

## ПЯТЬ ШТРИХОВ К АВТОПОРТРЕТУ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ОПЕРЕ «ПИКОВАЯ ДАМА»

*В статье анализируется символично-мистический слой содержания оперы «Пиковая дама» с проекцией на психические особенности личности ее автора - Петра Ильича Чайковского.*

**Ключевые слова:** опера, творческий процесс, мистицизм, бессознательное, числовой символизм, пол.

Индивидуальные особенности авторской личности накладывают выразительный отпечаток на создаваемую ею художественную продукцию. Творчество П.И. Чайковского дает богатейший материал для наблюдения указанных взаимодействий как с технико-языковой, так и с идейно-образной, содержательной сторон. Ведь характерные черты мироощущения композитора стали психологической почвой, на которой определилась эволюция его творчества от драмы к трагедии.

Последний, «трагический» период творчества Чайковского ознаменован явлением исповедальности. Предсмертная исповедь, которой, по сути, стала для композитора его последняя симфония, безусловно, готовилась предшествующими сочинениями этого периода. «Пиковая дама» в этом отношении, пожалуй, наиболее интересна для исследования: ведь наличествует литературная первооснова – одноименная повесть А.С. Пушкина, сравнение с которой позволяет особенно выпукло выявить направленность творческого замысла Чайковского, обнаружить созданный им в опере «автопортрет». Обычно он проецировался на образ Германа. Сегодня представляется возможным расширить зону этой проекции.

Разумеется, для этого придется расширить и сферу методов исследования. Открывшаяся причастность Чайковского к проблематике масонства [4, 5] дает право сконцентрировать наше внимание на символично-мистическом слое оперы, обратиться к наиболее сокровенным аспектам ее содержания.

В результате проведенного анализа дополним созданный Чайковским автопортрет пятью существенными штрихами. Формульно обозначим смысл каждой цитатой из оперного либретто:

- «Мне страшно»
- «Я боюсь говорить с ним ночью»
- «Сегодня ты, а завтра я»
- «Ты влюблен? В кого?»
- «Тройка, семерка, дама».

Постараемся сложить единую логическую линию из названной последовательности.

### **Штрих первый: «Мне страшно»**

Бесспорно, «Пиковая дама» порождена состоянием творческого сознания композитора, определяемого формулой «мне страшно». Не удивительно, что именно эта опера замыкает трагическое направление в оперном творчестве Чайковского, представляя его вершинную точку.

В опере тема страха становится явно сквозной, лейтмотивной. Сам композитор писал, что «Пиковая дама» «немножко слишком страшная». Действительно, вопреки преодолению темы страха в повести Пушкина, где протокольно-ироничный стиль

повествования нейтрализует «страшный» компонент содержания, переживание страха музыкально и вербально неоднократно озвучивается в каждой картине оперы. При этом бросается в глаза некоторая нарочитая настойчивость в проведении этого мотива:

- первая же ответная реплика первого диалога в опере содержит слово «страшно» («продулся страшно»), явно намекая на трагический проигрыш в финале; квинтет «Мне страшно» знаменует мистическую завязку оперы: практически, именно в этом ансамбле происходит подмена невесты в сознании Германа и слова Томского «мне страшно за нее» предвосхищают развязку судьбы Лизы; по инициативе композитора добавлены слова женского хора:

*Ну, молодцы солдаты наши,  
И впрямь напустят страху на врага...*

- «страхом вся полна» Лиза, «страшно» и Герману во 2-й картине;
- реплика Германа «Мне страшно» звучит и в III картине, будучи чуждой обстановке развлечений и бала;
- четвертая же, кульминационная картина вызвала у самого Чайковского в процессе сочинения настоящий ужас: «сегодня писал сцену, когда Герман к старухе приходит... Так было страшно, что и до сих пор еще под впечатлением ужаса» [12:44];
- зато уже совершенно органичен указанный лейтмотив в V-й картине в сцене с Призраком: «Мне страшно! Страшно!» - восклицает Герман, сопровождаемый теперь авторской ремаркой «Стоит, как окаменелый от ужаса»;
- «Ах, страшно, страшно мне!» - вторит ему Лиза в VI-й картине перед тем, как, совершив самоубийство, навсегда освободиться от этого чувства;
- как бы в ответ на это в аналогичной ситуации VII-й картины Герман вопрошает игроков: «Вам страшно? Вам страшно?». Этот вопрос явно обращен к перевозбужденному всем предшествующим подсознанию слушателей.

Констатируя резонанс психического состояния автора и доминирующей атмосферы оперы, обратим внимание на *беспричинность* страха, подчеркнутую и в письмах этого периода:

«Я до того неистово тоскую, что никакими словами нельзя выразить... Отчего все это происходит – не понимаю» [12:20], «Переживаю очень загадочную стадию на пути к могиле... по временам безумная тоска... нечто безнадежное, финальное... я сам не знаю, что со мной происходит» [12:30]. Чайковский говорит тут, практически, словами Германа.

Та же беспричинность страха подчеркивается и в репликах героев оперы, и в завязке оперного действия, и, в конце концов, объективируется в сцене грозы, разразившейся среди безоблачного дня. Показательно, что Чайковский с раннего детства и до самой смерти *панически* боялся грозы. Его подсознание, отягощенное страхами на протяжении всей жизни в силу природной предрасположенности к меланхолии, давало пищу сознанию, аналитически переваривающему многочисленные тягостные впечатления последних лет жизни.

Причин у любого явления всегда несколько. Да, причиной страха был этот фактор осознания, ощущаемый Чайковским, возможно, очень остро. И страх перед зияющей ямой конца – великой пустоты, великого Ничто тоже имел место, ибо приобрел для композитора в 90-е годы реальность неизбежной перспективы.

Но можно сегодня указать и на еще одну причину. Она - в том реальном отягощении подсознания, которое генетически (буквально, на уровне хромосом) было предопределено самим рождением мальчика Пети в особом роду. В роду, вошедшем, с одной стороны, в масонский эгрегор, который, как известно, не отпускает «своих» (материнская линия), с другой стороны – в роду, допустившим отступничество от священнического служения (по линии отца). Таким образом, судьба Чайковского роковым образом оказалась на перекрестке борьбы сил света и тьмы надмирного порядка, и эту вовлеченность, космизм своей судьбы композитор не мог не чувствовать. В том числе – через страх. Знаменательно, что именно в «Пиковой даме» очевидной стала

трансформация «рокового» тематизма, приобретшего с этих пор характерные черты inferнальности (механистические, «шушукующие» мотивы, о чем писал Б.В. Асафьев: «Страх вызывает то, что механично» [1:305]).

Чувство беспричинного страха, с детства известное Чайковскому, – явный признак воздействия на его психику этих inferнальных сил (присутствие их в мире как неких «минусовых энергий» не отрицает наука). Чайковский, обладающий сильным мистическим чувством, в двух последних картинах оперы с головой погружает зрителя в атмосферу *искаженного подсознательного*, приводящего к самоубийству основных героев. Самоубийство и является обычно результатом захвата командного пункта человека – его сознания – «темными» (минусовыми) энергиями. Сознание, отягощенное страхом, уводит человека за пределы жизни.

В опере последовательно и психологически тонко прослежен этот путь трансформации сознания Лизы и Германа вплоть до последнего рокового шага. Постепенность заражения сознания иррациональными, «ночными» мотивами прослеживается и в тройственном обращении к Лизе («Красавица! Богиня! Ангел!»), заимствованном Германом из аналогичного обращения ее к Ночи (Царица, Красавица, Ангел). Подобное прорастание, превращение энергии света сознания в тьму подсознания психо- и одновременно сакрально-реалистично проведено Чайковским не только на вербальном, но и на интонационно-музыкальном уровне. В свете этого Чайковского вполне можно считать родоначальником музыкального экспрессионизма в его философско-образных предпосылках.

Проблема страха актуализируется в XX веке, дав основу трансперсональной психологии и психоанализу.<sup>1</sup> Чайковский явно предвосхищает своей оперой грядущий поворот социальной психологии к сфере бессознательного. Можно даже сказать, что внутренние психические процессы Германа есть основная сценическая реальность в опере, и все происходящее на сцене может быть показано как бы сквозь призму восприятия главного героя.

### **Штрих второй: «Я боюсь говорить с ним ночью»**

*Я боюсь говорить с ним ночью,  
Я слишком слышу все, что он говорит.  
Он мне сказал: Я Вас люблю.*

*И я против собственной воли  
Почувствовала свое сердце,  
Которое бьется не знаю отчего.*

*(Песенка Графини)*

Освещая подсознательные импульсы в сочинении оперы «Пиковая дама», следует учитывать и состояние сознания композитора, прикоснувшееся к иррациональному. Ведь, в силу обнаруженной осведомленности Чайковского относительно оккультных идей и символов, подсознательные беспричинные страхи были для него не проявлением иллюзий бытия, а вторжением реальности *иного* порядка (несомненно, более страшной), пытающейся вытеснить привычную реальность, нормальный ход вещей.

---

<sup>1</sup> См. о типологии страха: [11].

В символической образной системе оперы эта оппозиция четко прослеживается в не менее настойчивом противопоставлении образов дня и ночи, соответственно апеллирующим к двум состояниям сознания – дневному и ночному.

Я боюсь говорить с ним ночью,  
Я **слишком слышу** все, что он говорит.

Это «слишком» хорошо было знакомо Чайковскому, о чем можно найти не одно свидетельство в его эпистолярной.

Субъективное восприятие этой универсальной дихотомии (первичное разделение на два порядка бытия – «небо» и «землю»), в которую помимо своей воли оказывается вовлеченным человек, выкристаллизовалось в творчестве Чайковского в образ рока, сквозной нитью проходящий через весь его симфонизм. Первый мотив интродукции, приобретающий лейтмотивное значение в опере, скрытно содержит в себе семантику характерного для Чайковского рокового тематизма (волевая звуковая повторность).

Кроме этого, ария Лизы, обращенная к Ночи, романс «Уж вечер», перенесение времени действия на раннюю весну, сцена гуляния с восхвалением солнечного света и другие эпизоды – следы явного намерения автора символически противопоставить ночь и день. Но свет в опере подан явно бледнее! Не зря опера начинается словами «Гори, гори ясно, чтобы не погасло...» (при этом в партию валторн вползает «мотив 3-х карт», еще не узнаваемый слухом).

Не удивительно, что противопоставление света и тьмы (как белого и черного) с хроматическими промежуточными оттенками (явно символическими) находим у масона-Пушкина в его повести «Пиковая дама». Образ ночи вдохновлял и масона-Моцарта (особенно в «Волшебной флейте» - знаменитая ария Царицы Ночи). Обратим внимание на то, что и у Чайковского присутствует обращение к ночи как к царице, усиленное прославлением реальной царицы в 1-й и 3-й картинах. Вспомним, что Императрица – **3-й (!)** из Старших арканов Таро, символизирующий господство духа над материей, творческую силу, творческий дух, реализуемый инициативно, в действии. Отметим также симптоматичность связи аркана с буквой «Г» [10:145, 157].

Вспомним также поэта-символиста и масона М. Кузмина, взявшего эпиграфом для своего стихотворения строки из песенки Графини: «Я боюсь говорить с ним ночью». Приведем фрагмент из стиха:

*Волшебник странный и прелестный,  
Какой чудесной  
Ты связью вяжешь нас, Гретри?  
Какой дорогой неизвестной  
(Земной, небесной?)  
Ты нас ведешь, считая: "Три!"?*

Значимость цитаты подчеркнута и другой числовой символикой: 7-й цикл под названием «Трое», 7-й стих, 6 строф по 6 строк в каждой [3].

Символизм Кузмина рожден как раз накануне ночи, которая вскоре опустится на Россию. Наступление своей «ночи» как раз в канун 50-летия (год сочинения «Пиковой дамы») Чайковский тоже прочувствовал в полноте, что нашло отражение и в либретто. Так, заимствуя французский текст из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце», Чайковский использует его немного неправильно: Графиня, засыпая, как бы заговаривается. Ее речь менее точна, но более естественна для ситуации (показательно и существенное замедление темпа цитаты):

*Он мне сказал: «Я Вас люблю»  
И я почувствовала против воли  
(более по-русски: **И я невольно ощутила**)  
Я почувствовала (**ощутила**) мое сердце,*

*Которое бьется не знаю отчего*

(жирный шрифт мой – Г.П.).

В оригинальном варианте после слов "Я Вас люблю" стоит точка: мысль заканчивается и начинается следующая мысль. В цитируемом варианте точки нет: «Он мне сказал: "Я Вас люблю" ...и я невольно ощутила... я ощутила мое сердце» и т.д.

Фактически, смерть Графини наступает все по той же причине – отягощения сознания страхом, трансформации личности под его влиянием. Т.о., свет-тьма, день-ночь, жизнь-смерть – песенка Графини и об этом.

Опера Чайковского подтверждает: ночное сознание – реальность. Это два разных мира, два порядка вещей, и сам композитор всю жизнь балансировал на трагическом разломе между ними. Не удивительно, что «знаки судьбы» получили материализацию и в его судьбе: во время написания оперы его слуга Назар сломал ногу и пролежал недвижим, пока композитор не окончил свой шедевр; сам Петр Ильич сразу же по окончании оперы принял «эстафету» - неожиданно заболел: «Целые 2 недели я был нездоров, ничего не ел, ощущал невероятную слабость, по словам Назара, очень изменился лицом и был в ужасном состоянии духа» [12:103], «Болезнь у меня была какая-то странная, небывалая и состояла...главное – в ужасном упадке духа» [12:100], ну, а после премьеры оперы произошел шокирующий его разрыв отношений с фон Мекк, не говоря уже о смерти композитора, последовавшей через 3 с половиной года.

Момент перехода через грань бытия – момент истины. Удивительно, но смерть Чайковского была провидчески увидена им в сцене смерти Германа. Просветление, которое пережил герой, было дано пережить и Чайковскому. Свидетели, стоявшие у смертного одра гения, утверждают, что ушел он в ясном сознании, примиренном и торжественно-просветленном состоянии. И дух его был устремлен к Свету (последний взгляд послан небесам).

Все это не случайности. Мистическое поле окружало Чайковского не только при жизни, но и после смерти. Каждый, кто соприкасался творчески с его личностью, ощутил это на себе. Заметим, что «знаки судьбы» переполняют сочинения и жизни других авторов-масонов (Шекспира, Пушкина и др.).<sup>2</sup>

**Штрих третий: «Сегодня ты, а завтра я»**

*Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место...*

*А.С. Пушкин. Пиковая дама  
(эпиграф к 6-й главе)*

Слова из арии Германа «Сегодня ты, а завтра я» отражают своеобразную симметрию в проявлении вечных противоположностей бытия – Света и Тьмы, Добра и Зла, символически воплощенных в образах Дня и Ночи. Их взаимообратимость стала, по сути, ведущей темой в искусстве XX века. Под влиянием той же «Пиковой дамы» Чайковского вытеснение одной идеи другой как прорыв подсознательных импульсов, овладевающих сознанием человека, стало предметом исследования в романах Достоевского.

Два мира, два порядка вещей (дневной и ночной) не только зеркально отражают

---

<sup>2</sup> Удивительное «совпадение»: эпиграф Пушкина к 4-й главе повести «Пиковая дама» содержит обозначение дня рождения Чайковского - 7 мая (календарный стиль в таком случае значения не имеет).

друг друга (известный закон симметрии), но и регламентировано взаимодействуют. Эту регламентацию гениально выразил в лаконичной формуле Монтень: «Мир – это вечные качели». В художественной системе эта же закономерность выражается, как правило, в инверсии образов и событий.

Амбивалентность внутреннего мира главного героя «Пиковой дамы» отражает закономерный «маятниковый» процесс. Кроме многих примеров взаимоперехода противоположностей в опере «Пиковая дама» [6:270-280], интригующим явлением предстает «маятниковая» роль Томского: разъединительная в мужской среде и соединительная в женской (Златогор), но с сохранением функции – неосознаваемого (косвенного) и сознательного (прямого) соблазна.

Стержневая роль Томского прочерчена от 1-й картины к последней, где все линии связываются воедино. Двусмысленная и фривольная по содержанию песенка Томского в 7-й картине предваряется восклицаниями «ура», резонирующими с аналогичными «ура» в 1-й картине (подчеркнута и ладогармоническая связь: До мажор – как неустойчивость в 1-й картине и как устойчивость в 7-й – «выливается» в обоих случаях в Фа мажор). Но если ранее «ура» относилось к Царице, то теперь налицо явное снижение женского образа. Отметим и интонационное родство первого мотива песенки Томского с началом песенки Графини. Таким же родством отмечена другая «фривольная» песенка (теперь женская) «Ну-ка, светик Машенька», где есть сюжетно резонирующий с последней картиной текст: «пила до зари»).

Подобным сквозным развитием тематизма с явным элементом инверсности (многочисленные примеры уже приводились мною в других публикациях) обусловлен подлинный симфонизм «Пиковой дамы». Впрочем, Чайковский задолго до «Пиковой» проторил сюда путь. Мистицизм же как явно обнаруживаемая тенденция обнажился именно здесь.

Добавим к уже известным маленький штрих, подтверждающий, что мистическое начало в опере усилено специально. Так, обратим внимание на параллелизм ролей Германа и Сен-Жермена в отношении Графини, на роковую предопределенность их второй встречи как замыкающей, ставящей точку. Для Графини такой «точкой» становится Герман, для Германа – Графиня. Но у Пушкина инициатива первой встречи исходила от Графини и итогового «рандеву» не было; у Чайковского же – от Сен-Жермена, известного мистика и масона, и «рандеву» сыграло драматургически ключевую роль.

Весь мистицизм оперы напрямую связан с образом Графини (Пиковой Дамы) как рокового, сокрушительного препятствия в счастливом осуществлении судьбы. Этот символ приобретает для композитора дополнительную, лично окрашенную семантику: дама пик в картах Таро персонифицируется как вдова [10:35], что может быть ассоциировано с Н.Ф. фон Мекк. «Мотив Сен-Жермена» многократно усиливает указанный личностный акцент.

### **Штрих четвертый: «Ты влюблен? В кого?»**

Рассмотренная взаимообратимость бинарной оппозиции наиболее выпукла в половой инверсии.

«Пол – во всем», - гласит один из принципов герметизма. А именно в двойственности реализации любого онтологического принципа – суть сакрально-мистического поля любой (в том числе масонской) мистерии: разделение полов существует не только в видимом дневном мире, но и в мире ночном, невидимом. Притяжение полов поэтому неизбежно осуществляется не только нормативно - в одном мире, но и перекрестно – между мирами, что и обуславливает патологию с точки зрения «нашего мира».

Эта скрытая двойная бинарность перекрестно-полового взаимодействия имеет свою социально-историческую динамику, все настойчивее возбуждающую научный интерес [2].

Исследователи Чайковского не должны сегодня обходить стороной этот важный для понимания личности и творчества композитора аспект. Тем более что половая инверсия - свидетельство двойной онтологической дихотомии - воплощена Чайковским в опере как отражение реально пережитого им гомосексуального опыта<sup>3</sup>.

Эти мотивы просвечивают в целом ряде штрихов оперы. Например, в Интермедии Полина, переодевшись, исполняет мужскую роль Миловзора в любовной сцене, которая (можно усмотреть) содержит намек на однополую любовь<sup>4</sup>.

Противопоставление разных типов «любовей» вообще составляет сущностную основу оперы. Разумеется, амбивалентность образа Германа напрямую с этим связана.

Ария Лизы – прославление Царицы Ночи – косвенное выражение мистически-женской природы Чайковского («как ты, красавица, как ангел падший, прекрасен он»). Эта любовь-страсть (суть истинная любовь!) противопоставляется любви земной, прагматичной (сюжет, обыгранный в Интермедии).

Именно в кульминационный момент 1-й картины Герман любовью-страстью оказывается способен преодолеть подсознательный страх: «Мне буря не страшна! Во мне самом все страсти проснулись с такой убийственной силой, что этот гром - ничто в сравненье!»

Двойная дихотомия присутствует в Хоре гуляющих (1-я картина), где представлены два пола и два возраста: контраст возрастных групп (ликование – сожаление) и дифференциация полов в старшей возрастной группе. Лишь старухам отдает композитор слова «умирать пора». В других эпизодах оперы «за скобки вынесены» противоположные возраст и пол: в детской сцене с ее символично-числовым противопоставлением хора мальчиков и хора девочек «белой вороной» выступает мальчик-командир - без пения (!); можно вспомнить и сочиненные самим композитором слова девичьего хора «Ну-ка, светик Машенька»:

*...молодец,  
Поди прочь, уходи!*

Да, фиаско героя не за горами...

Непосредственно после сцены гуляющих следует аналогичный хору раздвоенный дуэт Германа и Елецкого: «Счастливым день – несчастный день». Пушкинская реплика «Как хороша была Елецкая!» послужила основой чуть ли не единственного социально позитивного образа оперы - Елецкого, выполняющего роль носителя возмездия и потому противопоставленного Герману.

О раздвоенности и взаимообратимости образов Лизы и Графини уже приходилось писать.

Личностные предпосылки рассмотренного «четвертого штриха» заключаются не только в проблеме непреодолимости половой патологии Чайковского [7], но и в присущей ему женской природе гения [9]. Вобрать в себя жизненные впечатления, выносить их и дать миру плод – творческий продукт – истинно женская миссия любого творца.

В творческом акте, по сути, соединяются две противоположные тенденции бытия: пассивное влечение к упорядоченности как к наиболее оптимальному и потому наиболее вероятному состоянию (тенденция сохранения – “женская”) и – сопровождающее его излучение энергии (тенденция разрушения – “мужская”). В процессе творения осуществляется своеобразная трансмутация этих начал: “мужское”, постепенно истончаясь (ибо энергетическое излучение не может быть бесконечным), поглощается “женским”. Происходит своего рода энергетическая инверсия, открывающая перспективу самодвижения системы из своего собственного, внутреннего импульса.

Таким образом, творческий акт функционально подобен (как ни удивительно на

---

<sup>3</sup> Случайна ли при этом переключка имен в опере и жизненном любовном эпизоде: Лиза – Луиза?

<sup>4</sup> В дуэте Прилепы и Миловзора выделены слова «Не буду больше скромн» повторением нисходящего контрапункта из интродукции (он прорастает из ее начальной темы с символической группировкой мотивов по три).

первый взгляд) половому, и поэтому у многих художников он сопровождается яркими сексуальными переживаниями. Показательны и всякого рода отклонения в половой сфере, находящие параллельное отражение в творчестве, сопровождаемое тягостными чувствами фатальной отъединенности от остального человечества.

Проблема одиночества и депрессивных состояний Чайковского, ярко отраженная в посвященных ему биографических исследованиях, тесно соприкасается с рассмотренной. Его нервная неуравновешенность, имеющая, кстати, генетические корни, мучительные депрессивные провалы особенно в последний период, этиологически по своей форме могут быть отнесены к кругу маниакально-депрессивных заболеваний. Влияние этой болезни на музыкальное творчество Чайковского, в том числе на оперу «Пиковая дама», — специальная тема, выходящая за пределы данного очерка.

Можем лишь заметить, что половая инверсия в опере «Пиковая дама» коррелирует с одной из теорий генезиса гомосексуализма не как «страха перед инаком» (иным полом), а, возможно, как «страхом перед своим»: мужская гетеросексуальность рассматривается как явление, которое проецирует и легимитизирует этот страх и отрекается от него [2:388].

Сплетение столь сложных для понимания истин может помочь уяснить 5-й штрих.

### **Штрих пятый: «Тройка, семерка, дама»**

Эти слова, принадлежащие тому самому Мальчику-командиру (без пения), безусловно, предвосхищают финальное «Тройка, семерка, дама». Числовая символика – явный атрибут масонского символизма оперы, присутствующий и в повести Пушкина. Уже приходилось писать о сознательно примененном числовом символизме оперы, затрагивающим не только сюжетно-фабульную, но и музыкальную сферу сочинения [8].

Отметим, что половая инверсность присутствует и в этой сфере: в первой сцене оперы, сцене детской игры, мужской счет “раз! два! три!” (нечетные числа в сакральной математике считаются мужскими) скандируют девочки, а женский “раз, два!” - мальчики. Мальчик-командир же соединяет в себе оба принципа, провозглашая: «Раз, два, стой!». Показательно, что в музыкальной реплике, предшествующей этому тексту, соединяются 2-х и 3-дольность, причем озвучивается начальный «роковой» мотив оперы. Трехжды провозглашаемое заключительное «ура» символизирует победу мужского начала – оно устремлено теперь к Царице. Окончательно обнажается фатально-мистический акцент оперы в предсмертных словах Германа: «Красавица! Богиня! Ах!», резонирующих со словами Мальчика «Раз, два, стой!».

«Все имеет свое числовое выражение» - считали пифагорейцы, апеллируя к чистой сущности вещей. Информационная плотность числовой символики оперы ничуть не уступает пушкинской, но, будучи обеспечена не только вербальными, но и звуко-музыкальными средствами, даже усилена. Будущие исследователи оперы могут найти закономерную обусловленность и применительно к другим штрихам оперы (например: возраст Графини в опере не 87, как у Пушкина, а 80, как у бабушки Томского(!), высказанное в начале оперы предположение о «трех злодействах», лежащих на душе Германа, в отличие от реальных двух у Пушкина, реализуется; Распорядитель бала поет на одном звуке, как и призрак Графини и др.).

Все это (и другое, о чем уже писалось) – знак присутствия роковой силы в судьбе и внутреннем мире главного героя оперы, являющегося проекцией психических процессов, происходящих в душе самого Чайковского. Рассмотренные штрихи не только дополняют его автопортрет, но и позволяют проникнуть в наиболее сокровенные тайники творческого сознания и подсознания гения, перерабатывающих внешние и внутренние жизненные импульсы в стройные художественно-образные системы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. Избранное. – Л.: Музыка, 1972. – 376 с.
2. Долімор Джонатан. Сексуальне дисидентство. Від Августина до Вайлда, від Фройда до Фуко. — К.: Основа, 2004. — 558 с.
3. Кузмин М. Осенние озера. Вторая книга стихов. VII. ТРОЕ. 7. «Когда душа твоя немела» // Новая библиотека поэта. М. Кузмин. Стихотворения. — СПб., 2000.
4. Побережная Г.И. «Масонский след» в творчестве Чайковского // П.И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. — Вып. 2. — М.: ООО «Интерграф Сервис». — 2003. - С. 99 - 113.
5. Побережная Г. И. Mysticus в Шестой симфонии П.И. Чайковского // Музичний твір: проблема розуміння. — К.: НМА України. 2002. - Вип. 20. — С.115 - 124.
6. Побережная Г. Петр Ильич Чайковский. — Киев: ВПОЛ, 1994. — 358 с.
7. Побережная Г. И. «Ромео и Джульетта» - неосуществленный оперный замысел П.И. Чайковского // Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. — К.: НМА України, 2000. — С. 69–76.
8. Побережная Г. И. Традиции А.С. Пушкина в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» // П.И. Чайковский и русская литература. — Ижевск: Удмуртия, 1980. — С. 144–154.
9. Побережная Г. И. Феномен П.И. Чайковского: новые горизонты осмысления // Анатолий Никодимович Дмитриев. К 100-летию со дня рождения. Статьи. Воспоминания. Документы. – СПб, 2008. – С. 75-88.
10. Предсказательное Таро или Ключ всякого рода карточных гаданий. Сост. д-р Папюс (перевод с франц.). — СПб., 1912 — 160 с. (репринт. изд. — М., 1991)
11. Ризаева А. Парапсихологический феномен страха и личностный аспект его проявления в опере «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка // Ставропігійські філософські студії. – Вип.3. – Львів: «Ставропігійон», 2009.
12. Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. – Т. XVБ – М.: Музыка, 1977 – 384 с.

### **Резюме**

*В статті аналізується символіко-містичний шар змісту опери «Пікова дама» з проекцією на психічні особливості особистості її автора - Петра Ілліча Чайковського.*

**Ключові слова:** опера, творчий процес, страх, містицизм, позасвідоме, числовий символізм, стаття.

### **Resume**

*The symbolic and mystic layer of "Pique Dame" opera content is analyzed in the article with a projection on the psychical features of its author personality, Peter Ilich Tchaikovsky.*

**Key words:** opera, creative process, fear, mysticism, unconscious things, numerical symbolism, sex.

**Побережна Галина Іонівна** (Київ) – музикознавець, доктор мистецтвознавства, професор Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова.

E-mail: [pogiyav10@gmail.com](mailto:pogiyav10@gmail.com)

Tel.: 8 0930 58 61 59