

## MYSTICUS В ШЕСТОЙ СИМФОНИИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Мистический элемент творчества П.И. Чайковского еще не становился объектом специального рассмотрения. Не только потому, что в музыкальной науке длительное время господствовало материалистическое мировоззрение, но и в силу невозможности наблюдения самого объекта исследования. Можно ли наблюдать и исследовать то, чего... нет, что составляет тайну, что намеренно сокрыто? Тайное нельзя аналитически разъять, тайное может лишь неожиданно открыться, стать явным, если к нему будет найден ключ. Но оставлен ли он автором?

Этот вопрос закономерно обратить к самому загадочному произведению Чайковского – Шестой симфонии, занимающей в его творчестве исключительное место. Неисчерпаемы ее смысловые глубины. «Я никогда в жизни не был еще так доволен собой, так горд, так счастлив сознанием, что сделал в самом деле хорошую вещь!», «что кое-что во мне есть», – писал Чайковский после окончания партитуры [8, с.165, 152]. А еще раньше, в письме к своему любимому племяннику Владимиру Давыдову, которому будет посвящена симфония, композитор сделал очень важное признание: «Я положительно считаю ее наилучшей и в особенности **н а и и с к р е н н е й ш е й** из всех моих вещей. Я её люблю, как никогда не любил ни одно из других моих музыкальных чад» [7, с. 547]. Аналогичная мысль высказана композитором в другом письме [8, с. 165].

Показательно, что Чайковский не скрывал факта существования программы своего творческого замысла. Напротив, при расспросах он охотно признавал, что симфония имеет программное содержание, даже в определенном смысле афишировал это обстоятельство. Вспомним его намерение дать симфонии название – *«Программная»*:

«Во время путешествия у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой, – пусть догадываются, а симфония так и будет называться **П р о г р а м м н а я с и м ф о н и я** (№ 6); *Simphonie a Programme* (№ 6); *Eine Programm Simphonie* (№ 6)» [7, с. 532].

Никаких прямых документов, помогающих расшифровать программный замысел Шестой симфонии, не сохранилось. Тем не менее ее чрезвычайная образная яркость не единожды побуждала исследователей это сделать. И автором настоящей статьи на основании анализа симфонии была сделана попытка дополнить существующие версии новыми нюансами,

осветить еще не затронутые содержательные аспекты (3, с. 316-327). Связь программы с подведением итога всего жизненного пути композитора, ее автобиографичность подтверждается целым рядом аналитических данных всех без исключения исследований.

Действительно, Шестая симфония – произведение «длиною в жизнь», исповедание ее у роковой черты, за которой открывается Неведомое. Но в такие моменты творец, не имея возможности открыться современникам, которые никогда не понимают гения, порой протягивает руки к далеким потомкам, надеясь на *их* понимание. Сочинение тогда (воспользуемся поэтической аллегорией Пауля Целана) уподобляется записке, закупоренной в бутылке и брошенной в море с надеждой, что когда-нибудь где-нибудь бутылку прибьет к берегу (к «берегу понимающего сердца»).

Подобное произведение, вобравшее в себя смысл всей жизни, и прочитываться может (и должно) лишь в контексте всего пути. И тогда стоит, наверное, обратить внимание на некоторые весьма специфические стороны творчества Чайковского, которые в музыковедении с трудом находили рациональное объяснение. К ним относятся: акцентирование мистического элемента в «Пиковой даме», эстетика и философский подтекст «Иоланты», числовая символика ряда сочинений, влечение к теме смерти и др.

Интегрально сфокусировать все это можно, как представляется, лишь на одной проблеме жизни Чайковского, уже обозначившейся в музыковедении, – проблеме его религиозности<sup>1</sup>. Именно в этом ракурсе смыслы, к которым апеллирует Чайковский в своем творчестве, обретают универсальный характер. При этом высокая духовная наполненность его сочинений сочетается с выразительным *символизмом* образной системы и языка<sup>2</sup>. Символизм этот со временем приобретает сакральный характер.

Стимулом для исследований в этом направлении стало для меня интригующее высказывание Б.Асафьева: «Разгадка ритма его (*Чайковского*) жизни таится в разгадке ритма его музыки» (1, с.235). Но что есть ритм? Отношение, пропорция, число. Не удивительно, что серьезно углубившись в исследование ритмики Чайковского, я очень скоро обнаружила в его сочинениях выразительную числовую символику.

Поначалу это выглядело просто как определенный конструктивно-формальный принцип, положенный в основу архитектоники. Но постепенно

---

<sup>1</sup> О важности и неизбежности прихода исследователей к теме взаимоотношения П.И.Чайковского с Богом писал В.Соколов (5, с. 146).

<sup>2</sup> Впервые на это обстоятельство серьезно обращено внимание А.Е.Шольп (9).

символизм в сочинениях Чайковского становился все выразительнее, явственнее, им охватывались все более специфические, более тонкие элементы языка, что можно было обнаружить уже лишь при специальном анализе. Главное же – рельефнее и органичнее стала в зрелых сочинениях связь конструктивной идеи с концептуальным началом произведения. «Пиковая дама», «Щелкунчик» и «Иоланта» в этом отношении особенно показательны: это качественно новый уровень, достигнутый композитором (3, с. 267-281, 283-306). Ведь здесь его «универсалии» поражают не просто своей откровенной выпуклостью, но главное – наличием следов *осознанного* применения. Кроме самой музыки, авторские рукописи, мемуарные и эпистолярные свидетельства хранят разбросанные, но удивительные в своей совокупности свидетельства.

Закономерно в связи с этим дальнейшее обращение непосредственно к личности композитора, где обнаружился тот же *осознанный* интерес к феномену, составляющему сердцевину сакрального символизма, – диалектическим превращениям противоположностей (4). На очереди – осмысление естественного устремления сознания композитора в сферу инфернального, все явственнее проступающего в его последних сочинениях.

Недавно было получено неожиданное косвенное подтверждение закономерности присутствия мистического элемента в творчестве Чайковского: обнаружен масонский след во французско-саксонской ветви его родословной. Композитор и архивист В.Соколов сумел произвести глубокий исторический экскурс к корням Чайковского по материнской линии и обнаружил, что дед композитора по матери Андрей Михайлович Ассиер имел очевидную тесную связь с российскими масонскими кругами конца XVIII - начала XIX вв.<sup>1</sup>

Разумеется, в контексте данной статьи нас могут интересовать не конкретно-исторические формы масонского движения и не личное участие композитора в деятельности какой-либо масонской организации, а первичная философия масонства, определившая его цель, – сохранение тайной мудрости, зашифрованной в символах. Знания эти, всегда считавшиеся тайными, есть знания о Боге, Вселенной, человеке, смысле его жизни. Они открываются человечеству как самые общие, высшие законы бытия<sup>2</sup> И если скрытый, эзотерический слой в творчестве Чайковского – не

---

<sup>1</sup> Статья В.Соколова «Петербургские «тайны» в родословной и биографии П.И.Чайковского» готовится к изданию в альманахе «П.И.Чайковский. Забытое и новое». — Вып.2 (М., 2002).

<sup>2</sup> Практика масонства в XVIII-XIX вв., к сожалению, скомпрометировала первичную

фантазия, то сакральная символика должна обязательно найти в таком важном, итоговом сочинении свое место.

И действительно, взгляд на Шестую симфонию под этим новым ракурсом позволяет увидеть то, что невозможно увидеть без специальной сознательной установки: **числовая символика Шестой симфонии** обнаруживается там, где ее труднее всего заметить, – *на поверхности*. Она – **в простом звуковом количестве**, последовательном развертывании и свертывании числового ряда: от единицы (начальная тоническая настройка) через 4-звучный «мотив креста» (строительный элемент вступления) к его последовательно, количественно наращиваемому звуковому телу, достигающему 10-звучия; через вторжение «дьявольского» числа 13 (начало разработки) и далее — обратное движение сквозь цикл вплоть до исчезновения, растворения (распадения на атомы) звуковой материи в темноте «преисподней».

Раскроем подробнее этот процесс параллельно с интерпретацией числового ряда. Для скептиков же предварительно заметим, что современная наука на передних своих рубежах тесно смыкается с эзотеризмом, в том числе с тем, который составляет фундамент исторического масонства. В связи с этим учеными (прежде всего философами) в XX веке подвергается пересмотру методология научного познания, выдвигается требование учета трансцендентальной субстанции как смыслообразующего фактора. Сегодня наукой, фактически, возрождается древняя истина: в основе миропорядка лежит число, а точнее – числовой метакод, наиболее ярко открывающийся в музыке, где он составляет основу строительного материала – музыкальной шкалы. А.Лосев не случайно заметил, что «музыка и математика – одно и то же». Именно в этих сферах наиболее полно явлен человечеству принцип Бытия – Логос<sup>1</sup>.

Что же такое «числовой код»? Это пифагорейская «священная тетрада» – первые четыре числа, которые есть, фактически, не что иное, как сингуляр диалектической спирали, раскручиваемой до «семерки» по законам рекурсии, открытой в современной математической теории

---

идею высокого духовного идеализма: некоторые масоны ушли в откровенный сатанизм, черную магию, другие – сомкнулись с политическим прагматизмом.

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в моих статьях: История музыки в разрезе сакральной нумерологии // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. — Львів: Сполум, 1997. — С. 37-48; Символико-числовой метод в музыкознании // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. — К., 1998. — С. 65–79; Про феномен рекурсії в Біблії і Музиці // Музика і Біблія. — К.: МДПП «Друкар», 1999. — С. 20-30.

алгоритмов.

Но это истина древняя, хранимая не только масонами<sup>1</sup>. Еще Боэций утверждал, что все сущее построено посредством расположения чисел. И действительно, сокровенные эзотерические истины, закодированные в символах, на самом деле лежат на поверхности материального мира: они – в строении любого листка, цветка, они же – в строении Зодиака. Символическая интерпретация числа в Шестой симфонии Чайковского достигает такого же уровня полной открытости, заметной лишь «имеющим очи».

Какова же семантика использованных в симфонии «чисел»? Она более чем выразительна и позволяет углубить трактовку ее скрытой программы. Как уже отмечалось, она видится в осмыслении прожитой жизни художника-творца, но в свете эзотерического символизма контекст этой темы можно расширить: в симфонии, как теперь представляется, воплощено авторское отношение к Творцу с большой буквы – истинному и единственному источнику творческого вдохновения. Любовь к Богу, восторженное устремление и слияние с ним переданы почти знаково: через известную каббалистическую формулу «пять против пяти», что составляет *десять* – число воплощенного Бога, равное пяти парам противоположностей, обладающих свойством бесконечности (четыре пары направления пространства-времени и их «содержание» – добро и зло).

Воплощению мистического интимного чувства посвящена самая прекрасная из всех лирических (любовных) мелодий Чайковского – побочная тема I части симфонии. Венчая разворачивающийся символическо-числовой ряд, она не просто состоит из 10 звуков, но в полном соответствии с означенной выше формулой представляет внутреннее строение «десятки» (5+5)<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> Есть свидетельства о том, что люди в доисторические времена знали о мистической символике: даже обитатели отдаленных островов, находящиеся на низшей стадии развития, имеют мистические ритуалы, которые носят «масонский» оттенок. Отсюда закономерно совпадение древовидной «семерки» с открытыми в XX веке фундаментальными физическими константами. Замечательно, что главная среди них – 137 – была, фактически, интерпретирована масоном Пушкиным как «тройка-семерка-туз». Именно эти числа символизируют кульминационный момент числовой развертки – качественный скачок, взаимопереход противоположностей, диалектику. Идентичная числовая символика более чем выразительно воплощена в одноименной опере Чайковского.

<sup>2</sup> Универсальный семантический масштаб этой темы чутко подметил В.Г. Москаленко, определивший ее как «гімн життю навіть не в земному, а в якомусь узагальнюючому, космічному значенні» (2, с. 103).

### *Нотный пример 1*

Символична и пятизвучная ладовая организация, положенная в основу темы (пентатоника), и роль доминантового тона в ее строении (мелодическом и гармоническом).

Средний раздел побочной партии в каноническом изложении словно удваивает ту же «идеальную» структуру.

На той же десятиричной основе построена лирическая тема вальсовой части симфонии (*Allegro con grazia*).

Символизм «пятерки» связан с творческим началом самого человека. В симфонии он воплощает проявление и реализацию композиторского призвания автора. Впервые «пятерка» рождается как результат определенного этапа становления «рокового» тематизма I части. Поначалу это фанфарный призыв, ритм которого создает основу последующего эпизода, где «прорастают» будущие темы:

### *Нотный пример 2*

После изложения побочной темы роль «пятерки» в тематическом становлении и развитии становится особенно заметной:

«трубный глас» в разработке I части;

### *Нотный пример 3*

построенная на вариантном пятизвучии тема коды,

5-дольный метр II части, вторая тема финала;

последний «порыв к жизни» (*Stringendo molto*)

и, наконец, окончание симфонии, полностью построенное на том же звуковом символе вплоть до последних пяти ударов баса, образующих арку с окончанием I части.

Для воплощения и раскрытия Божественного начала важную роль играет также его другой общеизвестный символ – «семерка». Ее семантика – спасительное второе (духовное) рождение, полнота осуществления Божественного промысла в отношении человека. В симфонии «семерка» рождается как следующий после «пятерки» результат становления фанфарно-призывного тематизма в экспозиции I части:

### *Нотный пример 4*

При этом процесс становления «сакрального» тематизма от «пятерки» к «десятке» органично включает и интонационную подготовку побочной темы в недрах главной партии и вступления.

От концентрированного провозглашения «семерки» ведет свой отсчет «агония» в финале, завершающаяся распадом звуковой материи и фактическим «прекращением дыхания» на метрически самой слабой точке:

### *Нотный пример 5*

Числовым символам с позитивной программой противопоставлены числа «кризисные», обладающие негативной семантикой. Тут особое место занимает уже упоминавшееся число *тринадцать*, приобретающее значение вторгающегося рока в начале разработки:

### *Нотный пример 6*

Произрастание его «изнутри» запрограммировано во вступлении – именно в его последней заключительной фразе из 13 звуков, включающей в эмбриональной фазе важные интонационно-ритмические зерна основного тематизма симфонии.

Кроме этого, носителями негативистских смыслов выступают числа *четыре* и *шесть*:

«четыре» – символ жертвы, крестного распятия;

«шесть» – символ жизненного периода, завершающегося кризисом, после которого последует либо катастрофа, либо спасение (в случае прорыва к «семерке»).

Во вступлении симфонии последовательно развернута соответствующая программа: *от единицы* как первоэлемента – *к семерке*, через отмеченные кризисные точки. И дело не только в буквальном совпадении звукового количества. В интонационно-конструктивной интерпретации своей данные символы вполне соответствуют даже геометрической графике чисел (см. приложение):

«четверка» – как пирамида с треугольным основанием отражена в поступенном движении 3-звучного мотива, в 3-звенной секвенции, наконец, в экстраполяции четверичности на 4-тактовую структуру; более тонко – в особой роли субдоминантовой функции, раскрывающейся через ладовые связи;

аналогично подана двухзвенность «шестерок», образующая 12-ричную целостность (см. строение первых 12 тактов вступления: 6+6).

Знаменательно отсутствие при этом точной повторности, как и в разворачивании реальной диалектической 12-ричности. Продвижение начальной формулы сквозь пространство симфонии отмечено тем же удивительным качеством естественной органичности, уподоблением росту живого организма.

Образная двойственность III части, столь затруднительная для интерпретаторов-практиков, может быть дополнительно объяснена теперь смешением в ее количественно-звуковой семантике вышеназванных позитивных и негативных элементов. Впечатляет и «провозглашение» на ее

кульминационном гребне сакрального *двадцать один* (грандиозная стретта из 21-ричного повторения мотива – см. такты 196-218) – первичная мера зрелости на пути духовного становления.

Разумеется, изложенными примерами смыслы последнего сочинения Чайковского не исчерпываются<sup>1</sup>. Размеры статьи не позволяют раскрыть их в полноте, да, впрочем, это вряд ли и возможно. Отметим лишь роль интонационного родства всех обозначенных фрагментов, основа которых – тема вступления. Ее трансформации, конкретизированные благодаря числовой семантике, составляют основное русло «смыслосложения» симфонии.

Но последнее, наверное, имеет и внешнюю смысловую орбиту: каббалистическая сумма даты, написанной на рукописи симфонии рукой Чайковского (19 Августа 1893 г.:  $1 + 9 + 8 + 1 + 8 + 9 + 3 = 39 \Rightarrow 12$ ) рядом со словами «Конец Симфонии», равнозначна знаменитому «Свершилось!»). Символичен и номер самой симфонии, и последовавшая за ее исполнением смерть автора, и судьба того, кому симфония посвящена. Не будем удивляться: вспомним, что существует мистическая закономерность в числах, сопровождавших Чайковского по жизни, о чем писал в свое время брат Петра Ильича Николай (5). И заметим еще две немаловажные подробности: Николай Ильич демонстрирует при этом методику каббалистического сложения (!), роковое же число, определенное им для Чайковского, – *тринадцать!*

Какой же вывод стоит из всего этого сделать? Можно сказать, что наметившаяся в предыдущих сочинениях Чайковского тенденция интонационного упрощения «символизма», дошедшая до воплощения символа в гамме («Щелкунчик»), в лаконичной интонационно-графической схеме («Иоланта»), – а все это есть аспект *Пространства*, – в Шестой симфонии продолжила свое сворачивание до звуковой формулы («си-фа-диез» – метаинтонация в музыкальном языке композитора) и соединилась с аналогичной тенденцией, но в отношении *Времени*: музыкальный Ритм обернулся, фактически, арифметическим счетом. Пространственно-временной музыкальный континуум таким образом как бы свернулся. А это символизирует не что иное, как Мир, сомкнувшийся в одну точку.

---

<sup>1</sup> Особую «сюжетную» линию, например, образует сопряжение «семерки» с «восьмеркой», символизирующей бесконечный ток времени, открывающееся в Боге пространство вечности: см. такты 67-70 первой части, ее же кода с 8-кратно проведенным 8-звучным мотивом на основе 7-ступенного звукоряда, тему III части и др. фрагменты.



Таким образом, в последнем сочинении Чайковскому, наконец, удалось воплотить концепцию, тяготеющую к максимально широкому обобщению: раскрытию наивысшей связи – *всего*. Именно об этом – эзотерические учения всех времен и народов.

Так все же: был ли Чайковский масоном?

Для тех, кто, возможно, пожелает в будущем поискать ответ на этот вопрос, могут быть небезинтересны три нижеследующих факта:

1. В опубликованном списке членов русской подпольной партии масонского толка “Священная дружина” (направленной против распространения влияния западного масонства) стоит имя Петра Ильича Чайковского. В том же списке – имя его брата Анатолия. Способность Чайковского к конспирации вызывает, конечно, не только удивление (6).

2. На Сумщине во времена Чайковского существовало мощное масонское сообщество. Есть сведения, что Надежда Филаретовна фон-Мекк материально поддерживала сумских масонов, и на их собраниях произведения Чайковского исполнялись как священные гимны.

3. На надгробии Чайковского можно увидеть звезду Давида – один из основных масонских символов – знак Божественной избранности, гениальности.

Отсюда пока следует лишь то, что Чайковский вполне мог испытать влияние масонов и был знаком с их философскими концепциями, но отнюдь не значит, что этих свидетельств достаточно для вывода, что композитор был активным масоном. Более исчерпывающий ответ на поставленный вопрос – дело дальнейших исследований.

Во всяком случае, предложенный ракурс рассмотрения творческого наследия Чайковского, открывшийся благодаря мистическому элементу Шестой симфонии, способен открыть новые грани в понимании личности и творчества великого композитора.

#### *Литература*

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Л.: Музыка, 1972.
2. Москаленко В.Г. Про композиційно-драматургічну цілісність Шостої симфонії П.І.Чайковського // П.І.Чайковський і Україна. — Київ: КДК, 1991.
3. Побережная Г.. Петр Ильич Чайковский. — Киев: ВПОЛ, 1994.
4. Побережна Г.І. П.І. Чайковський: діалектика особистості і стилю. — Автореф. дис. — К., 1999.
5. Соколов В. До и после трагедии (смерть Чайковского в документах) // Знамя. — 1993. — № 11.

6. Факт конспиративной деятельности П.И.Чайковского освещает *В.Скуратовский* в своей книге «Проблема авторства «Протоколов сионских мудрецов». — К.: Дух і літера, 2001.
7. *Чайковский П.И.* Письма к близким. Избранное. — М.:Музгиз,1955.
8. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. — Т. XVII — М.: Музыка, 1981.
9. *Шольн А.Е.* «Евгений Онегин» Чайковского. Очерки. — Л.: Музыка, 1982.