processing and further development; however, here we see an almost literal translation"¹¹. In the tragedy *The Stone Guest*, the literal translation and quotation of fragments from the novel *Adolphe* indicates a kind of typification of the quoted content. Perhaps the "language of love experiences" was discovered by Benjamin Constant; however, in Alexander Pushkin's works, it is already a convention that is overcome by the hero's spiritual life. It is overcome under the influence of internal and external factors. Life experience, which manifested itself in "thoughtfulness" in the first act, is the internal factor. Communication with virtuous Donna Anna - "having loved you, I love virtue", is the external factor.

Donna Anna encourages the hero to virtue. How can one not recall A.Dargomyzhsky's words: "first, we must write for God, and then for the ladies"¹². From Glinka's very first works, the image of a woman in Russian opera was formed as the most important one, gradually, by the time of P.Tchaikovsky, taking over the leading positive role in the operatic action. This attitude towards women is associated with the New Testament idea of her role in human history. Through a woman, sin comes into the world (Eve in the Old Testament), and it is overcome through a woman (the Most Holy Virgin Mary in the New Testament). The presence of Donna Anna turns out to be absolutely necessary for the transfiguration of Don Juan. As soon as the heroine disappears from the hero's view, his dangerous shocking behaviour begins to manifest itself with unknown force. We will be convinced of this at the end of the second act.

Donna Anna seems to lead Juan by the hand along the steps of the ladder of virtues, derailing the "improviser of a love song" from his "Adolphe"

11. Ibid

12. Quote from: Stepanova I.V. "It was a Great Gift" / *Playing from the Beginning*. Da Capa al Fine. 28.02.2013. <https://gazeta-graem.ru/article/11382> Access date: 14.02.2023.

mood. The main steps on this upward path are a prayer, which is opposed to Don Juan's "strange speeches" or "madness" (second act), and obedience, which, instead of the proposed "rank and wealth", Donna Anna "demands" from the hero in love (third act). Based on the identified semantic guidelines [Table II¹³], let us turn to the musical dramaturgy of each action.

Act two At the Commander's Monument

The dialogue between the characters begins with the announcement of "humility": "Don Juan, who accidentally killed Don Carlos," is hiding at the monastery in the guise of a "humble hermit"; Donna Anna "humbly says" her prayers. The apparent agreement of both heroes leads to Donna Anna's natural proposal to climb the step of St. John's ladder, namely, to unite in common prayer: "I ask you to unite your voice with them [prayers]". Don Juan turns out to be so embarrassed by the proposal that he begins to speak truthfully about his "unworthiness" and "depravity" (both of these words are underlined by the second low step): "I, I must pray with you, Donna Anna! I am not worthy of such a fate; I do not dare to repeat your holy prayer with vicious lips". Don Juan's declamatory cry of "!! I must pray with you, Donna Anna!" is built on the broken intonations of the "rumour/lies" theme about Don Juan¹⁴ [Example 24¹⁵].

The hero does not reveal himself for long. Already in the next phrases he becomes inflamed to the point of a "love song", and the further, the more: "...I only look at you with reverence from afar, when, bowing quietly, you scatter your black hair on the pale marble - and it seems to me that an angel visited the tomb secretly. In a troubled heart, I do not find prayers then. I marvel silently and think: happy is the one, whose cold marble is warmed by her heavenly breath and sprinkled with love by her tears...", etc. Not a trace remains from the "thoughtfulness" expressed at the beginning of the second act: "where to start...". The switching of semantic registers from the "humble" proposed by Donna Anna to Don Juan's love improvisation is expressed in music.

13. The numbers of the table and musical examples are continued from the first essay.

14. For a general list of musical themes, see Table I in the first essay. Also, there are musical examples from the first act of the opera.

15. See Examples 13, 14 from the first essay

Table II

SECOND ACT

THIRD ACT

DONNA ANNA
Two steps
LADDER OF VIRTUES

"With you, my prayers can humbly ascend to heaven. I ask you to join your voice with them."

"Ah! So are you obedient to my will? What have you just told me? That you wanted to be my slave!"

Don Juan: "I, I must pray with you, Donna Anna! I am not worthy of such a fate. I do not dare with vicious lips..."

Don Juan: "The matter is coming to an end! Tell me, are you unfamiliar with the unfortunate Don Juan? Do you harbour enmity towards him in your heart?"

DON JUAN
Three formulas
STRATEGIES OF SEDUCTION

"...Oh, let me die now at your feet, let my poor ashes be buried here. Not near the ashes..."

"I enjoy it silently, deeply... And I see you no longer on your knees before your marble husband..."

"...the chance captivated me - Otherwise, you would never have found out my sad secret..."

"Do not want to know a terrible, murderous secret"

"... just do not drive away someone who finds your sight a joy, I do not harbour illusory hopes, I do not demand anything..."

"What does death mean? For a sweet moment of meeting, I will resignedly give my life..."

From the theme of "joyful stability of being", sounding both in Don Juan's vocal part "...I only look at you with reverence from afar..." ("c-a / d-h") and in the accompanying chords (with peaks "d-h / e-c") [Example 25], through the syncopated "waves of the sword" and the theme of "rumour/lies" about Don Juan, passing against the background of a tremolo on the words "and it seems to me that an angel visited this tomb secretly..." [Example 26], the hero arrives at singing to the accompaniment of a guitar - "the marble is warmed by her heavenly breath...". "Improvisation of a Love Song" captivates Don Juan so much that at the moment when the guitar accompaniment takes a strategically important place, the boundaries of the poetic text cease to coincide with the musical ones: one part of the phrase "cold marble" "gets stuck" in the tremolo zone - "...happy is the one, whose cold...", and the strumming of the guitar is heard in the other part - "the marble is warmed by her heavenly breath..." [Example 27].

Don Juan's "strange speeches", as Donna Anna defines his impulse to sing, ends with an unexpected confession: "I am not a monk - / At your feet I beg forgiveness". What is this for? The dialogue with an "angel" - that is how Don Juan will call Donna Anna more than once, gives rise to a strange need in him: to tell the truth! Donna Anna directs the hero towards the "right living", leading to a man's transfiguration¹⁶. It turns out that it is enough for her to evaluate his singing as "strange speeches" and the hero immediately reveals the truth about himself. Don Juan is not yet able to gain a foothold in the truth and, after thinking a little, "Wait a minute, Donna Anna! One minute!", uses the formulas of "Adolphe's strategy" alter-

16. Let us recall the quote from the first essay: "What must happen to a person for him 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...". Quote from: Osipov A.I. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Access date: 14.02.2023.

nately: the demand for death, the revelation of a secret, the request to see his beloved. However, even here, the need to justify oneself, caused by Donna Anna's remarks, after each "Adolphe" initiative interferes with the plan of love improvisation. How does this happen?

The episode "Oh, let me die now at your feet..." is emphatically elevatedly voiced by the theme of "joyful stability of being" (only the step in the ratio of thirds is not characteristic - half-tone instead of tone: "dis-h / e-c") [Example 28]. In response to Donna Anna's remark "you are out of your mind", this episode ends with Don Juan's philosophical reflection on himself, "If I were mad, I would spend my nights at your balcony...". At the same time, the theme of "the depraved, unscrupulous, godless Don Juan" can be heard in the music [Example 29]. It becomes clear that Don Juan evaluates his former life, familiar to us from Laura's songs, as "madness"! Is not this a step towards transfiguration?

The next episode, "You would never have found out my sad secret", opens with the chromatic theme of the monk, whom Don Juan pretended to be at the very beginning of the dialogue [Example 30], and, in response to Donna Anna's question "And how long have you loved me?", leads the hero to the thought of the value of life and to the understanding of happiness: "only since then have I only known the value of instant life, only since then have I understood what the word happiness means". This unexpected confession is built on the ascending and descending melodic thirds in the tritone range, which highlighted the cadences in the scene of memories of Ineza. Here they testify to the real "knowledge" of life by Don Juan, who survived the death of Ineza [Example 31¹⁷].

Finally, the third "formula of seduction" - "I must see you when I am already condemned for life", sounds like a revelation: the melody "from the top of the source" does not raise doubts about the hero's sincerity [Example 32]! "I must see you...", "Everything for one favourable look..." - Don Juan's attention to the "look" of his beloved goes beyond the scope of "Adolphe's strategy". Let us remember that the idea of structuring a melody "from the top of the source" was first realised in the theme of Poor Ineza from the first act. Ineza's "truly beautiful look" became a symbol of beauty for Don Juan. In exile, he looked for it in "the first beauties there" - and did

17. See Examples 4, 8 from the first essay.

not find it. He looks for it in Donna Anna's homeland - and finds it.

"I am happy, I am ready to sing, I am glad to embrace the whole world!" - for Don Juan, the dialogue of the second act ends with the achievement of "happiness". The hero returns to this thought several times: "Dear Leporello, I am happy! 'Tomorrow evening, later'...", "Tomorrow! Prepare... I am happy as a child!" etc. Saint Tikhon of Zadonsk explains "happiness" this way: "People, when they receive something according to their desire, are called happy". It is understandable. "It is happiness for people when they accept and collect a lot from people," the saint continues, "Happy indeed is the Christian who, from everything he has, gives to close ones <...> Happiness for people is to be rich and famous in this world. For a Christian, happiness is to become rich in good deeds and to despise the glory of this world. <...> Many people consider it happiness that they managed to take revenge on their enemies. True happiness for a Christian is that he yields to his enemies and does not repay evil for evil" etc.

The saint builds his story about happiness on the "confrontation of two principles": "happiness for people" and "happiness for a Christian". Both of these conceptions are present in Don Juan's part. At the height of humility, the hero piercingly truthfully answers Donna Anna's question: "And how long have you loved me?" - "For a long time or not, I do not know; but only since then have I only known the value of instant life, only since then have I understood what the word happiness means [highlighted by Pushkin]". The insight into "happiness for a Christian" sounds in these words, remarkable in their sincerity. However, having received the desired consent for a date from Donna Anna, Don Juan is so excited by "happiness for people" ("I still do not dare to believe, I do not dare to indulge in my happiness...") that he does not notice how his own answer: "Don Diego de Calvado" to Donna Anna's question: "What is your name?" returns him to the usual deceitful state of a seducer. In the second act, Don Juan reveals himself partly: he admits that he is "not a monk" but continues to hide his true name.

In the final scene of the second act, which occurs with Don Juan and Leporello after the heroine leaves, the fall is further aggravated by the invitation to a date with Donna Anna of a Statue: "I, Commander, ask you to come to your widow, where I will be tomorrow, and stand guard in doors. So? Will you come?". The confrontation between "pride" and

"humility", which developed with varying success throughout the second act, falls towards pride. The composer emphasises precisely this "proud" happiness of the hero with the remark "Don Juan approaches the statue with arrogance"¹⁸. In Russian dictionaries of the 19th century, arrogance is explained as follows: "arrogance is the same as pride, the opposite of modesty, humility"¹⁹, "arrogance is based on self-assurance"²⁰...". Concern for Donna Anna at the end of the second act is not visible in any way, as Akhmatova writes: "Juan speaks to the statue like a happy rival"²¹.

The remark "Don Juan approaches the statue with arrogance" is emphasised by Dargomyzhsky with a memorable melodic-harmonic turn in the instrumental accompaniment of the scene. In the melody, this is a polyphonic movement of voices: in the upper one, there is a gradually ascending third "c-d-e", and in the lower one, there is an opposite move along whole tones in the volume of the sixth "c-b-as-fis-e" [Example 33]. An upward tendency (including in the hidden vocalisation of the melody) is characteristic of Don Juan's part. For example, the sound of the recent argument "If I were mad, I would spend my nights at your balcony" [see. Example 29]. Whole-tone sequences are also attracted to the image of Don Juan, acquiring modal, tonal, chromatic variations, which allows one to avoid musical edification but preserve semantic content: all of them are associated with the sphere of distorted "happiness for people" - arrogance, corruption, dishonesty, godlessness, which distinguished not only Don Juan but also other opera characters.

"Constant Remembrance" of the Commander

As noted, the communication between Donna Anna and Don Juan occurs with the "constant remembrance" of the Commander. Moreover, special scenes unfold around the image of the Commander in the middle of the first act, at the beginning

and the end of the second act, and at the beginning and the end of the third act. We can say that the Commander, like other heroes of the opera, is presented in motion. However, this motion does not reflect his own state (the view of the Statue correctly shows the Commander's frozen state, unable to change anything in himself) but Donna Anna and Don Juan's ideas about him, which fundamentally change towards the end of the opera.

The Commander is spoken of rather distantly in the first act. Recognizing the dignity of "courage" in Donna Anna's husband: "he was <...> brave...", Don Juan jokes about the monument: "he is such a giant here, such Hercules! And the dead man himself was small and frail, he could not...". The monk reports that the monument was erected by Donna Anna. Why did she heroize her husband so implausibly? Probably due to the idea instilled by Don Alvar. Since the time of Glinka, heroes in the Russian opera tradition are individuals who fulfilled the commandment of love, that is, who loved their close one as themselves (Matthew 22:39)²². Donna Anna, indeed, only talks about this: "Oh Don Alvar! How Don Alvar loved me...". She has no doubts about Don Alvar's perfection, only confidence: "For sure he would not have accepted a lady in love if he had been widowed". What was the "hero" really like?

"The dead man was jealous, / He kept Donna Anna locked up, / None of us saw her..." - this is the first thing we hear about the Commander from Don Juan (first act). And the last thing... having learned about the reason for Donna Anna's marriage: "My mother told me to give my hand to Don Alvar: we were poor, Don Alvar was rich...", Don Juan shouts about the prudence and injustice of the act of the "lucky one": "he brought hollow treasures to the feet of the goddess..." (third act). In addition, Don Juan more than once describes the Commander as "proud": "on this proud coffin", "he was proud and brave..." (second act). Overall, it is a disappointing image. It is also supported by the music: the terrifying whole tone testifies to the Commander's spiritual choice made in the past - the choice of evil²³.

22. Pavlova S. A. "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M.Glinka's 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 Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2022.

23. A.Akhmatova writes differently about the attitude of the heroes towards Don Alvar. See: Akhmatova A. A. "The Stone Guest by Pushkin" // About Pushkin. Leningrad: SovetskiPisatel, 1977. Pp. 89-109.

The development of a negative attitude on the part of Don Juan is especially evident in the mention of the duel. In the first act, Don Juan speaks about this calmly, although it was the duel that became the official reason for his exile. The duel was fair, as Laura testifies in response to Don Carlos's accusation: "In a duel, Juan fairly killed his brother". It is not a matter of Don Juan's bloodthirstiness. His duel with Don Carlos takes place before our eyes, and Don Juan does not want it at all; even at the beginning of the first act, he warns: "... and if anyone is already with her, I ask you to jump out the window...", and at the beginning of the second act, he remembers this duel indifferently: "Everything is for the better: accidentally killing Don Carlos...". Don Juan has a different attitude towards the duel with the Commander in the finale of the third act. Having opened himself to the last limit of his soul to Donna Anna, he insists: "I killed your husband; and I do not regret it - and I have no remorse". This confession is confidently based on the theme of the "depraved, unscrupulous, godless Don Juan".

In the first part of the opera, Don Juan, as we remember, did not agree with such an idea of himself. And now, he himself voices an unpleasant musical characteristic. Why is it important for the hero to demonstrate his ruthlessness to Donna Anna? Why does he perceive the duel with Don Alvar as not requiring repentance? It is possible only in one case, as evidenced by St. Basil the Great: "Killing an enemy on the battlefield is a manifestation of valour and honour"²⁴. Was Don Alvar an "enemy" of Don Juan at the time of the duel? A.Osipov explains the words of St. Basil the Great: "Sinful murder is something committed out of spite, resentment, envy, or the desire to seize something. He who protects his close ones from the enemy accomplishes a feat. He who refuses to kill an enemy is a criminal before the law of God, and a traitor before the law of man"²⁵.

What grounds does Don Juan have for considering Don Alvar a "dangerous to his close one" enemy in order to confidently justify his act? There is a reason. It is Don Juan's failed experience of confronting evil. Pushkin connects this experience with

24. St. Basil the Great. "Rule 13". Quoted from: Rules of the Orthodox Church with Interpretations by Nicodemus, Bishop of Dalmatia-Istria. Translated from Serbian. Vol. 1-2 / [Foreword: prof. I.Palmov]. St.Petersburg: SPb.DA, 1911-1912. / Vol. 1.1911.XX. P. 640; Vol. 2. 1912. VIII, p.635.

25. Osipov A.I. Love for Enemies and Resistance to Evil by Force. Moscow. Russian Guard. Special Police Force. 2017.10.30. Access date: 24.02.2023.

the image of Ineza, who died at the hands of her husband, a "harsh scoundrel". It is at the memory of Ineza that Don Juan's conscience pricks him: "Poor Ineza! She is no longer here... Her husband was a harsh scoundrel. I found out too late!". However, Don Juan promised protection to Inezilla - "if the old one wakes up, I will kill him with a sword"; we know about this from the song composed by Don Juan and performed by Laura "I am here, Inezilla...". The features of the husband who killed Ineza are clearly discernible in the image of Don Alvar, who, despite all his unpleasant characteristics, also "...had a harsh disposition"! That is why the "constant remembrance" of the Commander sounds in all dialogues, as a reminder of the danger not so much for Don Juan but for Donna Anna.

Act Three In Donna Anna's Room

The third act carries a dramatic resolution in the part of each of the heroes - Donna Anna, Don Juan and the Commander, who is constantly present in their words and deeds (invitation of the Statue). For Donna Anna, the resolution began, of course, with the agreement to a date with Don Juan, which happened at the end of the second act: "Come to me tomorrow. If you swear to keep the same respect for me, I will accept you". In the instrumental part, the invitation is accompanied by the chromatic theme of Ineza's "morbidity". As was shown in the first essay, this theme testifies to the depressing influence of her husband... We can say that the resolution in Donna Anna's part lasts throughout the entire third act during which the heroine confirms, after overcoming, her disposition towards Don Juan.

It is created using negative forms of speech with the themes of both Donna Anna and Don Juan. For example, the conclusion: "I must not love you" is voiced by the theme of "joyful stability of being" [Example 34]; the exclamation "Oh, if only I could hate you!" is built on tritone intonations from the cadences of the scene Memories about Ineza [Example 35]. In the combination of the diatonic and the chromatic, the musical resolution of Donna Anna's part occurs. The musical image of the heroine, born as a result of the dialogue with Don Juan, indicates that she has changed: Don Juan passed the baton of "thoughtfulness" to her as the first condition of spiritual life. It would seem that Donna Anna is perfect, what could she wonder about? It turns

18. The author thanks Vladimir Goryachikh - a Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, for a valuable question on the remark by A.Dargomyzhsky "Don Juan approaches the statue with arrogance" and confirmation of the composer's authorship of it.

19. Abramov N. (Pereferkovich N. A.). Dictionary of Russian Synonyms and Similar Expressions. 1900.

20. Abramov N. (Pereferkovich N. A.). Dictionary of Russian Synonyms and Similar Expressions. 1900.

21. Akhmatova A. A. "The Stone Guest by Pushkin" // About Pushkin. Leningrad: SovetskiPisatel, 1977. Pp. 89-109.

out there is something. Life in its main meaning - an independent choice between the evil and the good with a clear, not confused idea of one and the other, was still unfamiliar to her!

For Don Juan, as he himself notes this moment of action: "The matter is coming to a resolution!", the resolution is, first of all, the acquisition of his name, which he was forced to hide: first, so as not to be avenged for the murder of the Commander, and then, in order to achieve Donna Anna's favour. In the first act, Don Juan is presented "covered with a cloak and in a hat". In the second act - in the robes of a monk and under the fictitious name Don Diego de Calvado. In the third act, finally, at the request of Donna Anna to fulfil the spoken words about obedience to her will, she reveals herself in all the truth of her name. Finding a name is also associated with finding love. Moreover, the music testifies to the continuity of Don Juan's feelings for Ineza and Donna Anna. To his own question from the first act, "How I loved her!", Don Juan knows what to answer now.

Dramatic lead-in to Don Juan's confession: "Donna Anna, where is your dagger? Here is my chest!...", indicates the seriousness of his intentions. It is no longer "Adolphe's strategy" but a hero's confession. Here, for the first time, he addresses his beloved as "you". The melody is an inverted (that is, ascending instead of descending - "d-dis-e-f-fis-g") chromatic theme of Ineza's "morbidity" based on the melodic thirds of the theme of "joyful stability of being" "dis-h / e-cis / (f-fis-)g-e" [Example 36]. The pinnacle of recognition is achieved by the seemingly impossible for a "depraved, shameless, godless" character statement: "I am Don Juan, and I love you!" [Example 37]. In this phrase, Dargomyzhsky collected all the meaning, all the expressiveness that Pushkin put into the detailed explanation of "rebirth"; bear in mind: "But from the moment I saw you, / it seems to me that I am all reborn"²⁶. Melodically, the phrase "I am Don Juan and I love you!" echoes the same question from the past - about the attitude towards Ineza: "How I loved her!"²⁷. Only here, the melody sounds in an inverted order of intonations and at a different pitch, showing not the "thoughtfulness" of the hero but his absolute confidence in his love for Donna Anna.

Don Juan's confession puts an end to the "confrontation between two principles - humility and pride". Gradually, neither the listener nor Donna Anna has any doubts that the hero is sincere with his beloved. Strong evidence of the hero's completed transfiguration is in the lyrical and dramatic climax of the third act.

The scene of Donna Anna's awakening from fainting is the lyrical climax. Don Juan's address: "Heaven! What is wrong with her? What is wrong with you, Donna Anna? Get up, get up, wake up, come to your senses: your Diego, your slave is at your feet" is accompanied by an expressive dramatic device - replacing the voice of the conversation partner (in this case, it is Donna Anna) with the sound of an instrument. In the first act of *The Stone Guest*, it is how Don Juan's memory of "Poor Ineza" sounded, which Pushkin accompanied with the remark "thoughtfully"²⁸. The fragment in question is very close to it in melodic content. It becomes clear that in relation to Donna Anna, Don Juan does something undone in the past - he saves his beloved. This happens owing to a transformed understanding of love as service to one's close one.

The idea of transfiguration is also revealed in music. Upon closer inspection, the melodies of the lyrical climax turn out to be reversed or embellished with variations of Ineza's "morbidity" theme - this is a chromatic ascending (instead of descending) theme in the upper voice of the instrumental part [Example 38]; the theme of "rumour/lies" about Don Juan are fourths, sixth, fifth "swings" from the middle register to the lower, moving instead of chromatic to diatonic retentions [Example 39]; the theme of Poor Ineza is tert intonations in the high register of the instrumental part played out by singing (instead of repetition) or ascending (instead of descending) [Example 40]. The lyrical culmination seems to answer the question of Donna Anna, who woke up after Don Juan's confession, "Where am I?" "Where I am?". In a world of love! Here the music is different - transformed.

For some time, Don Juan still has to convince Donna Anna of the reality of what is happening: "If I were deceiving you, would I confess, would I say that name that you cannot even hear? Where is the thoughtfulness and deceit here?". Let us also be

convinced of the accomplished salvation of Donna Anna and the justification of Don Juan. What is salvation and justification?

Firstly, Don Juan, by example of his own "rebirth", opens the path to love without deception for Donna Anna! She did not know such love, having created an idol from her deceased husband, whom she worshipped. It is no coincidence that the text of the tragedy contains a detailed description of the Statue at the beginning and its revival at the end. Of course, Don Alvar himself, who "kept" his wife "locked up" using "jealousy", "pride", "severity" even after his death (Alvar is translated as "a guard"), made an effort for his own deification. However, now, young Donna Anna, "mixing tears with a smile like April", finds herself released into freedom by Pushkin's "Bird". Don Juan could well have said about himself, following Pushkin: "I have become capable of consolation; / Why should I grumble at God, / When I could grant freedom to at least one creation!"²⁹. Donna Anna gains freedom not from devotion to her husband but from deceptive idolatry.

Secondly, Don Juan preserves the freedom Donna Anna has acquired at the cost of his own life. Giving his defenceless hand, that is, without a sword, to the "insignificant slanderer", he protects Donna Anna from the Commander, who is restless in the other world. It is evidenced by the dramatic climax in the last minutes of the action. It is connected with the resolution of the Commander's part. Let us remember the last words of Don Juan about Don Alvar from the scene of inviting the statue to the date: "he is a reasonable man and has probably calmed down since he died". "Who can I call reasonable?", asks the Monk Isaac the Syrian, "Only the one who remembers that there is a limit to this life of his. If he does not remember this, if he drives this thought away from himself, he is a stupid person, although, it seemed, he amazed us with his knowledge"³⁰. Don Juan's hopes for the Commander's humility and intelligence were not justified. He did not understand the limits of "this life of his" and came as a husband to Donna Anna, who accepted the admirer. Akhmatova points out that in the European tradition, the Commander came to Don Juan with a call to repent and, not

receiving it, committed retribution; here he comes to take his wife³¹ with him.

The "resolution" of the image of the Commander will be incomplete without answering the question: who does really come for Donna Anna? Who is the "Stone Guest"? In the context of the spiritual realism of the works of Pushkin and Dargomyzhsky, the Stone Guest acts as the personification of evil, which, according to the Christian worldview, can only be realised through the free choice of a person. It is Don Alvar's crime - due to his "pride" and "stupidity" he becomes a conductor of godless forces with which Don Juan is forced to fight. On the threshold of Donna Anna's room, the hero encounters not a conventional fantastic figure but a spirit of evil that has taken possession of the statue.

"Leave her!", the Statue commands the man who rushed to his unconscious lover³² (it is direct evidence that he came specifically for Donna Anna). "Leave her!" - indeed, you never know how many women Don Juan left! However, this time, he acts differently: he performs a feat of love, "bringing to the feet of the goddess" not the commander's "hollow treasures" but the most valuable thing - his "instant life". Now the hero really knows the value of life! His words spoken in response to Donna Anna's question come true: "And how long have you loved me?" - "For a long time or recently, I do not know; but from then on I only know the value of an instant life...". The price of life is love! Don Juan, a hero transformed by love, gives his life without hesitation and humanly regrets only parting with his beloved: "Oh, Donna Anna!" are his last words³³.

The Stone Guest is a warning about responsibility for the spiritual choices made in earthly life. Don Juan's choice is transfiguration. The musical resolution of his part is accomplished in the return of whole-tone sequences, which, in previous acts, were reflected in the part of Don Juan, the Commander and the entire retinue behind him; in a purposeful increasing alteration, which, like the "treasure" acquired in the confession scene to Donna Anna, is preserved until the very end, eclipsing the sad alteration that has become familiar; finally, in the sound of the theme of "joyful stability of being" - "gis-e / a-f", which illuminates Don Juan's struggle with the Idol "Let go, let go my hand!" [Example

26. As already mentioned, the text of the explanation is absent from the libretto of the opera. See: footnote 17 in the first essay.

27. See: Example 4 from the first essay.

28. This is how the elements of the theme of Ivan Susanin sounded in the epilogue of the opera *A Life for the Tsar* in order to give the listener the opportunity to realize the death of the hero by following the theme one after another.

29. Pushkin A. S. "Bird" / Works in three volumes. Volume 1. Moscow: HudojestvennayaLiteratura, 1985. P. 291.

30. Rev. Isaac the Syrian. Ascetic words. SergievPosad: Publishing house of the Holy Trinity Sergius Lavra, 2008. P. 632.

31. Akhmatova A. A. "The Stone Guest by Pushkin" // About Pushkin. Leningrad: SoveytskiPisatel, 1977. Pp. 89-109.

32. Ibid

33. Ibid

39]. "You will ask why those people who enter eternal life will not fall like their first parents?", explains A. Osipov, "Because they got to know and see themselves: who they are, left to themselves. The experience of earthly life shows us: who we are when we reject God and do not want to be with him. It is life

experience, which forms the basis of humility, that will not allow a person to fall away from God when entering the life of the next century"³⁴.

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

REFERENCES

1. Abramov, N. (Pereferkovich N. A.). 1900. Dictionary of Russian Synonyms and Similar Expressions.
2. 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 of Academy of Sciences of the USSR, 1936-1941. 5 vol; Vol. 1.
3. Akhmatova, A. A. 1977. "The Stone Guest by Pushkin", About Pushkin. Leningrad: SovietyPisatel, pp. 89-109.
4. Lermontov, M. Y. 2023. Death of a Poet. Detailed Illustrated Commentary. Moscow: Prospekt, p. 9
5. 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/> Access date: 14.02.2023.
6. Osipov, A.I. 2017. Love for Enemies and Resistance to Evil by Force. Moscow. Russian Guard. Special Police Force. 2017.10.30. Access date: 24.02.2023. Osipov A. I. The Beginning and Stages of Spiritual Life. Part 1 (MDA, 2010.10.04). <https://yandex.ru/video/preview/10210257900628523741> Access date: 14.02.2023.
7. Osipov, A.I. 2023. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Access date: 14.02.2023.
8. Osipov, A.I. 2023. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Access date: 14.02. 2023.
9. Pavlova, S. A. 2022. "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M. Glinka's Ruslan and Lyudmila", Abstracts of the conference for the 100th anniversary of the birth of E. Ruchevskaya, St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
10. Pavlova, S.A. 2023. "The Transfiguration of Don Juan. Essays on the Dramaturgy of Alexander Dargomyzhsky's Opera the Stone Guest. Dedicated to the 210th Anniversary of the Composer. Essay On", Art Literature Scientific and Analytic Journal Burganov House. The Space of Culture, vol. 19, no. 5, pp. 10-43. DOI: 10.36340/2071-6818-2022-19-5-10-43.
11. Rev. Isaac the Syrian. Ascetic Words. SergievPosad: Publishing house of Holy Trinity Sergius Lavra, 2008. P. 632. Ruchevskaya E. A. Pushkin in Russian Opera. The Stone Guest by Dargomyzhsky. The Golden Cockerel by Rimsky-Korsakov. Edition 2, revised and expanded. St. Petersburg: Compositor, p. 480.
12. Pushkin, A. S. "Bird" / Works in three volumes. Volume 1. Moscow: Hudojstvennaya Literatura, 1985. P. 291.
13. St. Basil the Great. "Rule 13". Quoted from: Rules of the Orthodox Church with Interpretations by Nicodemus, Bishop of Dalmatia-Istria. Translated from Serbian. Vol. 1-2 / [Foreword: prof. I. Palmov]. St. Petersburg: SPb. DA, 1911-1912. / Vol. 1. 1911. XX. P. 640; Vol. 2. 1912. VIII, p. 635.
14. Stepanova, I.V. 2023. "It Was a Great Gift", Playing from the Beginning. Da Capa al Fine. 28.02.2013. <https://gazetaigraem.ru/article/11382> Access date: 14.02.2023.
15. Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 volumes, Dal V. I. Moscow: RIPOL classic, 2006. / Vol. 1. A-Z. / G. Pp. 394-466.
16. Christian Thought: Sociology, Political Theology, Cultural Studies. Vol. 5. St. Petersburg: NovoyeiStaroye Publishing house, 2005. P. 18.

Светлана Анатольевна Павлова

кандидат искусствоведения

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: hymnography@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-6-56-85

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

Аннотация: Очерки об опере А. С. Даргомыжского «Каменный гость» названы не совсем обычно для понимания образа главного героя. Это связано со смысловым содержанием экспериментального и абсолютно гениального явления русского музыкального театра – речитативной оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость». В очерках предпринята попытка изучения оперы вслед за первоисточником – одноименной Маленькой трагедией А. С. Пушкина с точки зрения духовного 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 произведении. В музыкальной драматургии – это мелодизация. Казалось бы, ведущий в XIX веке гомофонно-гармонический стиль с опорой на мажоро-минорное ладотональное мышление подразумевает внимание к мелодическому началу. Свообразие музыкальной драматургии оперы «Каменный гость» заключается в том, что мелодия присутствует в произведении не как данность – с начала до конца, а формируется в речитативном полотне оперы постепенно, свидетельствуя о совершающемся преобразении героя. От первого к третьему действию происходит не только количественное, но качественное изменение, при котором мелодические тезисы обновляются с помощью несложных, но производя-

щих сильное художественное впечатление, полифонических приемов.

«Согласно одному из важнейших основоположений христианской антропологии, человеческое существо имеет две ипостаси — обращенную к земному и обращенную к небесному, трансцендентному. Первую называют внешним человеком, вторую — внутренним человеком»¹. Музыкальная драматургия оперы «Каменный гость» вслед за поэтическим первоисточником открывает движение личности главного героя «от внешнего к внутреннему человеку». Это сокровенное смысловое содержание опирается на вероцентричное мышление наших выдающихся соотечественников. Глинка, Даргомыжский Мусоргский, Чайковский вслед за Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Чеховым предупреждали о совершающемся тектоническом сдвиге пластов человеческой жизни – внешнем и внутреннем, указывая на причину сложившейся ситуации, которая кроется в обесценивании божественной составляющей личности.

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

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

ОЧЕРК ВТОРОЙ¹

«Надо писать сначала для Бога,
а потом для дам»
А. С. Даргомыжский²

Во вступлении к предыдущему очерку была обоснована необходимость согласовывать научные исследования с «*трансцендентным*» содержанием изучаемых явлений. В основном тексте подробно рассматривалось первое действие оперы «Каменный гость», в котором была выделена драматургическая идея «задумчивости» героя как первоначального условия духовной жизни. Напомним слова А. И. Осипова: «*тот человек, который не чувствует, что он не тот, которым должен был бы быть (хотя он точно не знает еще каким, но чувствует)... этот человек не способен стать на путь преображения*»³.

Музыкальная драматургия оказалась связана с мелодизацией речитативной оперы: чем более «задумывается» герой о главных явлениях жизни, тем более напевно звучат вокальная и инструментальная партии. В качестве объединяющей было предложено рассматривать мелодическую идею с опорой на нисходящие терции, следующие друг за другом шагом на восходящую секунду. В чистом виде это близкое к колокольному звучанию благовестие характеризует только Донну Анну. В других же случаях показывает, насколько персонаж, в том числе и главный герой, отстоит от «радостной устойчивости бытия»⁴.

Финал первого действия отмечен кульминацией: в инструментальной партии сталкиваются и преобразуются **темы свидания с Лаурой и «молвы/вранья» о Дон Жуане**. В результате «сражения» формируются две тематические идеи, которые в дальнейшем будут сопровождать шаги Дон Жуана в сторону Донны Анны. Одна связана с просветленными мелодиями «**из вершины-источника**», другая – с ритмическими син-

копами, охватывающими широкие интервалы и предупреждающими об опасности.

Действия второе и третье ДОН ЖУАН: О! ДОННА АННА!

«Зачем он руку дал клеветникам
ничтожным...?»
М. Ю. Лермонтов⁵

Что же представляет собой следующий за «задумчивостью» этап духовной жизни человека? На «метафизическом языке» поэзии он отмечен достижением «счастья» и «любви». Рассуждая о влиянии романа Б. Константа «Адольф» на «Каменного гостя» А. С. Пушкина и объясняя заинтересованность поэта в создании нового «метафизического языка» русской литературы, А. А. Ахматова пишет: «Дело в том, что Б. Констант первый показал <...> раздвоенность человеческой психики <...> и разоблачил истинные побуждения человеческих действий. <...> Следуя за ним, Пушкин имеет в виду создание языка, раскрывающего душевную жизнь человека.»⁶. Стремление Пушкина в литературе было поддержано в музыке. Можно с уверенностью утверждать, что композиторами XIX века – Глинкой, Даргомыжским, Мусоргским, Чайковским создан «метафизический язык» русской музыки, «раскрывающий душевную жизнь человека». Смысловой опорой на этом пути послужили не столько светские источники, сколько утверждения Церкви.

В традиции святоотеческой под «раздвоенностью человеческой психики» понимается противоборство «гордыни» и «смирения», составляющее духовную жизнь человека вслед за пережитой «задумчивостью»: «Когда человек осознает одну из центральных в христианстве истин о том, что мы сейчас находимся в состоянии грехопадения – громадного искажения всех наших свойств и душевных, и телесных... Вот здесь начинается противоборство двух начал: с одной стороны, действует то глубинное смирение, которое по существу должно быть в человеке, потому что человек есть образ Божий, и, с другой стороны,

– гордыня...»⁷. С «противоборством двух начал – смирения и гордыни» и связано драматургическое разделение оперы во втором и третьем действиях. В музыке это определяется безошибочно благодаря мелодической плотности звучания вместо преимущественно декламационной первой картины и песенной второй картины первого действия.

Мелодические реплики, вспыхивая одна за другой, знаменуют стремление к бесконечной распевности, которая одна могла бы свидетельствовать о выраженных на «метафизическом языке» поэзии состояниях «счастья» и «любви». Мелодическая выразительность музыкального языка А. С. Даргомыжского ведёт не иначе как к творчеству П. И. Чайковского⁸. Таковы запоминающиеся откровения Дон Жуана: «Я вижу Вас уже не на коленях», «Всё за единый благосклонный взгляд», «Я был бы раб священной вашей воли», «Что значит смерть? За сладкий миг свиданья готов отдать я жизнь!», «Так ненависти нет в душе твоей небесной, Донна Анна» и др. Таковы инструментальные темы, например, та, что звучит после слов героя «Идёт к развязке дело». Она образует музыкальную арку от трагически взволнованной темы финала «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки «Ах, Людмила, не могила взять тебя должна» к интонациям партий «Пиковой Дамы» П. И. Чайковского. Совпадения музыкальной выразительности не случайны, но связаны с решением общей для композиторов задачи: мелодизации поэтического текста, выражающего «противоборство двух начал».

Напомним, что во втором и третьем действиях развитие образа Дон Жуана проходит рука об руку не только с Донной Анной, общение с нею ведётся при «постоянном поминании» Командора. Складывается впечатление, что эти два героя – Донна Анна и Командор являются своего рода олицетворением «двух начал», сражающихся в самом главном герое. На это ненавязчиво указывает и А. С. Пушкин. Донна Анна в первых словах, обращённых к Дон Жуану, прилагает к себе понятие «смирение»: «...печаль моя во

мне, при вас мои моления могут к небу смиренно возноситься...» Командор же определяется самим Дон Жуаном как персонаж горделивый: «...а был он горд и смел...», «...сюда, на этот гордый гроб пойдёте...».

С одной стороны, такое обобщение заставляет вспомнить европейский жанр «драмы morale/sacrae», в котором было принято ограничивать изображения персонажей только добрыми или злыми проявлениями характера. Такая условность лишала персонажа индивидуальности, перенося акцент действия на внешние силы. Драматургия в таком случае подчинялась логике языческого мировоззрения, в котором ответственность за происходящее несут прежде всего боги. Их довлеющая сила определяется как рок или судьба: что бы ни делал человек, он все равно находится во власти установленной богами последовательности событий, на которую никак не может повлиять.

С другой стороны, несмотря на отмеченный элемент условности, в «Каменном госте» все персонажи – личности, совершающие в процессе действия свой духовный выбор или совершившие его в прошлом, как Командор. Это соответствует христианской реалистичной культуре, в которой принято представление о человеке, как о личности со свободной волей, позволяющей совершать духовный выбор в каждый момент времени, пока человек жив, и тем самым влиять на свою судьбу, входить во взаимные – синергические отношения с Творцом. Свойственная европейской «драме morale/sacrae» «трансцендентная» идея «противоборства двух начал» в русской опере интересна не сама по себе, но в связи с жизнью конкретного человека, которая согласно христианскому мировоззрению со смертью не оканчивается, но только ограничивается невозможностью совершать выбор.

Как было отмечено в первом очерке, обозначенная еще в творчестве М. И. Глинки драматургическая идея противоборства стала основной в сочинениях его учеников и последователей – русских композиторов XIX века, прежде всего – А. С. Даргомыжского. Начиная именно с его опер по произведениям А. С. Пушкина, однозначно определить содержание духовной жизни героев становится совсем не просто. В диалоге Дон Жуана и Донны Анны, который занимает второе и третье действие «Каменного гостя» будем ориентироваться на направленные друг на дру-

1. Первый очерк см. в выпуске журнала «Пространство и культура. Дом Бурганова». № 5. 2023. С. 10–43.
2. Цит.: 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).
3. Осипов А. И. Начало и ступени духовной жизни. Ч.1 МДА, 2010.10.04. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc> (дата обращения 14.02.2023)
4. 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).

5. Лермонтов М. Ю. Смерть поэта. Подробный иллюстрированный комментарий. М.: Проспект, 2023. С. 9.
6. 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.

7. Осипов А. И. Начало и ступени духовной жизни. Ч. 1 (МДА, 2010.10.04). URL: <https://yandex.ru/video/preview/10210257900628523741> (дата обращения 14.02.2023).
8. Ручьевская Е. А. Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург – 480 с.

Таблица II

ВТОРОЕ ДЕЙСТВИЕ

ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ

ДОННА АННА

Две ступени
ЛЕСТВИЦЫ ДОБРОДЕТЕЛЕЙ

«При вас мои молитвы могут к небу смиренно возноситься. Я прошу и вас соединить свой голос с ними»

Д.Ж.: «Мне, мне молиться с вами, Донна Анна! Я недостойн участи такой. Я не дерзну порочными устами...»

ДОН ЖУАН

Три формулы
СТРАТЕГИИ СОБЛАЗНЕНИЯ

«...О пусть умру сейчас у ваших ног, пусть бедный прах мой здесь же похоронят. Не под- ле праха...»

«...случай увлек меня. – Не то вы б никогда моей печальной тайны не узнали...»

«... лишь не гоните прочь того, кому ваш вид одна отрада, я не питаю призрачных надежд, я ничего не требую...»

«А! Так-то Вы моей послушны воле? А что сейчас Вы говорили мне? Что вы рабом моим хотели быть!»

Д.Ж.: «Идёт к развязке дело! Скажите мне, несчастный Дон Жуан вам не знаком? Вы в душе к нему питаете вражду?»

«Наслаждаюсь молча, глубоко... И вижу вас уже не на коленях пред мраморным супругом...»

«Не желайте знать ужасную, убийственную тайну»

«Что значит смерть? За сладкий миг свиданья безропотно отдам я жизнь...»

га противоположные инициативы собеседников: «смирение» (Донна Анна) и «гордыню» (Дон Жуан), которые в результате «противоборства» так влияют на главных героев, что обоих приводят к преображению⁹. Как это происходит?

Воздействие Дон Жуана на Донну Анну, по свидетельству А. А. Ахматовой, строится на «адольфовой стратегии соблазнения», замешанной на страстном желании обладать возлюбленной, в этом А. С. Пушкин ориентируется на содержание романа Б. Константа «Адольф»¹⁰. В партии Дон Жуана представлены три стратегических приёма: угроза смерти (самоубийства), случайное

открытие тайны, требование видеть без надежд на взаимное чувство. Во втором действии эти темы обозначены на словах, в третьем – проверены поступками героя. Иначе говоря, к каждому произнесённому слову автор трагедии, а вслед за ним композитор относятся евангельски, то есть не сомневаются в воплощении сказанного. Особую спаянность слову и делу придает обратный порядок «стратегических» шагов Дон Жуана в третьем действии, когда смысловая граница между действиями стирается: умереть – открыть тайну – увидеть // увидеть – открыть тайну – умереть [Таблица II].

А.А. Ахматова отмечает необычность подхода А. С. Пушкина к представлению заимствованных «адольфовых формул»: «обыкновенно в пушкинских заимствованиях источник подвергается некоторой переработке и дальнейшему развитию, здесь же мы видим почти дословный перевод»¹¹

11. Там же.

. Дословный перевод и цитирование фрагментов романа «Адольф» в трагедии «Каменных гость» говорит о своего рода типизации цитируемого содержания. Возможно, «язык любовных переживаний» и был «открыт» Бенджамином Константом, но в творчестве Александра Сергеевича Пушкина – это уже условность, которая преодолевается духовной жизнью героя. Преодолевается под воздействием внутренних и внешних факторов. Внутренним фактором является жизненный опыт, в первом действии проявивший себя в «задумчивости». Внешним фактором является общение с добродетельной Донной Анной – «вас люблю, люблю я добродетель».

Донна Анна побуждает Дон Жуана к добродетели. Как не вспомнить здесь слова А. С. Даргомыжского о том, что «надо писать сначала для Бога, а потом для дам»¹². Образ женщины в русской опере с самых первых сочинений М. И. Глинки формируется как важнейший и постепенно, ко времени творчества П. И. Чайковского перетягивающий на себя ведущую положительную роль в оперном действии. Такое отношение к женщине связано с новозаветным представлением о её роли в истории человечества. Через женщину грех приходит в мир (Ева в Ветхом Завете), через женщину он побеждается (Пресвятая Богородица Дева Мария в Новом Завете). Присутствие Донны Анны оказывается абсолютно необходимо для преображения Дон Жуана. Как только героиня исчезает из поля зрения героя, с неведомой силой начинает проявляться его губительный эпатаж. В этом убедимся в конце второго действия.

Донна Анна словно за руку ведёт Жуана по ступеням лестницы добродетелей, сбивая «импровизатора любовной песни» с его «адольфовского» настроения. Главными ступенями на этом восходящем пути являются молитва, которая противопоставляется «странным речам» или «безумствам» Дон Жуана (второе действие), и послушание, которого вместо предложенных «сана и богатств» «требует» Донна Анна от влюблённого героя (третье действие). Опираясь на выделенные смысловые ориентиры [Таблица II¹³], обратимся к музыкальной драматургии каждого действия.

12. Цит.: 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).

13. Номера таблицы и нотных примеров продолжают отчёт, начатый в первом очерке.

Действие второе
У памятника Командора

Диалог героев начинается с объявления «смирения»: «нечаянно убивший Дон Карлоса» Дон Жуан скрывается у монастыря в образе «отшельника смиренного»; Донна Анна «смирительно возносит» молитвы к небу. Видимое согласие обоих героев приводит к предложению Донны Анны подняться на ступень лестницы св. Иоанна, а именно – соединится в общей молитве: «Я прошу и вас соединить свой голос с ними [молитвами]». Дон Жуан оказывается настолько смущён предложением, что правдиво говорит о своей «недостойности» и «порочности» (оба эти слова подчеркнуты II низкой ступенью): «Мне, мне молится с вами, Донна Анна! Я недостойн участи такой. Я не дерзну порочными устами мольбу святую вашу повторять». Декламационный возглас Дон Жуана «Мне! Мне молится с вами, Донна Анна!» построен на ломаных интонациях темы «молвы/вранья» о Дон Жуане¹⁴ [Пример 24].

Раскрывается герой ненадолго. Уже в следующих фразах он распаляется до «любовной песни», и чем дальше, тем больше: «...Я только издали с благоговеньем смотрю на вас, когда, склонившись тихо, вы чёрные волосы на мрамор бледный рассыплете – и мнится мне, что тайно гробницу эту ангел посетил, в смущенном сердце я не обретаю тогда молений. Я дивлюсь безмолвно и думаю: счастлив, чей хладный мрамор согрет её дыханием небесным и окроплён любви её слезами...» и т. д. От высказанной в начале второго действия «задумчивости»: «с чего начать...» не остаётся и следа. Переключение смысловых регистров с предложенного Донной Анной смиренного на любовную импровизацию Дон Жуана выражено в музыке.

От темы «радостной устойчивости бытия» в вокальной партии Дон Жуана «...Я только издали с благоговеньем смотрю на вас...» («с-а / d-h») и в гармоническом сопровождении (вершины аккордов «d-h / e-c») [Пример 25], через синкопированные «взмахи шпаги», тему «молвы/вранья» и инструментальное тремоло на словах «и мнится мне, что тайно гробницу эту ангел посетил...» [Пример 26], герой приходит к пению под гитару – «мрамор согрет её дыханием не-

14. Общий список музыкальных тем см. в Таблице I в первом очерке. Нотные примеры из всех трех действий оперы даны в приложении ко второму очерку.

бесным...». «Импровизация любовной песни» так захватывает Дон Жуана, что в тот момент, когда гитарный аккомпанемент встаёт на стратегически важное место, границы поэтического текста перестают совпадать с музыкальными: одна часть словосочетания «хладный мрамор» «застревает» в зоне тремоло – «...счастлив, чей хладный», а на другую уже ложатся переборы гитары – «мрамор согрет её дыханием небесным...» [Пример 27].

«Странные речи» Дон Жуана, как определяет его песенный порыв Донна Анна, заканчивается неожиданным признанием: «Я не монах – / У ваших ног прощения умоляю». А это зачем? Диалог с «ангелом» – так не однажды назовёт Дон Жуан Донну Анну – рождает в нём странную необходимость: говорить правду! Донна Анна направляет героя в русло «правильной жизни», ведущей к преображению человека¹⁵. Ей оказывается достаточно оценить его пение, как «странные речи», и герой тут же открывает правду о себе. Закрепиться в правде Дон Жуан пока не в состоянии и, поразмышляв немного – «Минуту, Донна Анна! Одну минуту!», задействует поочередно формулы «адольфовой стратегии»: требование смерти, открытие тайны, просьбу видеть возлюбленную. Но и здесь в план любовной импровизации вторгается вызванная репликами Донны Анны необходимость оправдываться после каждой «адольфовой» инициативы. Как это происходит?

Эпизод «О, пусть умру сейчас у ваших ног...» подчёркнуто патетично озвучен темой «радостной устойчивости бытия», только шаг терций не характерный – полутоновый вместо тонового: «dis-h / e-c» [Пример 28]. Оканчивается этот эпизод, в ответ на реплику Донны Анны «вы не в своём уме», философским размышлением Дон Жуана о самом себе «Когда б я был безумец, я бы ночи стал проводить у вашего балкона...». При этом в музыке угадывается тема «развратного, бессовестного, безбожного Дон Жуана» [Пример 29]. Становится ясно, что свою прежнюю жизнь, знакомую нам по песням Лауры, Дон

Жуан оценивает, как «безумство»! Это ли не шаг к преображению?

Следующий «адольфовый» эпизод «Вы никогда б моей печальной тайны не узнали» открывается хроматизированной темой монаха, за которого выдавал себя Дон Жуан в самом начале диалога [Пример 30]. В ответе на вопрос Донны Анны «И любите давно ли вы меня?» герой приходит к пониманию жизни и счастья «с той поры лишь только знаю цену мгновенной жизни, только с той поры и понял я, что значит слово “счастье”». Это неожиданное признание построено на восходящих и нисходящих мелодических терциях в диапазоне тритона, выделявших каденции в сцене воспоминаний об Инезе. Музыка связывает образы Донны Анны и Инезы, свидетельствуя о правдивости слов Дон Жуана. Он не повторяет заученное, но высказывает пережитое: связанная со смертью Инезы «задумчивость» при встрече с Донной Анной переходит в новое качество «счастья» [Пример 31].

Наконец, третья «формула соблазнения» «видеть вас должен я, когда уже на жизнь я осуждён» звучит как откровение. Мелодия «из вершины источника» не вызывает сомнений в искренности героя [Пример 32]! «Видеть вас должен я...», «Всё за единый благосклонный взгляд...» – внимание Дон Жуана ко «взгляду» возлюбленной выходит за рамки «адольфовой стратегии». Герою самому есть что сказать и вспомнить: для него «истинно прекрасный взгляд» Инезы стал символом красоты! Его он искал в изгнании у «первых тамошних красавиц» – и не нашёл. Его он ищет на родине у Донны Анны – и находит.

Состояние «счастья», заявленное в диалоге с Донной Анной, закрепляется при расставании героев: «Я счастлив, я петь готов, я рад весь мир обнять!». Дон Жуан несколько раз возвращается к этой мысли: «Милый Лепорелло, я счастлив! “Завтра вечером, позднее”», «Завтра! Приготовь... Я счастлив как ребёнок!» и т. д. Святитель Тихон Задонский так объясняет «счастье»: «Люди, когда что-либо получают по желанию своему, счастливыми называются». Это и понятно. «Счастье для людей, что много от людей принимают и собирают, – продолжает святитель. – Счастлив воистину тот христианин, который от всего, что у себя имеет, уделяет ближним своим <...> Счастье для людей быть богатыми и славными в этом мире. Для христианина счастье – добрыми делами бо-

гатеть и славу этого мира презирать. <...> За счастье почитают многие то, что им удалось врагам своим отомстить. Истинное счастье для христианина – что он врагам своим уступает и не воздаёт злом за зло» и т. д.

Рассказ о счастье святитель строит на «противоборстве двух начал»: «счастья для людей» и «счастья для христианина». Оба этих понимания присутствуют в партии Дон Жуана. На взлёте смирения герой пронзительно правдиво отвечает на вопрос Донны Анны: «И любите давно ли вы меня?» – «Давно или недавно, сам не знаю, но только с той поры лишь только знаю цену мгновенной жизни, только с той поры и понял я, что значит слово “счастье” [выделено А. С. Пушкиным]». Прозрение в «счастье для христианина» звучит в этих замечательных своей искренностью словах. Но получив от Донны Анны искомое согласие на свидание, Дон Жуан настолько возбуждается «счастьем для людей»: «Ещё не смею верить, не смею счастьем моему предаться...», что не замечает, как собственный ответ: «Дон Диего де Кальвадо» на вопрос Донны Анны: «Как вас зовут?» возвращает его в привычное лживое состояние соблазителя. Во втором действии Дон Жуан открывается отчасти: признаётся, что «не монах», но продолжает скрывать свое истинное имя.

В заключительной сцене второго действия, которая разыгрывается Дон Жуаном и Лепорелло после ухода героини, падение ещё более усугубляется приглашением на свидание с Донной Анной Статуи: «Я, командор, прошу тебя прийти к твоей вдове, где завтра буду я, и стать на стороже в дверях. Что? Будешь?». Противоборство «гордыни» и «смирения», которое с переменным успехом развивалось на протяжении второго действия проваливается в сторону гордыни. Композитор подчёркивает именно такое, «горделивое» счастье героя ремаркой «Дон Жуан с надменностью подходит к статуе»¹⁶. В русских словарях XIX века надменность объясняется как «то же, что гордыня, противоположно скромности, смирению»¹⁷, «надменность основана на

самонадеянности...»¹⁸. Забота о Донне Анне в конце второго действия никак не проглядывается, А. А. Ахматова пишет: «Гуан говорит со статуей, как счастливый соперник»¹⁹.

Ремарку «Дон Жуан с надменностью подходит к статуе» А. С. Даргомыжский подчёркивает запоминающимся мелодико-гармоническим оборотом в инструментальном сопровождении сцены. В мелодии – это полифоническое движение голосов: в верхнем – поступенно восходящая терция «с-d-e», в нижнем – противоположный ход по целым тонам в объёме сексты «с-b-as-fis-e» [Пример 33]. Устремлённость вверх (в том числе в скрытом голосоведении мелодии) характерна для партии Дон Жуана во всех действиях оперы. Целотоновые последования также притягиваются к его образу и все они связаны со сферой «гордыни», «счастья для людей», отличавших, как было показано в первом очерке, не только Дон Жуана, но и других персонажей оперы.

«Постоянное поминание» Командора

Общение Донны Анны и Дон Жуана происходит при «постоянном поминании» Командора. Вокруг него разворачиваются специальные сцены в середине первого действия, в начале и в конце второго действия, в начале и в конце третьего действия. Можно сказать, что Командор, как и другие герои оперы, представлен в движении. Но только движение это отражает не его собственное состояние (вид Статуи правильно показывает застывшее и не способное что-либо изменить в себе состояние Командора), но представления о нём Донны Анны и Дон Жуана, которые принципиально изменяются к финалу оперы.

Довольно отстранённо говорится о Командоре в первом действии. Признавая за супругом Донны Анны достоинство «смелости»: «а был он <...> смел...», Дон Жуан шутит над памятником: «Каким он здесь представлен исполином! Что за

15. Напомним цитату из первого очерка: «Что должно произойти с человеком, чтобы он преобразился? Это важнейший вопрос человеческой жизни: каким образом достигается преобразование человека? Оно достигается, конечно же, правильной жизнью...». Цит.: Осипов А. И. О Празднике Преображения Господня. URL: <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> (дата обращения 14.02.2023).

16. Автор благодарит кандидата искусствоведения, доцента кафедры теории музыки СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова Владимира Владимировича Горячих за ценный вопрос о ремарке А. С. Даргомыжского «Дон Жуан с надменностью подходит к статуе» и подтверждение принадлежности её авторства композитору.

17. Абрамов Н. (Переферкович Н. А.). Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. 1900.

18. «Гордость считает за собою достоинства; надменность основана на самонадеянности; высокомерие – на властолюбии; кичливость – гордость ума; чванство – гордость знати, богатства, тщеславие – суетность, страсть к похвалам, спесь – глупое самодовольствие, ставящее себе в заслугу сан, чин, внешние знаки отличия, богатство, высокий род свой и проч.». Цит.: Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 томах / Даль В. И. М.: РИПОЛ классик, 2006. Том 1. А-З. Г. 394–466 с.

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

Геркулес!.. А сам покойник мал был и тщедушен, не мог бы он...». Монах сообщает, что памятник воздвигла Донна Анна. Зачем же она так неправдоподобно героизировала супруга? Со времён М. И. Глинки герои в русской оперной традиции – это личности, исполнившие заповедь любви, то есть возлюбившие ближнего, как самого себя (Мф 22:39)²⁰. Донна Анна, действительно, только об этом и твердит: «Ах Дон Альвар! Как Дон Альвар меня любил...» Совершенство Дон Альвара не вызывает у неё сомнений, только уверенность: «Уж верно, он не принял бы к себе влюблённой дамы, когда б он овдовел». А каков был «герой» на самом деле?

«Покойник был ревнив, / Он Донну Анну заперти держал, / Никто из нас не видывал её...» – это первое, что мы слышим о Командоре от Дон Жуана (первое действие). А последнее... узнав о причине замужества Донны Анны: «Мать моя велела мне дать руку Дон Альвару: мы были бедны, Дон Альвар богат...» – Дон Жуан кричит о расчётливости и несправедливости поступка «счастливец»: «он сокровища пустые принёс к ногам богини...» (третье действие). Кроме того, Дон Жуан не однажды прилепляет Командору определение «гордый»: «на этот гордый гроб», «а был он горд и смел...» (второе действие). В целом собирается неутешительный образ. Он подержан и музыкой: устрашающая целотоновость свидетельствует о совершённом в прошлом духовном выборе Командора – выборе зла²¹.

Развитие негативного отношения со стороны Дон Жуана особенно прослеживается в упоминании дуэли. В первом действии Дон Жуан говорит об этом спокойно, хотя именно дуэль стала официальной причиной его изгнания. Дуэль была честной, как свидетельствует Лаура в ответ на обвинение Дон Карлоса: «Жуан на поединке честно убил его родного брата». О кровожадности Дон Жуана говорить не приходится. На наших глазах происходит его дуэль с Дон Карлосом, которой Дон Жуан вовсе не хочет, ещё в начале первого действия предупреждая: «...а если кто-нибудь уж у неё – прошу в окно прыгнуть...», а в начале второго – вспоминает об этой дуэли безучастно:

«Всё к лучшему: нечаянно убив Дон Карлоса...». Иначе Дон Жуан относится к поединку с Командором в финале третьего действия. Открывшись Донне Анне до последнего предела своей души, он настаивает: «Я убил супруга твоего; и не жалею о том – и нет раскаяния во мне». Это признание уверенно опирается на тему «развратного, бесовственного, безбожного Дон Жуана».

В первой части оперы Дон Жуан, как помним, был не согласен с таким представлением о себе. А теперь сам озвучивает неприятную музыкальную характеристику. Почему герою оказывается важным продемонстрировать Донне Анне свою безжалостность? Почему дуэль с Дон Альваром осознаётся им как не требующая раскаяния? Такое возможно только в одном случае, о котором свидетельствует святитель Василий Великий: «Убийство врага на поле боя есть проявление доблести и чести»²². Был ли Дон Альвар «врагом» Дон Жуана в момент поединка? А. И. Осипов объясняет слова святителя Василия Великого: «Убийством греховным называется совершённое по злобе обиды, зависти, желанию захватить что-то. Тот, кто защищает своего ближнего от врага – совершает подвиг. Отказывающийся убивать врага – преступник перед законом Божиим, и предатель перед законом человеческим»²³.

Какие основания у Дон Жуана считать Дон Альвара врагом «опасным для ближнего», чтобы уверенно оправдывать свой поступок? Основание – несостоявшийся опыт Дон Жуана противостоять злу. Этот опыт А. С. Пушкин связывает с образом Инезы, погибшей от руки мужа – «негодяя сурового». Именно при воспоминании об Инезе «совесть колет» Дон Жуана: «Бедная Инеза! Её уж нет... Муж у неё был негодяй суровый. Узнал я поздно!» А ведь Дон Жуан обещал защиту Инезилье – «проснётся ли старый – мечом уложу», об этом мы знаем из песни, сочинённой Дон Жуаном и исполненной Лаурой «Я здесь, Инезилье...». В образе Дон Альвара, который при всех его нелюбимых характеристиках также и «...нрав имел суровый», явственно угадываются черты убившего Инезу мужа! Поэтому и

звучит «постоянное поминание» Командора во всех диалогах как напоминание об опасности не столько для Дон Жуана, сколько для Донны Анны.

Действие третье В комнате Донны Анны

Третье действие несёт драматургическую развязку к партии каждого из героев – Донны Анны, Дон Жуана и постоянно присутствующего в их словах и делах (приглашение Статуи) Командора. Для Донны Анны развязка началась, конечно, с согласия на свидание с Дон Жуаном, которое последовало в конце второго действия: «Завтра ко мне придите. Если вы клянетесь хранить ко мне такое ж уваженье, я Вас приму»²⁴. Можно сказать, что развязка в партии Донны Анны длится и всё третье действие, в течение которого героиня с преодолением, но подтверждает своё расположение к Дон Жуану. Делается это через отрицательные формы речи с объединением тематизма Донны Анны и Дон Жуана. Например, вывод «Мне вас любить нельзя» озвучен темой «радостной устойчивости бытия» [Пример 34]; восклицание «Ах если б вас могла я ненавидеть!» построено на тритоновых интонациях из каденций сцены воспоминаний об Инезе [Пример 35].

Подчеркнём, что музыкальная развязка партии Донны Анны происходит в соединении с элементами музыкальной речи Дон Жуана²⁵. Рождающийся в результате диалога музыкальный образ героини свидетельствует, что она изменилась: Дон Жуан передал ей эстафету «задумчивости» как первого условия духовной жизни. Казалось бы, Донна Анна совершенна, о чём ей задумываться? Оказывается, есть о чём. Жизнь в её главном значении – самостоятельного выбора между злом и добром с чётким, не путаным, представлением об одном и о другом, была ей до сих пор не знакома! К этой мысли еще вернемся.

Для Дон Жуана, как он сам отмечает в момент действия: «Идёт к развязке дело!», развяз-

ка – прежде всего, обретение своего имени. Имя он вынужден был скрывать: сначала – дабы не быть отмщённым за убийство Командора, потом – чтобы добиться благосклонности Донны Анны. В первом действии Дон Жуан представлен «укрытым плащом и шляпой». Во втором – под одеяниями монаха и выдуманным именем Дон Диего де Кальвадо. В третьем, наконец, по требованию Донны Анны исполнять произнесённые слова о послушании её воле, открывается во всей правде своего имени. Обретение имени связано и с обретением любви. Совершается, казалось бы, невозможное для «развратного, бесовственного безбожного» персонажа. На свой собственный вопрос из первого действия «Как я любил её!» Дон Жуану теперь есть что ответить: «Донна Анна, где твой кинжал? Вот грудь моя!» [Пример 36]. Это уже не «адольфова стратегия», а исповедь героя. Впервые на «ты» – один на один он обращается к возлюбленной: «Я Дон Жуан, и я тебя люблю!».

В этой фразе А. С. Даргомыжский собрал весь смысл, всю выразительность, которая А. С. Пушкиным вложена в развёрнутое объяснение «перерождения», помните: «Но с той поры, как вас увидел я, / мне кажется, я весь переродился»²⁶. Музыка свидетельствует о преемственности чувства Дон Жуана к Инезе и к Донне Анне. Слова признания Дон Жуана буквально «ставят на ноги» хроматическую тему «болезненности» Инезы: она звучит в восходящем движении вместо нисходящего – «d-dis-e-f-fis-g» и опирается в скрытом голосоведении на терции темы «радостной устойчивости бытия» «dis-h / e-cis / (f-fis-)g-e» [Пример 37]. Признание Дон Жуана ставит точку в «противоборстве двух начал – смирения и гордыни». Сомнений в том, что герой искренен со своей возлюбленной, постепенно не остается. Веское подтверждение совершившегося преобразования – в лирической и драматической кульминациях третьего действия.

Лирическая кульминация – это пробуждение Донны Анны от обморока после признания Дон Жуана. Мольба героя: «Небо! Что с нею? Что с тобою, Донна Анна? Встань, встань, проснись, опомнись: твой Диего, твой раб у ног твоих» сопровождается выразительным драматургическим приёмом – заменой голоса собеседника (в данном

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

21. А. А. Ахматова пишет иначе об отношении героев к Дон Альвару. См.: Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. С. 89–109.

22. Свт. Василий Великий. Правило 13. Цит.: Правила Православной церкви с толкованиями Никодима епископа Далматинско-Истрийского / Пер. с серб. Т. 1–2 / [Предисл.: проф. И. Пальмов]. СПб.: тип. СПбДА, 1911–1912. Т. 1. 1911. XX. 640 с.; Т. 2. 1912. VIII. 635 с.

23. Осипов А. И. Любовь к врагам и сопротивление злу силой. Москва. Росгвардия. База ОМОН. 2017.10.30. Дата обращения 24.02.2023.

24. В инструментальной партии приглашение сопровождается хроматической темой «болезненности» Инезы. Как было показано в первом очерке, эта тема свидетельствует об угнетающем влиянии её мужа...

25. Напомним еще раз, что взаимопроникновение тематизма Дон Жуана и Донны Анны рассмотрено в работе: Ручьевская Е. А. Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург – 480 с.

26. Текст самого объяснения, как уже было сказано, отсутствует в либретто оперы. См. сноску 17 в первом очерке.

случае это Донна Анна) звучанием инструмента. В Первом действии так звучал эпизод воспоминания Дон Жуана о «Бедной Инезе», который А. С. Пушкин сопроводил ремаркой «задумчиво»²⁷. К нему очень близко по мелодическому содержанию стоит рассматриваемый фрагмент. Становится ясно, что в отношении Донны Анны Дон Жуан совершает несделанное в прошлом – спасает свою возлюбленную.

В музыке это выражено преобразованием известных тем. Хроматическая тема «болезненности» Инезы узнаваема в верхнем голосе инструментальной партии, только вместо нисходящей она становится восходящей [Пример 38]. Тритоновая тема «молвы/вранья» о Дон Жуане звучит в кварттовых, секстовых, квинтовых «взмахах» мелодических интервалов, направленных из среднего регистра в нижний. Вместо хроматических тонов «взмахи» опираются теперь на диатонические [Пример 39]. Мелодические нисходящие терции темы «Бедной Инезы» обыгрываются оперением вместо повторения и меняют направление движения, подводя к вершине мелодической лестницы [Пример 40]. Лирическая кульминация словно отвечает на вопрос очнувшейся Донны Анны «Где я? Где я?». В мире любви! Здесь иная – преображенная музыка.

Дон Жуану приходится ещё некоторое время убеждать Донну Анну в реальности происходящего: «Когда бы я тебя обманывал, признался ли бы, сказал ли бы то имя, которого не можешь ты и слышать? Где ж тут обдуманность, коварство?» Убедимся и мы в совершившемся спасении Донны Анны и оправдании Дон Жуана. В чём заключается спасение и оправдание?

Во-первых, Дон Жуан примером собственного «перерождения» открывает Донне Анне путь к любви без обмана! Такой любви она не знала, сотворив из своего погибшего супруга кумира, которому и поклонялась. Неслучайно в тексте трагедии содержится подробное описание Статуи (в первом действии) и оживление её (в третьем действии). Для собственного обоготворения постарался, конечно, сам Дон Альвар, который «ревностью», «гордыней», «суровостью» «заперти держал» супругу даже после своей смерти (Альвар – в переводе «стражник»). Но теперь,

молоденькая, «мешающая слезы с улыбкой, как апрель» Донна Анна оказывается выпущенной на свободу пушкинской «Птичкой». Дон Жуан вполне мог бы сказать о себе вслед за А. С. Пушкиным: «Я стал доступен утешенью; / За что на бога мне роптать, / Когда хоть одному творенью / Я мог свободу даровать!»²⁸. Донна Анна получает свободу не от преданности мужу, а от обманчивого идолопоклонства.

Во-вторых, Дон Жуан сохраняет обретенную Донной Анной свободу ценою собственной жизни. Подавая беззащитную, то есть без шпаги руку «клеветнику ничтожному», он защищает Донну Анну от неуспокоившегося и на том свете Командора. Об этом свидетельствует драматическая кульминация на последних минутах действия. Она связана с развязкой партии Командора. Вспомним последние слова Дон Жуана о Дон Альваре из сцены приглашения статуи на свидание: «он человек разумный и, верно, присмирел с тех пор, как умер». «Кого назову разумным? – спрашивает преподобный Исаак Сирин, – Только того, кто помнит, что есть предел этой его жизни. Если он этого не помнит, если эту мысль гонит от себя, то это глупый человек, хотя бы, кажется, поражал нас своим знанием»²⁹. Надежды Дон Жуана на смирение и разум Командора не оправдались. Он не понял предела «этой его жизни» и пришёл на правах мужа к принявшей поклонника Донне Анне. А. А. Ахматова указывает, что в европейской традиции Командор приходил к Дон Жуану с призывом раскаяться и, не получив его, совершал возмездие; здесь же он приходит забрать с собой принадлежащую ему жену³⁰.

«Развязка» образа Командора будет неполной, если не ответить на вопрос: кто же на самом деле приходит за Донной Анной? Кто такой Каменный гость? В контексте духовного реализма творчества А. С. Пушкина и А. С. Даргомыжского Каменный гость выступает олицетворением зла, которое согласно христианскому мировоззрению может реализоваться только через свободный выбор человека. В этом преступление Дон Альвара – по своей «гордости» и «глупости» он становится проводником безбожных сил, с которыми и вынужден вступить в схватку Дон Жуан.

28. Пушкин А. С. Птичка // Сочинения в трёх томах. Том 1. М.: «Художественная литература», 1985. С. 291.

29. Преп. Исаак Сирин. Слова подвижнические. Сергиев Посад: Изд. Свято-Троице Сергиева Лавра, 2008. – 632 с.

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

На пороге комнаты Донны Анны герой сталкивается не с условной фантастической фигурой, а с вселившимся в статую духом злобы.

«Брось ее!» – командует Статуя Дон Жуану, бросившемуся к потерявшей сознание возлюбленной. Вот прямое свидетельство того, что пришли именно за Донной Анной. «Брось ее!» – действительно, мало ли женщин бросал Дон Жуан! Но на этот раз поступает иначе: совершает подвиг любви, «принося к ногам богини» не командорские «сокровища пустые», но самое ценное – свою «мгновенную жизнь». Герой действительно теперь знает цену жизни! Сбываются его слова, произнесённые в ответ на вопрос Донны Анны: «И любите давно ли вы меня?» – «Давно или недавно, сам не знаю, но с той поры лишь только знаю цену мгновенной жизни...» Цена жизни – любовь! Преображенный любовью Дон Жуан, не раздумывая отдаёт свою жизнь и по-человечески сожалеет лишь о расставании с возлюбленной: «О, Донна Анна!» – последние его слова³¹.

Музыкальная развязка партии Дон Жуана совершается здесь же: в возвращении Командору и всей стоящей за ним свите целотоновых последований, которые в предыдущих действиях отражались в партии героя; в целеустремлённой повышающей альтерации, которая как «сокровище», приобретённое в сцене признания Донне Анне, сохраняется до самого финала, затмевающая ставшую привычной печальную понижающую альтерацию; наконец, в присутствии темы «радостной устойчивости бытия» – «gis-e / a-f», которая освещает последние мгновения жизни Дон Жуана, его сопротивление Идолу «Пусти, пусти мне руку!» [Пример 39].

«Каменный гость» – предупреждение об ответственности за совершаемый в земной жизни духовный выбор. Выбор Дон Жуана – преобразование, открывающее путь «в сиянье неба». «Вы спросите, почему те люди, которые войдут в вечную жизнь, не падут, как их прародители? – толкует А. И. Осипов, – Потому что они познали и увидели себя: кто они, предоставленные самим себе. Опыт земной жизни показывает нам: кто мы есть, когда отвергаем Бога, не хотим быть с ним. Именно жизненный опыт, положенный в основу смирения, не позволит человеку отпасть от Бога, войдя в жизнь будущего века»³². А. С.

31. Там же.

32. Осипов А. И. Начало и ступени духовной жизни. Ч.1 МДА, 2010.10.04. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=14n->

Пушкин оставил этот вывод на усмотрение читателя, создав все необходимые «метафизические» условия, но остановив действие обращенной к Дон Жуану и Статуе командора ремаркой «проваливаются».

Продолжая начатую А. С. Пушкиным катехизацию светской литературы, «невольник чести» М. Ю. Лермонтов свидетельствует о «сиянии неба» прямо. Вспомним поэму «Демон». Тамара, также как Дон Жуан, погибает в объятьях зла: «и гордо, в дерзости безумной он говорит: “Она моя!”. Но на этом действие не останавливается. «Душу грешную» Тамары «один из ангелов святых» уносит «в сиянье неба». Почему? Ведь она погибла в смертельном поцелуе Демона, как Дон Жуан погиб в «тяжелом» рукопожатии Статуи? В отповеди «мрачному духу» объясняется причина «благого божия решенья» о человеке, до последнего своего вздоха призывавшем небеса на помощь в «противоборстве двух начал – смирения и гордыни»: «Ценой жестокой искупила Она сомнения свои... Она страдала и любила – И рай открылся для любви!»³³

GarL6jc (дата обращения 14.02.2023).

33. Лермонтов М. Ю. Стихи. Поэма «Демон». Роман «Герой нашего времени». Иллюстрации Михаила Врубеля и Михаила Лермонтова. – М.: Фортуна Эл. – 2014. – С. 21–52.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрамов Н. (Переферкович Н. А.). Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. – 1900.
- 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.
- Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. – Л.: Советский писатель, 1977. – С. 89–109.
- Лермонтов М. Ю. Стихи. Поэма «Демон». Роман «Герой нашего времени». Иллюстрации Михаила Врубеля и Михаила Лермонтова. – М.: Фортуна Эл. – 2014. – С. 21–52.
- Лермонтов М. Ю. Смерть поэта: Подробный иллюстрированный комментарий. – М., Проспект, 2023.
- 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).
- Осипов А. И. Любовь к врагам и противление злу силой. Москва. Росгвардия. База ОМОН. 2017.10.30. – URL: <https://ya.ru/video/preview/2842893178545020076> (дата обращения 24.02.2023).
- Осипов А. И. Начало и ступени духовной жизни. Ч. 1 (МДА, 2010.10.04). – URL: <https://yandex.ru/video/preview/10210257900628523741> (дата обращения 14.02.2023).
- Осипов А. И. О Празднике Преображения Господня. – URL: <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> (дата обращения 14.02.2023).
- Павлова С. А. Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила». СПб. Тезисы конференции к 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской. – СПб.: Изд-во СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2022.
- Павлова С. А. Преображение Дон Жуана. О драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость». К 210-летию композитора: Очерк первый // «Дом Бурганова. Пространство культуры». – 2023. – № 5. – С. 10–43.
- Преп. Исаак Сирин. Слова подвижнические. – Сергиев Посад: Изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. – 632 с.
- Ручьевская Е. А. Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. – Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург. – 480 с.
- Пушкин А. С. Птичка: Сочинения в трёх томах. – Том 1. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 291.
- Свт. Василий Великий. Правило 13. Цит.: Правила Православной церкви с толкованиями Никодима епископа Далматинско-Истрийского / Пер. с серб. – Т. 1–2 / [Предисл.: проф. И. Пальмов]. – СПб.: тип. СПб.ДА, 1911–1912. – Т. 1. 1911. XX, 640 с.; Т. 2. 1912. VIII, 635 с.
- Степанова И. В. Это был великий дар. Играем с начала. Да сара al fine. 28.02.2013. – URL: <https://gazetaigraem.ru/article/11382> (дата обращения 14.02.2023).
- Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 томах / Даль В. И. – М.: РИПОЛ классик, 2006. – Том 1. А–З. / Г. 394–466 с.
- Христианская мысль: социология, политическая теология, культурология. – Том V. – СПб.: Новое и старое, 2005. – С. 18.

Пример 1

нах. Да вот о-на. О-тец мой, о-то-при-те.

Пример 2

А ко-го вы ждѣ-те? Сей-час долж-на при-е-хать Дон-на Ан-на на муж-ни-ну гроб-ни-цу.

Пример 3

Чуд-ну-ю при-ят-ность я на-хо-дил ве-ё пе-чаль-ном

Пример 4

Бед-на-я И-не-за! е-ё уж нет! Как я лю-бил е-ё!

Пример 5

вий. Ви-ю-ле... Но-чью.

Пример 6

А го-лос у ней был так и слаб как у боль-ной...

Пример 7

А муж е-ё был не-го-дий су-ро-вый; у-знал я позд-но...

Пример 8

Дон Жуан

ви-дишь ли, мой Ле-по-рел-ло, по-след-ней Ан-да-лу-зи-и кресть-яи-ки на пер-вых та-мош-них кра-са-виц пра-во!

Пример 9

Дон Жуан

Но, сла-ва бо-гу ско-ро до-га-дал-ся: у-ви-дел я, что с-ни-ми грех и знать-ся; в них жиз-ни нет: все ку-клы во-ско-вы-е... А на-ши!..

Пример 10

Дон Жуан

у-би-то-го... не пом-ню кем? Раз-врат-ным бес-со-вест-ным без-бож-ным Дон Жу-а-ном

Монах

Пример 11

Дон Жуан

Толь-ко б не встре-тил-ся мне сам ко-роль, а впро-чем, я ни-ко-го в Ма-дри-те не бо-юсь!

Пример 12

Лаура

Дон Жу-ан!

Дон Жуан

Здрав-ствуй! здрав-ствуй!

accelerando

Пример 13

Дон Жуан

Что, что ты врешь? Мол-чи-те: я на-роч-но!

Лепорелло

Пример 14

Дон Жуан

Кто у те-бя, Ла-у-ра? Я

Дон Карлос

Дон Жуан

Дон Кар-лос. Вот не-ча-яи-на-я

Più allegro

Пример 15

Лепорелло

Нет, са-ми по се-бе мы го-спо-да.

Дон Жуан

Мы здесь гу-ля-ем! А ко-

Пример 16

Пример 17

Лаура

При-ди, от-крой бал-кн.

Poco più mosso

Пример 18

Лаура

в Па-ри-же быть мо-жет не-бо ту-ча-ми по-кры-то,

Пример 19

Дон Жуан

ска-жи ж...

Нет, пос-ле пе-ре-го-во-рим.

сгес.

Пример 20

Лаура
ка - зы... А всё не ви - но - ват...

Пример 24

Дон Жуан
Мне, мне мо - лить - ся с ва - ми, Дон - на Ан - на! Я не до - сто - ин у - ча - сти та - кой.

Пример 21

Пример 25

Дон Жуан
Я толь - ко из - да - ли с бла - го - го - вень - ем смо - тро на вас, ког - да, скло - нив - шись ти - хо,

Пример 22а

Пример 26

Дон Жуан
мне, что тай - но гроб - ни - цу э - ту ан - гел по - се - тил. В сму - щен - ном серд - це я

Пример 22б

Пример 27

Дон Жуан
- стлив, чей хлад - ный мра - мор со - грет с - ё ды - ха - ни - ем не - бес - ным

Пример 23а

Пример 28

Дон Жуан
О, пусть у - мру сей - час у ва - ших ног,

Пример 23б

Пример 29

Дон Жуан
- да б я был без - у - мец, я бы но - чи стал про - во - дить у ва - ше - го бал - ко - на, тре - во - жа

Пример 23в

Пример 30

Don Juan

слу-чай у-влёк ме-ня. Не то, выб ни-ког-да мо-ей пе-чаль-ной тай-ны не у-зна-ли.

Пример 31

Don Juan

-но и-ли не-дав-но, сам не зна-ю; но с той по-ры лишь толь-ко зна-ю це-ну мгно-вен-ной жи-зни,

Пример 32

Don Juan

я ни-че-го не тре-бу-ю, но ви-деть Вас дол-жен я, ко-гда у-же на жизнь я о-суж-дён.

Пример 33

Пример 34

Donna Anna

Я гре-шу, вас слу-ша-я, мне вас лю-бить нель-зя: Вла-да долж-на и

Пример 35

Donna Anna

Ах! Е-сли б я мог-ла вас не-на-ви-деть!

Пример 36

Don Juan

Дон-на Ан-на, где твой кин-жал? Вот грудь мо-я!

Пример 37

Don Juan

Donna Anna

Я Дон Жу-ан, и я те-бя люб-лю! Где я? Где я?

Пример 38

Don Juan

Что сто-бо-ю? Дон-на Ан-на! прос-

Пример 39

Don Juan

-нись, о-пом-нись! Твой Диэ-го, твой раб у ног тво-их!

Пример 40

Пример 41

Don Juan

О-ставь ме-ня! Пус-ти, пус-ти мне ру-ку!