6-я Симфония П. И. Чайковского:

откровение «Жизни»

1. Ведение

Прежде чем приступить вплотную к теме о некоторых возможных, и пока не явленных, тем в 6-ой симфонии, необходимо ясно установить те начала, на которых мы хотим построить наше исследование, т.е. какова наша герменевтика[[1]](#footnote-1), и каков характер предлагаемой экзегезы. Ввиду сугубой «субъективности» произведения, каким его лично представляет сам автор симфонии в своих письмах, ввиду исключительной эмоциональной наполненности музыкального письма, необходимо несколько расширить границы чисто музыковедческого подхода к произведению, каким пользовались до нас многие почтенные исследователи. Антропологический аспект 6-ой симфонии нам доставит тот недостающий угол зрения, с помощью которого мы заглянем глубже в намерения прославленного русского музыканта, Петра Ильича Чайковского.

Если главное содержание 6-ой симфонии – о человеке[[2]](#footnote-2), то именно видение человека станет в центре наших герменевтических изысканий. Мы, следственно, предлагаем следующую ориентацию: в симфонии принимают участие тело, душа и дух человека.

* Аспект Тела требует конкретного, буквального, исторического анализа произведения. Сюда относится все то, что очевидно и доступно зрению и слуху, прямому пониманию и исторической проверки. Это – **подход буквальный, исторический**.
* Область Души, это область глубоких переживаний, опыта радости, печали и тоски, всего того, где человек призван реагировать, меняться, расти ввысь или погибать под тяжестью своих грехов. Здесь – **подход аллегорический, символический**.
* Удел Духа – высшее начало в природе человека. Он являет место человека в онтологии вещей, в метафизической иерархии мироздания. Дух сообщает человеку дар творчества. Дух возводит земного человека к небу и указывает его подлинную природу и его задание на земле. **Типологический подход** определяет замысел о человеке, и находит Того, кого можно назвать «Прототипом» его, без Которого понять человека до конца не дано. Здесь, человек перед нами предстает одновременно творением и творцом.

В настоящей статье[[3]](#footnote-3) мы предлагаем любезному читателю одну новую мысль к разрешению «энигмы» той программы, которую положил Петр Ильич Чайковский в основание своей 6-ю симфонии[[4]](#footnote-4). Неоднократно, внимательно вслушиваясь в Патетическую симфонию, мы стали наблюдать ближайшее сходство некоторых мотивов симфонии, с текстами церковного богослужения[[5]](#footnote-5). Наша догадка ставится гипотезой в настоящей статье. Она заключается в том, что ритмика священных слов православного богослужения послужила, должно быть, композитору костяком определенных тем своего сочинения, 1-й и 3-й частей. Уже не как слова, а как звучащие мысли, они сегодня светятся в недрах звуков и ритмов симфонии. Эти «мысли» о «смерти» и «жизни» относятся к центральнейшим вопрошаниям композитора. Их философское содержание, и парадоксальное противопоставление, глубоко и напряженно им переживаемое в жизни, думается, и послужило тому, что Петр Ильич согласился назвать свое последнее великое детище согласно его эмоциональному и умственному содержанию, «Патетической».

1. Словесность в симфонии

Без сомнения, наш подход навеян ощущением, что вся музыка нашего героя «словесна». Она есть голос глубокого переживаемых композитором чувств и выражение столь же острых мыслей, которые «произносит» автор в своей музыке. Вездесущая «искренность» и «правдивость» его письма, в которых Петр Ильич при жизни постоянно уверял своих собеседников и корреспондентов, создали на деле характер музыкальной словесности. Никогда он не писал бессмысленно. А когда это случалось, он выбрасывал партитуру (это, например – симфония в ми-бемоль). Его пером совершилось чудо творчества, где образ выражает смысл задуманного, музыка же досказывает невыразимое. В результате мы слышим воплощение некоего возвышенного, широкого внутреннего смысла, освященного неизъяснимой глубиной. Мы слышим слова личного откровения, слова авторского рассказа и исповеди.

Характер словесности в творениях Чайковского чувствуется при ощущении как бы внутреннего диалога двух голосов самого автора, произносимого в форме звуковых вопрошаний, на которые откликаются утвердительные мотивы. Местами это есть ощущение творца в прямом разговоре со своей душой. В вокальной музыке, где мысли высказываются открытой речью, словесность – очевидна, в инструментальной же музыке – она иносказательна и более загадочна, т.к. кроется в ритме.

Первый, конкретный вопрос в настоящей статье нами ставится не столько о чувствах, как об определенных словах, кроющихся за музыкальным текстом. Слова, язык, литература были близки Чайковскому всегда[[6]](#footnote-6). Всю свою творческую жизнь, Петр Ильич создавал в равной мере инстументальную и вокальную музыку. Сопряжения слов и мелодии было ему привычно. Это – необъятное поле его опер, романсов, хоровых сочинений.

Из его переписки с выдающимся поэтом, великим князем Константином Константиновичем Романовым, явствует личный интерес Чайковского к предмету литературы. Петр Ильич сугубо внимательно и увлеченно относился к стихам. В ответ на отзыв, написанного ему великим князем о «Пиковой Даме», Чайковский отмечает благосклонность своего высокого покровителя, благодарит за проверку речевых погрешностей, которые он приписывает своей «музыкальной личности». Но он весьма твердо отстаивает свою собственную установку относительно трактовки слов в опере. Он возвышается над щепетильностью некоторых критиков, которые требовали буквальной передачи фактов и состояний, т.е. голого реализма.

*«Наши музыкальные критики, упуская часто из вида, что главное в вокальной музыке – правдивость воспроизведения чувств и настроений – прежде всего ищут неправильных акцентов, не соответствующих устной речи, вообще всяких мелких декламационных недосмотров... Ваше высочество, согласитесь, безусловная непогрешимость в отношении музыкальной декламации есть качество отрицательное, и что преувеличивать значение этого качества не следует».*

*«... даже если бы в действительной жизни ничего подобного (повторения слов) никогда не случалось, то я нисколько бы не затруднился нагло отступить от реальной истины в пользу истины художественной. Эти две истины совершенно различны, и слишком гнаться за первой из них, забывая вторую, я не хочу и не могу, ибо если погоню за реализмом в опере довести до последней крайности, то неминуемо придешь к полному отрицанию самой оперы» (Письмо от 3-го августа 1890).*

Для лучшего оправдания нашего «интуитивного» музыковедения, предлагаем любезному читателю первый экскурс, он касается церковного распева.

2, Церковный распев

Проработав лично годами над задачей озвучивания для церковного хора священных текстов годового круга богослужений, нам довелось лично убедиться – насколько хлопотлив подчас бывает труд музыкального «воплотителя» ритма слов в упругие изгибы и угловатые акценты данного канонического распева (они не всегда бывают таковыми!). Или наоборот – как сложно бывает грамотно и художественно вложить данную мелодию в акценты ритма слов. Для одного мастера – так, для другого – наоборот. Древние творцы-византийцы были, в одном лице, музыканты, мыслители и поэты. В этом плане, Петр Ильич сильно походит на данное описание полного творца – музыканта и литератора.

От творения мелодии к ее художественному исполнению – шаг. Здесь выступает на сцену воображаемый опытный церковный певчий. Его удел – верное, послушное, но вдохновленное – выпевание векового наследия традиционного распева, с его попевочной спецификой. Для современного слуха, привыкшего к инструментальному звучанию, и особенно к приблизительности темперированной гаммы, очень трудно уловить, и следовательно воспроизвести, средневековое традиционное звучание и связанность натурального звукоряда, и его основной ячейки – интервала, вместо современной ноты.

+Звуковая единица распева, «попевка», состоит из интервалов, которые суть ноты, но с внутренней жизнью, с энергией. Каждая ступень в попевке знает своего соседа в трихорде, смотрит на него, чувствует его, им притягивается (если она слабая) или его притягивает (если она сильная). В игре взаимного притяжения, на сильном интервале образуется характерный акцент, он задерживается на дыхании, как бы повисает в воздухе, чтобы каждый слушающий уловил этот масштабный звук со всей ясностью... К нему подстраиваются сопровождающие ноты, отделяя ему от своей тембровой окраски и украшая его своим ритмом. Попевки многогранны, последовательны и отличаются завершенностью. Другая их черта – вариационность: тот же род попевки (данного гласа) привлекается к текстам разной протяженности несколько длиннее, или короче. Она тогда приобретает или теряет лишнее колено, и то – без ущерба своей музыкальной природе. Попевка по природе многолика и видоизменяема, но остается верной своему природному ядру. Эти колебания в размере попевки наблюдаются в разные периоды ее развития в истории отечественного распева. Они присутствуют и в традициях региональных. Словом, распев живет органично, как живет органично историческое тело создавшего его народа. Когда появилось многоголосие в 17 в., многие стороны распева претерпели судьбоносную мутацию. Художественный корабль, хотя вздрогнул (см. кризис Старой веры), не пошел ко дну. Наоборот, он остался верным вековым основам церковной молитвы (Иерусалимскому богослужебному Уставу), принял в целом на борт принцип многоголосия, за счет извне занесенной (верим, лишь на время...) инструментализации музыки в стиле итальянского Возрождения и немецкого хорала. Буря прошла, верующие продолжают молиться, как молились всегда, расцвет творчества ожидает своего часа. Отсуда естественно нам перейти ко второму экскурсу, где раскрывается опыт П. И. Чайковского в области гармонизации церковных богослужебных текстов.

В качестве второго экскурса мы проведем анализ одного песнопения, где Чайковский остался полностью верен цельности и гибкости традиционного распева, который он одел в исключительную по художественной красоте гармоническую ткань многоголосия. Серьёзность художественного замысла не позволяет сомневаться в том, что автор целостно вник в смысл и детали изложенного в Тропаре события – Воскресения Христова. В каждом из восьми тропарей Октоиха излагается один или другой аспект одержанной Христом победы над смертью.

3, Тропарь глас 1-й, греческого роспева,

*из Всенощного Бдения (1981г.)[[7]](#footnote-7)*

*Церковнославянский текст:*

*Камени запечатану от иудей,*

*и воином стрегущим Пречистое Тело Твое,*

*воскресл еси тридневный, Спасе,*

*даруяй мирови жизнь.*

*Сего ради Силы Небесныя вопияху Ти, Жизнодавче:*

*слава воскресению Твоему, Христе,*

*слава Царствию Твоему,*

*слава смотрению Твоему, едине Человеколюбче.*

*Русский перевод тропаря*:

*Хотя каменный гроб и был запечатан Иудеями,*

*и воины охраняли Твое пречистое тело,*

*но Ты, Спаситель, в третий день воскрес,*

*даруя жизнь миру.*

*Посему небесные силы восклицали Тебе, Податель жизни,*

*слава воскресению Твоему, Христе;*

*слава Царству Твоему;*

*слава промышлению Твоему, единый Человеколюбец.*

В тропаре 1-го гласа непосредственно выступают два момента: печать на каменном гробе и наличие стражи у тела Иисуса. Оба эти положения тесно связаны. Опечатание гроба Иисуса было востребовано начальниками иудейского народа, опасавшимися, что ученики Христа украдут мертвое Его тело, и провозгласят Его воскресшим. Это требование, как и установление военной стражи, было исполнено римским губернатором Пилатом. В ином смысле, те же два факта дают верующему уверенность, что смерть Иисуса была реальна, и, следовательно такая смерть могла лишь разрешиться в реальном воскресении.

Сцена, описанная в тропаре, относится ко времени появления первых лучей солнца в утро на третий день после Распятия. Воскресение Христа объявляется в тропаре без вещественного подтверждения, т.к. оно произошло без свидетелей. Это обстоятельство указывает на онтологическую иноприродность события, которое нуждается в богословской интерпретации[[8]](#footnote-8). Одними свидетелями были бесплотные ангелы, которым оказалась открытой тайна воскресения. Вторая половина тропаря поэтически воспроизводит тройную славословную песнь ангелов, певаемую Спасителю как уникальному Другу человека.

Чайковский сразу очень точно установил, что в природе распева тональности нет, это – термин нового времени. Есть ладовое наклонение средневекового звукоряда, где композитор одевает монодийный распев в многоголосную ткань по голосам, низким, высоким, женским, мужским. Это многоголосие тесно подчиняется распеву в исполнении, и в частности в натуральной интонации: прозрачность акцентов и гибкость мелодии должны быть тщательно и заблаговременно выверены регентом в хоре. Воздушный каданс, о котором будет сейчас речь, не будет «звучать» без необходимой проверке натуральной интонации. Чайковский перекладывал Всенощное Бдение живя в Каменке на Украине, и часто посещал Киево-Печерскую Лавру. Здесь киевские монахи-певчие очаровали слух Петра Ильича. Нам представляется, что тогда еще не утратилось бережное отношение к натуральному звукоряду, и что его светлое звучание пленяло слух композитора.

Вторым заданием регента-исполнителя должно стать внимание к «словесному» выпеванию текста. Исключительную важность представляет личное примечание по этому поводу самого Чайковского на полях 1-го гласа над слогом «го» (*«бла****го****сло****вен*** *гря****дый****»*), который искусственно лег на тактовый акцент (другой такой пример см. в тропаре того же гласа: «сего ра-**ди** си**лы** не**бе**сныя»):

*«Закон соответствия акцентов музыкальных с ударениями слов здесь как бы нарушен, – но отступление это есть результат попытки перенести мелодическое последование обихода, изложенное без разделения нот на такты, – в такт».*

Мелодическое изложение композитор перевел на такты, т.к. удобнее так писать партитуру, и как бы нехотя допустил ритмические погрешности. Преодолев тактовое, инструментальное исполнение, регент должен вернуться к «словесному» прочтению ритма партитуры, по примеру традиционной попевки.

Здесь, в 1-ом гласе, если, для проверки, взять распев унисоном без его аккомпанимента, он звучит в звукоряде «до». Петр Ильич, не отходя полностью от «до», создал второй, вспомогательный звуковой горизонт, мягкий параллельный «ля минор». Весь тропарь написан в широком, светлом расположении голосов. Нам ясно, что художник осознал в тексте тропаря евангельскую картину – наличие запечатанного гроба, охраняемого грозной стражей, а в молчаливом гробу «пречистое» мертвое тело Господа Иисуса. Отсюда – печаль минора, чудесно навеянная первым же броском «воздушным каданса», модулирующего в «ля минор». А чуть дальше, среди вернувшегося мажора – тонкий штрих того же минора на слове «(пречистое) тело». Воздушный каданс не покидает нас и в словах о воскресении: «воскресл еси тридневный», и «сего ради Силы Небесныя», в напоминание того, что Распятие и Воскресение суть – одно нерасторжимое событие. Этим композитор сохраняет единство формы тропаря, что и соответствует внутреннему единству действия. Утвердительный горизонт «до» легко проскальзывает то и дело на фоне «ля минора» по ходу пения, в частности в форме полу-каданса на «соль»: «Тело Твое» и «мирови жизнь». Но нигде он не доминирует, даже в конце, где ложится на последнее слово тропаря. Опять-таки Чайковский этим сохраняет картинность единства Распятия и Воскресения, и являет едва уловимое, святоотеческое предание «радосте-печали», которое пронизывает все православное традиционное мироощущение.

Используя варианты шрифта,

*Символика в шрифте:*

*«Ка»* начало фразы в распеве, характерный каданс,

*«ло Твое»* окочание периода в распеве,

 «мени запечатану от иудей» мягкая повествовательная речь,

*«Пречистое»* утвердительная повествовательная речь,

«стрегущим» подчеркнутая повествовательная речь,

нами выясняется заложенное в партитуре изобразительное, художественное содержание тропаря, детали красок:

*« Ка-*мени запечатану от иудей*,*

« и воином стрегущим *Пречистое* Те-*ло Твое*,

*« вос*-*кресл* еси тридневный, Спасе,

« даруяй ми*рови жизнь*.

*« Сего* *ра*-ди Силы Небесныя вопияху Ти, *Жизнодав-*че:

*« сла-*ва воскресению Твоему, Христе,

« слава Царствию Твоему,

« слава смотрению Твоему, едине Чело*веколюбче*.

По распоряжению храмовых начальников Иерусалима, пещера, где возлежал мертвый Христос, была особо запечатана огромным камнем: боялись, что ученики украдкой похитят тело Учителя и провозгласят Его воскресшим. Отсюда – стража. Ситуация конфликтная, полицейская. Композитор облекает «камень» «воздушным» кадансом и полетом восьмых вверх, ибо знает из евангельского рассказа, что наутро ангел отодвинет этот тяжелый камень, границу жизни и смерти, легким манием своих крыльев. Мощь грозной стражи описана на широком, на миг взлетевшем утвердительном аккорде, который быстро сменяется спокойной прозрачностью описания светлого «до», сменяется далее нарочито деликатным «ля» отмечающим святость покоющегося тела Спасителя, и мирным, выдержанным полукадансом «соль» – в завершение слов «пречистое Тело Твое». «Воздушный» каданс снова звучит с его полетом восьмых вверх, знаменуя, что на третий день Спаситель неведомо, и никому невидимо воскресает, обогащая жизнью человеческий мир (снова – выдержанный полукаданс «соль»). В третий раз звучит «воздушный» каданс и готовит ля-минорными долями и ре-минорными акцентами – пересказ мирной ангельской песни о тройной славе Того, кто есть единый Друг человека. Если человек не был призван лицезреть событие Воскресения Христа, эта тайна была открыта ангелам, которые и проповедали людям чудо на земле.

1. Комментарий

На примере воскресного тропаря, мы показали высокое мастерство П. И. Чайковского в совместной трактовке священных слов богослужения и традиционного распева. Такой же художественной жемчужиной являются и остальные семь тропарей Октоиха, как и весь опус Всенощного Бдения. Основываясь на своем успешном техническом опыте переложения церковных текстов на музыку, П. И. Чайковский был недалек от мысли воспользоваться обратным соединением – слова и музыки. Если во Всенощной он шел путем от распева к словам в намерении их творчески и вдохновенно раскрасить, то в проблеме симфонии, он пошел обратным путем – от ритмики ему полезных священных слов, к сочинению к ним своей оригинальной мелодии в симфонии. Эту работу он собственно проводил всю жизнь в создании оперных арий и романсов, с тем исключением, что «полезные слова» на сей раз послужат ему лишь в качестве ритмической основы новых мелодий, и не сыграют более материальной роли, кроме пребывания в памяти, став по сути «виртуальными».

1, Буквальный комментарий к 1-ой части

Симфония начинается с осознания смерти. К концу 1-ой части, в прямой ссылке на мелодию песнопения, известного под названием «кондака мертвых», «Со святыми упокой», П. И. Чайковский, открытым текстом, как бы называет тему 1-ой части: это – похоронная процессия, прощание с любимыми навсегда. Мелодию кондака П. И. Чайковский не развивает. Прозвучав, она остается существенной ссылкой на похоронный контекст этой части симфонии.

Но уже во вступительном отрывке, в медленном начале Adagio 1-ой части, используя «полезные слова», П. И. Чайковский вводит в состав симфонии основной рабочий мотив, который красной нитью пройдет через всю 1-ю часть,

* <ми.фа#.Соль.фа#>, <фа#.соль.Ля.соль>, <соль.ля.Си.ля#>,

на ползучей гармонии, в отсутствии пока ясной тональности, настораживающий, сумрачный мир звуков. На протяжении нескольких тактов, мотив как бы сам себя ищет. Начав свой путь с субдоминанты, музыка приходит в конце концов к общей тональности 1-ой части, Си минор. Нам ясно, что этот мотив вписывается, слово в слово, в ритмику похоронного шествия православной Церкви: «Святый **Бо**же, Святый **креп**кий, Святый без**смерт**ный...». Окончание стиха «по**ми**луй **нас**» мы находим, в обличии ритма, чуть дальше:

* <до#.ми.ре.До#>.

Это песнопение поется при шествии с гробом на кладбище, а также в начале панихиды, но и на богослужении Страстной седмицы «Погребения Господня» в шествии с Плащаницей, и на каждой литургии (здесь – вне соотношения с погребением).

Таким образом, находчивый Петр Ильич произвел проникновенную инсценировку похоронной процессии, под звучание сочиненной им музыки, напоминающую шествие с гробом или панихиду. Благодаря этому приему, симфония сразу приобрела первую тему «смерти», и связанных с нею душевных переживаний, первую содержательную мысль всей программы. По этой логике, как мы покажем, в противовес мысли о смерти, сооружается автором в 3-ей части, равная ей по силе выражения и эмоциональной глубине, тема о жизни. Многие коментаторы до нас уже прокладывали ось симфонии от первой к третьей части. Настоящие доводы о словесности темы и воскресении жизни мы приводим впервые[[9]](#footnote-9).

Мотив звучит не только повсеместно во всей 1-ой части, сперва медленно в темпе *Adagio*, он видоизменяется за счет нескольких близких ему вариантов. При наступлении умеренно быстрого *Allegro non troppo*, он вдвое ускоряется, приобретая на ходу характерное ударение

* <16.16.**8**.8>,

и включается в бурный круговорот шестнадцатых и триолей. Он служит фоном для нисходящей мелодии:

* <fa#.mi.ré.do#.si.la.sol#.fa#.mi.re.do#.16е>,

и для восходящей мелодии:

* <La.la.si.do#.re.re…> со спадом.

Он также выражает изнемогание страдальца в ритме четырех нот:

* <4.**4**.8.2>.

В разделе *Allegro vivo,* на довлеющем громком фоне медных, он превращается в формулу:

* <mi-fa-**Solb**-fa>, которая полутонами как бы вонзается в запястье и щиколотку повинного смерти, распинаемого Страдальца,

а то перевоплощается в угловатую, тяжелую трехнотную ячейку fff:

* <**4**.8.**4**>,

и, наконец, возвращается к исходной формуле мотива начала симфонии.

На девяностом такте, в новом *Andante*, музыка переходит в параллельный Си минору, пленительный Ре мажор. Звучит нежный, легко запоминающийся «жизненный» мотив в режиме «светлой печали»:

* <fa#.mi.ré.**si**.la.fa#.la.**Ré**.si.la>,

который, с его вариантами, обнимет все пассажи *Andante* 1-ой части. Во втором своем явлении, мотив Ре мажор, в неизмененном виде, вступает в сопровождающую метрическую ткань 12/8, как в некое дружное общество музыкальных актеров. Две ноты темы играют против трех нот аккомпанимента, создавая впечатление художественного умозрительного танца, и отсюда возрождается ощущение воспоминаний о былых дружеских встречах и совместно пройденном пути.

Внезапный удар феноменальной мощи заставляет слушателя вздрогнуть: в этот миг звучит потрясение на диссонансе, с переменой тональности, уникальное в музыкальном обиходе.

До сих пор слышались лишь намеки, проникновенные воспоминания, как лейтмотив смертью поврежденного бытия. Здесь грянул гром над самой головой. Этот гром порождает длинный эпизод упорного, титанического нарастания борьбы за духовное существование в симфонии: следующие бурные 150 тактов *Allegro vivo* приведут нас в самом конце 1-ой части к некоторому умиротворению на длинной паузе, и к светлому *Andante come prima* в новой тональности Си мажор, т.е. к изначальной умеренности и нежной теме любви, при встречном аккомпанементе оркестра, стихая до *pppp.* Но надолго ли? Глухой рокот литавры не дает забыть, при всей пленительности любви и жизни, о тревожном, мучительном парадоксе бытия.

В 1-й части звучит нежный мотив – светлая печаль, приятные воспоминания о дорогих почивших. Ведь нельзя перестать их любить, пребывает близость к родным, к друзьям духа. Затем – удар, является в душу чувство метафизического ужаса, осознание невозвратимости отсеченной, дорогой жизни, канувшей в непреодолимую нами отдаленность.

От начального мотива движемся к его вариантам, от похоронной процессии – к печали и рыданию о погибших. Происходит некий метаболизм скорбного факта прощания в самом начале симфонии, и захоронения оплакиваемых почивших – к горестным чувствам, навсегда помрачающих жизнь. Скорбные варианты темы «Святый Боже» приобретают собственную жизнь, вступают на первые места на сцене существования, и вселяются глубоко в душу. Воцаряется страшный метафизический конфликт бытия.

Новая тональность Си мажора отстоит на малую терцию от предыдущего Ре мажора, и соответственно звучит менее напряженно по сравнению с первой экспозицией мотива в Ре мажор. Предвосхищая обозрение 3-ей части, заметим, что композитор поднимет там тональность главной темы на ту же малую терцию, с Ми мажора на Соль мажор, соответственно усиливая напряженность и блеск музыкальной фактуры.

2, Буквальный комментарий к 3-ей части

Для начала, выскажем несколько общих наблюдений.

* Темп в 3-ей части – единый, *Allegro molto vivace*, несмотря на многократное переплетение двух главных тем, двух ведущих тональностей, и следственно переменной интенсивности звучания и настроения. Темп, как и обращение крови в жилах человеческого тела, лучше всех других приемов дирижирования, показывает качество и смысл музыки, т.е. замысла композитора. Здесь мы потому будем исходить из вероятности идейного единства картины 3-ей части в сознании композитора. Мы здесь будем собирать тематические элементы музыки, а не членить их, в поисках правильного анализа.
* Установившаяся терминология «тарантеллы» (12/8) и «марша» (4/4), двух главных жанра этой части, должна быть принята условно, т.к. ни тот, ни другой раздел не есть имитация неаполитанского танца или военного праздника. Добавим, что «тарантелла» всегда сопровождается элементами «марша», который является ведущей темой, а «марш», если он местами и обходится без содействия «тарантеллы», в своих проявлениях всегда ей следует. Таким образом, хотя она стоит в положении подчиненного, «тарантелла» является предваряющим признаком «марша». Связь их – нерасторжимая.
* Единству всей части служит еще и сравнительная близость употребленных композитором «диезных» тональностей, Соль и Ми мажор.

Положительное осознание програмной зависимости 6-й симфонии от слов молитвы пришло нам вполне интуитивно, когда мы его не искали, в процессе конкретного литургического служения , как озарение. Случилось это не в результате академического обозрения литературы и вне чтения партитуры знаменитой симфонии. Оно появилось «наизнанку», по ходу живой, радостной церковной службы, Пасхальной заутрени, но службы настолько радостной и духовно напряженной, что нам ясно представилось, как Петр Ильич мог однажды, и не раз, пережить нечто подобное, если не большее. Нигде, кажется, это не сказано в литературе о Чайковском. Однако, всякий богомолец, пришедший на пасхальную ночную заутреню, переживает страшный момент в жизни Христа, где смерть и жизнь вступают в единоборство, но где в свете своего воскресения побеждает Сын Божий.

Это, в нашем сознании – тема марша. Энергия несущая свежую струю темы марша показалась нам сродни с энергией озвучивающей силу попевки Воскресения Христова. Тропарь дня Пасхи гласит:

Христос воскресе из мертвых,

смертию смерть поправ,

и сущим во гробех живот (жизнь) даровав

Проверяя пришедшую на ум мысль, мы уверились, что этот текст по нотам точно вписывается в тему марша, за исключением нескольких незначительных деталей. Получается, что Петр Ильич и здесь употребил ритмически «полезные слова» тропаря, как модель тематической ритмики. Кроме общего сходства между строением мелодии и строением текста, выявилось также полное стихотворное соответствие между тремя строчками, которые составляют тему марша, и тремя строчками тропаря. Композитор как бы дает возможность слушателю, и конечно исполнителю, перевести дух на продлённой ноте, точно так, как и в тропаре. В каждом из этих отрезков заключена своя блистательная энергия, в марше и в тропаре.

Главный мотив 3-ей части конкретно построен на оригинальном, скажем «разительном» сопряжении двух соседних кварт, <си-ми> и <ми-ля>, притом вторая написана синкопой. Первая кварта сперва раскачивается <Ми-си-си-Ми-Си-ми (и скачок второй кварты на <Ля>), и благодаря раскачиванию дает второй кварте <ми-Ля> внезапный толчок вверх. Сперва – впечатление как бы шутки, прибаутки, или энергичного спортивного движения, вроде прыжка в высоту. Посмотрев поглубже, видишь, что эти замысловатые две кварты тут же порождают развитие, и что на них строится весь центральный мотив, определяющий, в своем первом виде, в различных повторениях и во многих вариантах, характер всей 3-ей части.

Нам представляется, что энигма двух кварт разрешается в их сравнении с такими же (но не последующими) квартами в тропаре дня Пасхи в его обиходном формате. Приводим его текст, в оригинальном церковно-славянском варианте:

* «Христос воскресе из мертвых,
* смертию смерть поправ,
* и сущим во гробех живот (жизнь) даровав»

и в переводе на русский:

* *«Христос воскрес из среды мёртвых,*
* *своею смертью разрушив смерть,*
* *и даровав жизнь почивавшим в гробах».*

В церковном певческом быту, для всего верующего народа, кварта в Пасхальный день есть распевный лейтмотив всего происходящего. Обиходный напев тропаря, который поют десятки раз за одну только заутреню священники, певчие и народ, с первых нот краткого песнопения построен именно на двух звучных, энергичных квартах в партии баса. Если предыдущее «аминь» спето в Fa мажор (один бемоль в ключе), то переход в Sol минор проходит через доминанту <Ré>, на котором повторно, настойчиво звучит наша первая кварта:

* <(Фа) «аминь», (ре-Соль) «Хри-стос», (ре-Соль) «воскресе из...».

Обратный гармонический ход непосредственно идет через доминанту <До> главной тональности <Фа>, второй квартой:

* <До «мерт»> обратно к первоначальному <Фa «вых».

Напрашивается сравнение между церковным лейтмотивом из двух кварт, с темой 3-ей части симфонии. Во-первых, нет сомнения, что П. И. Чайковский с детства знал напев пасхального тропаря, как его мало-мальски знает каждый русский человек, бывающий в храме. Во-вторых, композитору масштаба П. И. Чайковского, привыкшему мыслить творчески, было естественно отправиться от бытовой, незамысловатой, но характерной церковной кварты, и превратить ее, «симфоническим письмом», в настоящий творческий замысел, создав из нее одну из центральных тем его новой симфонии. Чайковский последовательно развивает этот мотив, выстраивая две кварты одну за другой в различных положениях. В симфонии это – едва скрытая ссылка на богослужение.

Надо еще заметить, что в хоровом обиходе начальная модуляционная кварта тропаря <ré-sol> звучит особо звонко. Низкие женские голоса (альты), как бы очарованные ею, естественно тяготеют к этой кварте, и следуют басам, позабыв о голосоведении <fa#-sol> присущем их партии, и – «ничтоже сумняся» – поют вместо <фа#-соль>, <ре-соль>. Так же поет народ в один голос. Впечатление, созданное ходом кварты, глубоко врезается в сознание участников богослужения.

Надо тоже подчеркнуть ключевую роль происходящей модуляции из первой во вторую ступень. В тропаре соприсутствуют две параллельные чередующиеся тональности Fa мажор и Sol минор. Печальный Sol минор становится веселым, оптимизм Fa мажора скрашивается в соседстве своего печального спутника. Обе тональности отныне составляют вместе единство двух ладов, что, на языке древней вековой духовной традиции Православия, отражает отмеченное историками духовное настроение – «радосте-печаль». Думается, что Петру Ильичу, жившему в свето-тени своего трагичного бытия, простое незамысловатое церковное четырехголосие, выраженное в красках радосте-печали, сильно импонировало.

Вернемся к симфонии. Заметим важную сторону в строении темы: ее акценты расставлены композитором тщательно на ударных слогах тропаря, что существенно сближает тропарь и симфонию. После первоначального стремительного взлёта на кварту <соль-до>[[10]](#footnote-10), во втором отрезке мелодия взлетает далее на квинту <соль-ре>, условно на слове «**смертию** (смерть поправ)». В третьем отрезке, мелодия продолжает свой восход на сексту <соль-ми>[[11]](#footnote-11), как бы знаменуя освобождение от смерти заключенных в могилах: «(и сущим) **во гробех** (живот даровав)».

|  |  |
| --- | --- |
| **Соль** ре. ре **Соль** Ре | **соль**. ДО си. ля |
| Хри. **стос** вос. **кре**. се из | **мерт**. вых |

|  |  |
| --- | --- |
| **Ре** соль. фа **Соль** Ре | **СОЛЬ** си. ре  |
| **смер**. ти. ю **смерть** По. | **прав**, и су. щим во гро. |

|  |  |
| --- | --- |
| **Ми** соль. фа **Соль** Ре | **СОЛЬ** |
| **бех** жи. **вот** да.ро.  | **вав**. |

Качество знаков:

СОЛЬ половинные

Соль четверти

ре. четверть с точкой

соль восьмые

соль шестнадцатые

**Соль акценты, ударения слов**.

Хотя не имевший церковной формации, после сочинения «Литургии», Всенощного Бдения» и ряда других песнопений[[12]](#footnote-12), П. И. Чайковский в симфонии как бы сроднился через звуки с церковным творчеством.

3. Символический комментарий к 1-ой части

Область Души, это область глубоких переживаний, опыта радости, печали и тоски, всего того, на что человек призван реагировать, меняться, расти ввысь или погибать под тяжестью своих грехов. Здесь – **подход аллегорический, символический**. Здесь – попытка правдиво описать жизнь души.

По свидетельству самого Петра Ильича, 6-я симфония была его самым прекрасным творением:

* *«Я ее люблю, как никогда не любил ни одно из других моих музыкальных чад»*

В процессе сочинения он много плакал... Автор объясняет, что источник его слёз – искренность и правдивость задуманной им программы симфонии, которую он настолько принимал к сердцу, что,

* «*мысленно сочиняя ее»,*

невольно проливал слёзы, слёзы переживаемого восторга при чуде создания прекрасного творения.

* *«Во время путешествия у меня явилась мысль (другой) симфонии, на этот раз программной, которая останется для всех загадкой, – пусть догадываются, а симфония так и будет называться Программная симфония (номер 6) ...Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствования, мысленно сочиняя ее, я очень плакал».*

Cтало быть, П. И. Чайковский писал свою художественную исповедь, свое духовное завещание. Это высоко значительное наблюдение должно стать в центре нашего анализа, его критерием, и руководить нашей оценкой качеств произведения. В Чайковском мы будем рассматривать творца симфонии, и ни в коем случае – объекта симфонии. Не он «герой» этой поэмы. Герой поэмы есть на земле рожденный человек, всякий человек, или человечество в целом. Мы никак не можем допустить мысль, чтобы рассматривали симфонию как психологическое зеркало данного автора. Чайковский неизмеримо более велик, чем любое из его творений. Сила его гения именно состоит в его способности задумать и произвести на свет творение, до тех пор не существовавшее. И конечно, непререкаемо то, что в муках рождения он отдал все силы своей души и полноту умственных своих способностей делу композиции. И потому – чем субъективнее был его почин, тем универсальнее оказался плод творчества. Автор исчез, растворился в своем детище, все отдав ему – искренно, правдиво – без остатка.

У нас нет повода сомневаться, что 6-я симфония была построена на истинном мировоззрении композитора, согласно его собственному признанию. У нас нет причин сомневаться и в серьезности почина, как и в наличии философской мысли, заложенной в произведение. Философ-композитор ставить бытийные вопросы поразительной глубины, благодаря художественной форме творения. Бренность, или остро ощущаемая смертность человеческой ЖИЗНИ, вот основной парадокс в позиции композитора-мыслителя, ищущего разрешения колоссального недоумения. В христианской мысли существует мнение[[13]](#footnote-13), что философия есть, по сути, человеческое вопрошание о жизни, и что ответы надо искать в библейском, святоотеческом христианском откровении. Посколько мы лично стоим на этой позиции, мы обратимся к богословской перспективе, откроем шире рамки настоящего обозрения, для достойной оценки композитора. Это мы попытаемся сделать в третей части настоящей статьи. Пока же подготовим почву.

В 6-ой симфонии П. И. Чайковский говорит об основных, бытийных вещах, о подлинном качестве жизни. Если он говорит, то и мыслит. Все четыре части симфонии имеют отношение к этой проблематике. При том автор не столько описывает человеческое существование, как ставит вопросы о парадоксе, который он остро переживает и видит. В этом он выступает как философ, как мыслитель, который не обязательно обладает всеми ответами. На вопрос об иррациональном наличии смерти в мире он не дает однозначного ответа. Тут он выражает терзания и печаль всей земли, но и напоминает о непреходящем качестве жизни в ее явлении любви. Симфония полна реализма в описании коренного парадокса нашего бытия. В скрытой ее программе, думается, П. И. Чайковский дает косвенный ответ, разрешающий парадокс. Прибегая к символическому, аллегорическому анализу, мы попытаемся раскрыть мысль прославленного автора.

Симфония начинается с осознания смерти. Но не звучание мелодии кондака мертвых, «Со святыми упокой», определяет восприятие смертности человека. Оно означает более формальную связь с православной панихидой. Существенно более веским является значение в симфонии главного мотива 1-ой части, высеченного как бы из ритмического материала молитвенного обращения «Святый Боже... помилуй нас». В мутациях этого «мертвенного» мотива, смерть то и дело напоминает о себе в 1-ой части, наводит тревогу в сердце, терзает ум. Трезвый свидетель бытийной тревоги, П. И. Чайковский становится ее художником в процессе музыкального творчества произведения. Смерть, если она онтологически и не имманентна, не первична по отношению к человеку, она ему сопричастна. Мы не знаем ни одного представителя человеческого рода, кто бы не умирал, но знаем одного, Иисуса Христа, кто умер, воскрес и жив сегодня. С точки зрения эстетики, творчество, связанное с тревогой о бытии человека сводится, таким образом, к процессу «открытия» композитором существующих от века человеческих реалий, приводимых в осязаемой форме языка симфонии. 1-я часть и есть описание парадокса бытия, и человеческого борения. В этом борении отсутствует равновесие сил: добро исполнено света и личного смысла, злоба действенна, но в себе качественно пуста, иррациональна. Добро – от Бога, злоба – от врага. Добро – приглашает и не насилует, злоба – привлекает и губит.

* «... *для нас понимание добра возможно только в смысле изнанки зла. Мы как бы специально для того только созданы, чтобы вечно бороться со злом ...но никогда не достигать цели ...»[[14]](#footnote-14)*

В противовес томительному ощущению бренности земного бытия, композитор обращается к светлому основанию его, к жизни. В этой симфонии, с ее проблематикой смысла, он предлагает формулу осуществления жизни в любви. Смысл жизни – в любви. Это высшее человеческое качество, эта высшая добродетель переживается П. И. Чайковским столь натурально, столь светло и непререкаемо, что как будто ничто ей не грозит, если бы не обратная сторона медали – дикая иррациональность гибели. Во всяком случае, симфония достаточно проникнута нежными акцентами песни о любви, чтобы слушающий верил в ее духовное превосходство.

Девственная уязвимость песни сразу чувствуется, но не сразу определяется. Дело в том, что в ней отсутствует вводный тон мажорной гаммы, оставляя некую брешь в звукоряде. Мелодия выигрывает в выразительности, и теряет моральную упругость. Таково, можно сказать – женственное свойство любви, ее жертвенное расположение. Отсутствующий в нежной теме интервал полутона, хотя по природе тонкий и деликатный на вид, но как некий заряженный мощью крохотный атом, готовый на каждом шагу разорваться, в себе содержит немалую художественную силу. Это знает каждый мыслящий вокалист и каждый музыкант, играющий без клавишей на свободной струне. Здесь нежная мелодия, олицетворяющая жизнь, теряя полутон, теряет и защитника, становится уязвимой, непостоянной. Потому она стихает к концу 1-ой части до предельного *рррр*, а стихающий шорох литавры пребывает, точно у погасшей свечи дымится фитиль. Всякий звук тут сходит на нет. Создавшаяся пауза ничего доброго не обещает-предвещает.

В этот миг, барабанный удар феноменальной мощи заставляет слушателя вздрогнуть: прогремевшее потрясение выходит за пределы музыки и звучит грозным метафизическим предупреждением. Беспокойная смена прозвучавших жанров, угрожающая пауза и наконец оглушительная сила удара, этот драматический момент превосходит самое глубокое личное горе. Он разносится на весь сотворенный мир. Он напоминает об иррациональной безысходности существования, об отчаянии стоящего перед тайной смерти человека. Волевым усилием человек в борении мужественно ищет разрешения парадокса. Композитор, разработавший программу симфонии, вероятно уже знает – откуда придет ответ: в пределах ли самой симфонии? Может ли быть, чтобы с чувством затаенного удовлетворения наш изобретательный композитор проставил в этом длинном, бурном эпизоде 1-ой части динамический знак *Allegro vivo* с умыслом? Ведь «Allegro vivo» буквально означает «ликование жизни»? Не в этих ли, столь знакомых музыканту двух привычных музыкальных терминах спрятана нашумевшая, ушедшая в вечность вместе со своим автором, «программа» симфонии? Нам это кажется весьма в характере П. И. Чайковского. На перекрестках исполинского поединка, как в зерне, украдкой занялась, оказывается, искра «ликующей жизни»...! Так это или не так, но во всяком случае, жизненные вопросы поставлены здесь со всей остротой: как сочетать полноценную человеческую жизнь, изобилующую дарами, с ее обреченностью? Конечное краткое *Andante,* с ее нежным мотивом любви, дает слушателю возможность придти в себя, и подготовиться к проблематике дальнейших частей симфонии.

Это музыка живого человека, сознающего цену бытия.

4. Символический комментарий к 3-ей части

В 3-й части мы подходим к ключевому моменту симфонии, где прозвучит, как мы ожидаем, главный акцент всего произведения, со своим следствием, раскрытия энигматической «Программы», задуманной автором. Здесь мы наталкиваемся на недоумение, но такое недоумение, в котором П. И. Чайковский однако нисколько не повинен, разве что вина его в том, что он не поделился своим «наиискреннейшим» замыслом. Разумеем – ту манеру художественного исполнения этой центральной, определяющей направление всей вещи, 3-й части. В большинстве записей, прослушанных нами, исполнение музыки проникнуто либо зловещими, часто ускоренными ритмами, либо такими акцентами, в которых слышится гибель живого человека под грозными ударами будто бы торжествующего слепого рока. И тут не знаешь – кто повинен в типовой ошибке, музыковеды ли задавали тон недоброй развязки, а дирижеры им следовали, по неимению альтернативных решений, либо исполнители предлагали убедительную раскраску симфонии в темных тонах, а слушатели принимали на веру... Увы, господство кем-то данного примера не убеждает в истинности предложенной мрачной модели. Как гласит древняя мудрость, «...обычай без истины есть лишь старое заблуждение»...

Музыка, по своему душевному характеру, искусство – «аналогичное». Ее материальность ощущается полностью только в момент исполнения, а вне этого момента она хранится в памяти слушавшего. Для критической оценки слышанного не дано пребывающей почвы. Предмет ею завязанного диалога со слушателем не назван, он лишь означен, и полностью покоится на внутреннем его восприятии человеческим умом и сердцем. Среди первых слушателей фигурирует личность исполнителя, который – хотя предварительно всячески готовился, изучал, вникал в партитуру – а все-таки слышал ее впервые в ее целостности лишь при проигрывании. Духовная близость дирижера к автору творения должна быть реальной. Сходство между тем и другим – аналогично[[15]](#footnote-15). В чем-то, малом или большом, взгляды и художественный подход дирижера – не только внешне похожи на переживания автора произведения – они сливаются с внутренним миром автора.

Принимая эти положения, хотелось бы верить, что, истины ради, исполнитель, при всем своем музыкальном даровании и личных взглядах, готов исполнять волю композитора. Он верит, что его личное восприятие шедевра аналогично первоначальному творческому порыву творца симфонии, и следовательно его исполнение оркестром – много ли, мало ли – окажется в соответствии с замыслом автора. В это единогласие входят и внутренние убеждения автора. Имеем в виду отношение П. И. Чайковского к вере и к Богу, которые должны быть усвоены исполнителем. Присущая П. И. Чайковскому метафизическая установка – диаметрально противоположны идее нехристианского рока.

Попытаемся конкретно прикоснуться к парадоксу между христианской верой, о которой многократно писал П. И. Чайковский, и явлением «рока», которое ему приписывают некоторые музыкальные критики и исполнители. В русской литературе то и дело мелькают намеки на действия рока в жизни людей[[16]](#footnote-16). Язык здесь хранит выражения некоторых древних поверий, языческого происхождения, о злой судьбе, о страхе неотвратимого несчастья. Такая «судьба» анонимна, слепа, злостна, бесчеловечна. Мы находимся в мире темных духов и некоей мифологии. И спрашивается – присущи ли были такие языческие поверия П. И. Чайковскому? Его философская настроенность, его светлый ум, его колоссальная интуиция – все в нем являет человека трезвого, просвещенного, вдумчивого. И если он и страдал от мысли человеческой обреченности, то с другой стороны ему не был чужд свет надежды, которую он интуитивно черпал в мысли о Боге, в которого с годами верил все более и более. Метафизическая обреченность человека относится к земному существованию. П. И. Чайковский ясно сознавал парадокс между мраком обреченности и светом жизни. Жизнь же, в частности в явлении любви, переживалась им как явление непреходящее, сверхземное, абсолютное. В этом смысле, предопределенность существования – если о ней и говорить – для человека верующего в Бога, действует всегда к добру, а предопределенности ко злу по природе не присуще Отцу Небесному. А если оно от Бога, а П. И. Чайковский любил Бога, как сам и научился любить человека, то оно универсально действует к добру и жизни для всякого человека.

Если, к примеру, в мысли о предопределении извлечь временное измерение наступающего будущего, а сослаться на назначение человека на земле вообще, обреченность исчезнет: одному предопределяется, скажем, быть садовником, другому – каменщиком, третьему – композитором. Каждый исполняет свое призвание, как призвание свыше, как Богом данный талант, как содержание жизни. Каждый несет свой, по сути святой, подвиг в бурных, парадоксальных условиях земного существования. Таков был П. И. Чайковский.

Исполнитель симфонии, если сам и не пришел к вере в Бога, а тем более если он верит, то из уважения к творцу симфонии, по своей «аналогичности» к композитору, призывается принять установку последнего и быть, перед публикой и всем миром, его верным истолкователем, свидетелем его композиторского призвания. 3-я часть симфонии нуждается в мирном истолковании темы в свете радости и веры в Воскресение Христа, как ответ жизни на терзание прежде обреченного человека, как спасение от муки. Так называемая победоносная тема «марша», которую мы технически проанализировали в первой части статьи, выявляет состояние внутреннего радостного умиротворения странника, достигшего надежного и теплого пристанища после бури. Наш странник, если следовать явлению тропаря Пасхи в симфонии, пережил на страдном пути чудесную встречу с воскресшим из среды мертвых страдальцем-Спасителем. Господствует тема жизни, жизни превышающей все земные надежды, жизни отвечающей на все недоуменные вопрошания растерянного человека, жизни истинно торжествующей. Торжество это не должно быть особенно громким. В явлении чуда, чуда встречи, всякое выражение чувств может оставаться умеренным. Даже означенное в партитуре fff, под палочкой грамотного дирижера может стать убедительным в своей умеренности. Верно же, что эти знаки – относительны друг по отношению к другу, и в себе не абсолютны. В деле фразировки, снимать быстрое чередование нот можно более плавно и не так резко. В области темпа, аналогично, художник исполнитель знает, что может в скором темпе, не меняя скорости движения, осторожно создать впечатление умеренности, углубления, как и наоборот в нескором темпе можно неприметно оживить «ход» музыки движением целенаправленности. Соблюдая меру, все возможно художнику.

В своей симфонми, П. И. Чайковский описывает музыкальным письмом, но скрытый этой музыкой, свой ответ на жизненный парадокс. Этот ответ может прийти только из лагеря Добра. Внутреннее человеческое созревание духа шло в композиторе годами. Ростки веры, посеянные еще в детстве, дают о себе знать. Отголоски его находим в откровенных письмах к друзьям. Вот несколько примеров христианской психологии П. И. Чайковского, среди многих других:

* *«в душу мою все больше и больше проникает свет веры ...Я чувствую, что начинаю уметь любить Бога, чего прежде я не умел. ...Я часто со слезами молюсь Ему (где* *Он? кто Он? я не знаю, но знаю, что Он есть) и прошу Его дать мне смирение и* *любовь»[[17]](#footnote-17).*

О вечной судьбе человека П. И. Чайковский помышлял и надеялся:

* *«(71) прошу Его* (т.е. Бога) *простить меня, вразумить меня, а главное, мне сладко говорить Ему: « Господи, да будет воля Твоя », ибо я знаю, что воля Его святая. ... Мне хочется верить, что есть будущая жизнь»[[18]](#footnote-18).*

О полном бессилии человека оградить себя от падения, от безнадежности, от греха уныния:

* *(1884) Ежечасно и ежеминутно благодарю Бога за то, что Он мне дал веру в Него. При моем малодушии и способности от ничтожного толчка падать духом до стремления к небытию, что бы я был, если бы не верил в Бога и не предавался воле Его? »[[19]](#footnote-19).*

О Божественности Сына Божия, в 1887-ом году, за 6 лет до смерти он писал:

*«Как жизнь коротка! ...а смерть из-за угла и подстерегать начинает. ... (год) тому назад я еще* ***боялся признаваться, что, несмотря на всю горячность симпатичных чувств, возбуждаемых Христом, я смел сомневаться в Его Божественности.*** *С тех пор моя религия обозначилась гораздо яснее, я много думал о Боге, о жизни и смерти в это время»[[20]](#footnote-20).*

Брат П. И. Чайковского, Модест Ильич, подходит масштабно к психологической биографии своего знаменитого брата, в частности в оценки его внутреннего состояния в последний год жизни композитора:

 *«Жизнь Петра Ильича шла спиралью. При каждом повороте в данном направлении путь его проходил одинаковые зоны настроений, в каждом круге лежавшие параллельно в той же последовательности. Говоря выше о мрачной тоске последних лет жизни, я отметил сходство настроения перед каждым резким поворотом его существования. И вот , подобно затишью нравственных страданий в течение летних месяцев 1862 года, предшествовавших резкому переходу из чиновников в музыканты, ясному состоянию духа в феврале и марте месяце незадолго до кризиса 1877 г.,* ***мы теперь переходим к описанию периода успокоения и довольства, главной причиной которых является создание 6-ой, так называемой Патетической симфонии. В ней как будто ушла мрачная тоска предшествовавших лет, и Петр Ильич временно испытал то облегчение, что испытывает человек, высказавший сочувственной душе все, что долго томило и мучило»[[21]](#footnote-21).***

В отношении к смерти, согласно тому же Модесту Ильичу, отношение П. И. Чайковского тоже примечательно изменилось в указанный период времени:

После поездки в Англию, это – конец мая 1893 г., П. И. Чайковский узнал о смерти близких друзей: Константина Шиловского, Карла К. Альбрехта, В. Шиловского, о болезни Апухтина, Н. С. Зверева:

*«Смерть точно стала менее страшна, загадочна и ужасна. Был ли это результат того, что чувствительность с годами и опытом огрубела, или испытанные им моральные страдания последних лет приучили видеть минутами в смерти избавительницу – не знаю. Но отмечаю несомненный факт, что Петр Ильич, несмотря на зловещие вести со всех сторон,* ***со времени возвращения из Англии******до самой кончины был спокоен, ясен, почти жизнерадостен, как в лучшие эпохи жизни»[[22]](#footnote-22).***

В последние месяцы жизни, П. И. Чайковский охотно обращается к евангельскому образу Иисуса Христа, приводя Его слова и указывая на их редкое, удивительное человеколюбие:

На предложение выдающегося поэта, великого князя Константина Константиновича Романова, написать музыку на стихотворный «реквием» Апухтина, П. И. ЧАЙКОВСКИЙ отвечает,

*«Дабы музыка вышла достойна нравящегося вам стихотворения, нужно, чтобы оно имело свойство согревать мое авторское чувство, трогать, волновать мое сердце, возбуждать мою фантазию. Общее настроение этой пьесы, конечно, подлежит музыкальному воспроизведению, и* ***настроением этим в значительной степени проникнута моя последняя симфония (особенно финал)[[23]](#footnote-23)****.*

П. И. Чайковский продолжает с тем, что он не чувствует симпатии к тексту, полного пессимизма по отношению к жизни, и добавляет:

 *«... Есть и еще причина, почему я мало склонен к сочинению музыки на какой бы то ни было Реквием, но я боюсь неделикатно коснуться вашего религиозного чувства. В Реквиеме много говорится о Боге-судье, Боге-карателе, Боге-мстителе?!! Простите, ваше высочество, – но я осмелюсь намекнуть, что в такого Бога я не верю, или, по крайней мере, такой Бог не может вызвать тех слез, того восторга, такого преклонения перед Создателем и источником всякого блага, которые вдохновили бы меня. Я с величайшим восторгом попытался бы, если бы это было возможно, положить на музыку некоторые евангельские тексты. – Например,* ***сколько раз я мечтал об иллюстрировании музыкой слов Христа: «приидите ко Мне, все труждающиеся и обремененные», и потом: «ибо иго Мое благо и бремя мое легко». Сколько в этих чудных, простых словах бесконечной любви и жалости к человеку! Какая бесконечная поэзия в этом, можно сказать, страстном стремлении осушить слезы горести и облегчить муки страдающего человечества...»***

Итак, наша догадка сводится к тому, что в последние, просветленные месяцы своей жизни, П. И. Чайковский, как всякий «труждающийся и обремененный», откликнулся на прямое, столь близкое его сердцу, приглашение Христа прийти к Нему, и что его возвращение к Господу состоялось в тайне его духа. Композитор целомудренно утаил эту встречу от современников, спрятав ее в музыкальном «иероглифе» полезных, но не объявленных священных словах православного богослужения. Характер встречи уточнен выбором текста, это – тропарь Пасхи. А этот выбор пасхального текста показывает со всей очевидностью правдивость встречи, ибо Христос был никто иной, как Воскресший, сегодня живой, Сын Божий. Встреча произошла не с исторически воображаемым лицом двухтысячелетней давности, ни с евангельским образом праведника и пророка в литературе Благой Вести. «Симпатия», как выразился однажды П. И. Чайковский, по отношению к этим образам подвели композитора к вере. Зато выбор тропаря и его положение в симфонии 1893-го года воочию показывают веру именно в живого, реального Христа, носителя той ЖИЗНИ, которой всю жизнь страстно искал П. И. Чайковский.

В отсутствии прямого указания со стороны П. И. Чайковского на то, что он действительно во Христе обрел ЖИЗНЬ, подтверждением нашей гипотезы о значении «энигмы» будет служить новое, просветленное верой в христианина-композитора, исполнение 6-ой симфонии.

5. Общий духовный, типологический комментарий к симфонии

Герменевтика духа

Если главное содержание 6-ой симфонии – о человеке[[24]](#footnote-24), то именно видение человека станет в центре наших герменевтических изысканий. Мы, следственно, предлагаем следующую ориентацию: в симфонии принимают участие тело, душа и дух человека.

* Удел Духа – высшее начало в природе человека. Он являет место человека в онтологии вещей, в метафизической иерархии мироздания. Дух сообщает человеку дар творчества. Дух возводит земного человека к небу и указывает его подлинную природу и его задание на земле. **Типологический подход** определяет Божий замысел о человеке, и находит Того, кого можно назвать «Прототипом» его, без Которого понять человека до конца не дано. Здесь, человек перед нами предстает одновременно творением и творцом.

**Типологический анализ**

Человек, будучи, как все живое на земле, созданием в полную меру именно земным, способен однако осознавать и бесконечное, например. Он одарен душевной глубиной, которая позволяет ему превышать самого себя. Человек, по мысли апостола Павла[[25]](#footnote-25), способен верить, надеяться, любить. Чудо христианского откровения еще в том, что по отношению к человеку, сам Творец полон подобных чувств. Бог верит в человека, Бог надеется на человека, Бог бесконечно любит человека, и показывает это на деле. При бесконечном различии, Бог приближает человека к Себе, наделяет его духовным началом, и делает его своим поверенным на земле.

В одном из значительнейших стихов книги Бытия[[26]](#footnote-26) выражено наличие в человеке высшего начала, печати Духа. Сотворив вселенную во всех ее составных частях и функциях («в шесть дней» как поэтически выразился автор повествования),

* «сказал Бог: сотворим человека *по образу нашему, по подобию нашему*...».

Отсюда следует первое значение «образа» – исключительный дар взаимности, способности слышать Бога, с Ним разговаривать, понимать Его волю, быть восприимчивым к действиям Святого Духа [[27]](#footnote-27), быть соразмерным Слову Божию. Среди способностей человека наличествует способность внутреннего роста, развития духовного начала, а среди личных качеств на первом месте стоит дар творчества[[28]](#footnote-28), который из нас делает сотрудниками Творца. Значительность этого дара подчеркнуто апостолом Павлом[[29]](#footnote-29) и некоторыми Отцами Церкви [[30]](#footnote-30). Состояние близости человека к Богу трогательно выражено в описании вечерней «прогулки» Творца вселенной по тропинкам Рая[[31]](#footnote-31), в котором жил первый человек[[32]](#footnote-32).

Что касается Чайковского, его душа «трепетала» постоянно в творчестве, т.к. он творил всегда. Как и всякий человек, Чайковский творил в силу вложенного в состав его природы – образа Божия. В другом отношении, Петр Ильич сознавал и радовался обратному, именно тому, что перед Богом он является творением и, благодаря сему, со всей своей готовностью покорно, смиренно исполнял «Его святую волю». Интуитивно, Петр Ильич находил свое двоякое место в мироздании – свое место как Божьего творения, и вместе с тем – соработника с Творцом. Влечением своего дара, он правдиво переводил на музыкальный свой язык бурные переживания опыта жизни, равно как и жил несомненной вдохновением своей веры в личного Бога.

Если его художественные мысли в звуках и носят характер светской культуры, ибо такова была его формация, попытаемся, в заключение нашей статьи, охарактеризовать центральные интуиции Чайковсеого в свете и духе церковной традиции. Для этого обратимся к материалу воскресных тропарей Всенощного Бдения[[33]](#footnote-33), нами уже затронутому, и подробно известному Петру Ильичу. Мы надеемся обнаружить в них богословскую модель той картины вселенского парадокса жизни и смерти, которая явствует в программе 6-ой симфонии.

Итак, в нашем обозрении парадокса жизни и смерти, мы созерцаем человеческую судьбу в свете действий Творца этого бытия, «**сотворившего небо и землю**» [[34]](#footnote-34). Библейская христианская традиция подчеркивает, что Творец, сотворивший творение, продолжает заботиться о своем детище, и в этом явствует различие от языческих верований. На церковном языке Бог именуется «**Благоутробным**» (8), т.е. Любвеобильным, личным источником всех благ. Более широко представляется выражение «**Единый Человеколюбец**» (1), где указана уникальность происхождения от Бога всех забот о мире, а также особое назначение этих забот в лице человека. Далее уточняется, что Божество имеет человеческую судьбу на земле в лица Христа, который совмещает, неслиянно и нераздельно, Божественное бытие и человеческую природу: «**Жизнодавче Христе Боже наш**» (2). Он же – от начала является источником, Творцом жизни. Надо особо подчеркнуть характер бессмертности во Христе: даже созерцаемого под углом его человеческой природы, Христос не подлежит смерти, раз Он – источник жизни: «**Животе безсмертный**» (жизнь бессмертная) (2). Замечательно также и то, что Он именуется именем существительным «**жизнь бессмертная**», что значит, что всякий живущий – жив во Христе.

И вот, в столь замечательном лице дарователя Жизни всему человечеству намечается трагический парадокс: сам Христос Сын Божий, «**жизнь человека**», именуется и «**нашим Воскресением**» (8). А если так, то умер Христос и воскрес: «**воскресе Христос Бог**» (4). Совершилось непостижимое. Бог, Творец вселенной и всякой формы жизни, в лице Христа Бога прошедший бытийную бездну между небом и землей («**С высоты снизшел еси**» (8), т.е. сошел с неба, с высоты бытия), принимает на Себя человеческое естество, становится истинным человеком, и Бог в лице Христа умирает, как умирает всякий смертный, рожденный на земле. Насильственная форма Его умирания в Распятии подчеркивает неизбежность конца.

Выдержки из воскресных тропарей позволяют нарисовать содержание евангельских событий страшных дней Распятия и Воскресения Христа. Решением вечной, не имеющей начала Пресвятой Троицы, Божие Слово, «**Собезначальное Слово Отцу и Духови**» (5), на земле воплощается, принимает от Девы Марии тварную плоть, душу и дух, с целью избавить от смертельной погибели грешного человека: «**от Девы рождшееся на спасение наше**» (5). И если Христос «**сошел**» (2 и 8) от неба на землю, то предел этого пути вниз упирается в испытание смерти, как и для всякого смертного: «**егда снизшел еси** (когда сошел) **к смерти**» (2). В своей беспредельной заботе о благе человека, Бог желал, т.е. сознательно не отказался, пройти этот страшный крестный путь к спасению человеческого рода, ибо другого пути не существовало: «**благоволи плотию взыти на Крест и смерть претерпети**» (5). В страшный, судьбоносный день Распятия, наступила смерть Богочеловека, и Его погребли в скалистом гробе, «**погребение приял еси тридневное»** (8).По распоряжению храмовых властей приставлен был тяжелый камень, «**камени запечатану от иудей**» (1), который лег печатью на гробе. По тому же требованию храмовых властей, была приставлена римская воинская стража «**воином стрегущим**» (1). «**Пречистое**» (1 и 6), святое тело Иисуса пролежало в гробе до третьего дня, когда чудесно появились ангелы у гроба, вестники воскресения, отвалившие камень: «**Ангельския силы на гробе Твоем**» (6). Тем временем, первой приходила на заре третьего дня к пустому гробу Мария Магдалина, недоумевая, «**стояше Мария во гробе, ищущи Пречистаго Тела Твоего**» (6). Солдаты смертельно испугались от случившегося землетрясения «**стрегущия омертвеша**» (6). Христос явился первой – своей Матери, «**сретил еси Деву**» (6), а пришедшим ко гробу женщинам, ученицам Христа, ангелы возвестили светлую весть о воскресении, которую они в свою очередь возвестили апостолам: «**Светлую воскресения проповедь от Ангела уведевша Господни ученицы»** (4).

Обратимся к внутренним действиям Христа за эти часы [[35]](#footnote-35). Мы легче постигнем детали этого сложного момента в земной жизни Спасителя, если мы рассмотрим их в свете того личного состояния, в котором находился Сын Божий, а не места, где Он находился. Так, при всем случившемся, согласно своему Божеству, Христос пребывал в тесном общении с небесным Отцом и Святым Духом на «небесном Престоле». Однако в теле – Он был мертв и лежал в запечатанном гробе. Своей человеческой душой, отделившейся, как во всяком умирании, от тела (в этом и состоит физическая смерть), Христос оказался во владении Диавола в Аду, с той существенной разницей, что Божеством Он также проследовал с душой в пределы Ада.

Небывалая интенсивность столкновения поколебала вековую уверенность хозяина мертвовго царства. Доселе он крепко держал в своей власти души всех мертвых поколений человечества. Миллионы и миллионы душ почивших праведников и грешников прозябали у него в небытии. Тут он не справился со очередной прибывшей в Ад душой Богочеловека, смиренно подчинившегося человеческой судьбе. Всемогущий властитель смерти поколебался в исполинском поединке с Богом, и потерпел сокрушающее поражение. Власть Диавола над душами людей прекратилась. Тело Богочеловека вернулось к жизни, воссоединилось со своей душой. Таким мы видим Христа на иконе Воскресения, где Спаситель в блистательной славе восходит их мрака побежденного Ада, и возводит с Собой прародителей Адама и Еву к жизни.

В воскресных тропарях красноречиво описано мощное действие Спасителя в исполинском поединке с мучителем человеческого рода, Диаволом. Христос являет свой огромный духовный авторитет, свою уникальную власть над творением, и напряженным усилием своей мощи Он одолевает врага, буквально «растаптывает» его, «попирает», «**сотвори державу мышцею Своею Господь, попра смертию смерть**» (3). Смерть разорена, Ад гибнет, Господь торжествует, не потерпев никакого ущерба, кроме мук Распятия... На иконе Воскресения вырисовываются раны от гвоздей на руках и ногах Спасителя, «**пленил еси ад, не искусився от него**» (6). Орудие победы, смерть Спасителя, была вполне реальна, о чем свидетельствуют описанные события на протяжении трех дней, «**воскресл еси тридневный**» (1). За Спасителем воскреснет все человечество, но это со временем. Пока Христос как бы вырабатывает модель, форму спасения всех людей через смерть и воскресение. Но уже не Адам выступает в роли первого человека. Таковым он был, но потерял привилегию считаться первым. Сегодня Господь Иисус – во главе, первый в этом движении от смерти к жизни, «**первенец мертвых бысть**» (3). Творение славит победителя смерти, «**Воскресый из мертвых, Господи, слава Тебе**» (7). Слава, которой окружен Спаситель, не есть лишь славословие, пение спасенных людей, или гимны ангелов. Эта слава есть, в первую очередь, личный свет Божества, излучающийся из святого тела Христа. Это – тот реальный свет, которым была разогнана кромешная тьма адская, и которым выявлен был Богом новый дар преображенной жизни, «**ад умертвил еси блистанием Божества**» (2).

На человечсеском горизонте Христово Воскресение имело грандиозное действие. Весь мир воспрянул духом, когда милость Божия его коснулась, воскресший Христос облаготворил вселенную, «**подаде мирови велию милость»** (3). Это был – дар некогда утраченной грехом полноты жизни, «**даруяй мирови жизнь**» (1). Мертвые всех времен, оказавшиеся во мраке безнадежности во власти человеческого врага воспрянули душей, «**умершия от преисподних воскресил еси**» (2), когда Христос воскрес и озарил их блистательной славой своего света, «**и воскресити умершия славным Воскресением Своим**» (5). Что касается нас, живых, Спаситель снял с нас бремя душевных страданий своим Воскресением, «**да нас свободиши страстей**» (8). Что же касается отдельных лиц, Христово воскресение направило их жизнь в новом направлении. Своим божественным соседом по распятию, благоразумный разбойник был возведен в райское состояние, «**отверзл еси разбойнику рай**», (7). Пресвятая Дева Мария, Матерь Божия, первой от Сына узнала о новой преображенной жизни, «**сретил еси Деву, даруяй живот**» (6). Печаль и слезы Жен мироносиц были прерваны вестью о воскресении, «**мироносицам плач преложил еси**» (7). Явившись, ученикам, Христос возложил на них дело апостольской проповеди, «**апостолом проповедати повелел еси, яко воскресл еси, Христе Боже**» (7). Первостепенная роль женщин из окружения Иисуса обобщается в 4-ом тропаре, который мы приводим полностью:

***Светлую воскресения проповедь от Ангела уведевша Господни ученицы***

***и прадеднее осуждение отвергша,***

***апостолом хвалящася глаголаху: испровержеся смерть,***

***воскресе Христос Бог,***

***даруяй мирови велию милость.***

*(Радостную весть о воскресении узнав от Ангела*

*и освободившись от прародительского осуждения,*

*Господни ученицы, торжествуя, говорили апостолам:*

*«Низвержена смерть, воскрес Христос Бог,*

*дарующий миру великую милость!»)*

В церковном изложении тайны Воскресения, со всей ясностью выступает противостояние ЖИЗНИ и СМЕРТИ, разрешенное образом действий Богочеловека Христа, добровольно претерпевшего крестную смерть, и упразднившего господство смерти в мире. Творение Петра Ильича легко вписывается в описанный нами священный сценарий. Композитору было известно судьбоносное спасительное дело Сына Божия. Однако нам представляется вполне обоснованно утверждать независимость программы 6-ой симфонии. Жизненный опыт композитора, его философская установка, его художественный дар, все это дало Чайковскому повод и возможность создать, силой его культурного языка, широкую фреску человеческого парадокса жизни и смерти.

Патетическая симфония покоится на четырех конкретных ступенях объективной реальности бытия, в тех формах, в каких их себе представил великий композитор.

1. 1-е действие выявляет печаль человека при виде смерти, помрачающей жизненность бытия и чувство любви на земле. Живая печаль перерастает в трагедию исполинского поединка человека с призраком могучего врага.
2. 2-е действие излагает кружение жизни, где печаль, однако, дает о себе знать.
3. 3-е действие излагает энергичный ответ верующего человека, познавшего, в пасхальной радости, тайну светлого Воскресения Христа Спасителя.
4. 4-е действие открывает внутренний мир зрелого человека, который – на прошлом опыте – доживает последние трудные годы своей жизни в печальном ожидании неминуемой смерти. В судьбе Чайковского, этот конечный период сократился до десятка дней.

Хочется в заключение статьи провести параллель между Чайковским и Пушкиным. В юбилейный пушкинский год, профессор Антон Владимирович Карташов издал брошюру, в которой ученый начертал высокий образ «гражданского святого», каким он именует великого поэта в знак всеобщей любви к нему русского народа. То же самое нужно сказать и о Петре Ильиче Чайковском. Его большое замечательное творчество давно покорило сердца русских людей, и ничто, кажется, не может стать преградой к наименованию Чайковского святым в мире гражданской русской культуры.

1. Мы прибегаем к риторическим категориям библейской экзегезы, как лично привычным. [↑](#footnote-ref-1)
2. Притом, что творение не сводимо к творцу, и симфония не сводима к ее (неповторимому) автору. [↑](#footnote-ref-2)
3. Здесь мы продолжаем размышление, начатое 16 лет тому назад. См. Гимнология, материалы Международной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского (к 130-летию Московской Консерватории) 3-8 сентября 1996, книга вторая, стр.594-599, Москва 2000. [↑](#footnote-ref-3)
4. Письмо к В Давыдову, фев. 1893; ответ Римскому-Корсакову в день премьеры, 16 окт 1893. [↑](#footnote-ref-4)
5. Мелодия кондака о умерших, «Со святыми упокой», слышится в звуках 1-ой части произведения на тактах...??? [↑](#footnote-ref-5)
6. Приводим мнение Лароша, известного музыкального критика, друга и однокашника Чайковского по Институту Правоведения: «Литература занимала в его жизни место гораздо больше, чем у обыкновенного образованного человека: она была, после музыки, главным и существенныи его интересом... Он сам был в заничительной мере литератором» (Ларош, Г.А. Избранные статьи : в пяти выпусках / / редколл.: А. А. Гозенпуд и др. Л. : Музыка (Ленингр. отд-ние), 1974-1978. (Русская классическая музыкальная критика). Вып. 2 : П. И. Чайковский. 1975. 365с. С. 181-182). [↑](#footnote-ref-6)
7. Переложение П.И.Чайковским песнопений Всенощного Бдения (1881-2), Осьмогласие, воскресный тропарь глас 1-й. [↑](#footnote-ref-7)
8. 1-е послание к Коринфянам, глава 15-я. Детальное описание событий Распятия и Воскресения можно найти в книге епископа Кассиана (Безобразова) «Христос и первое христианское поколение», Париж 1950 г., С. 111-119. [↑](#footnote-ref-8)
9. см. наше сообщение на Международной научной конференции Научно-исследовательского центра церковной музыки «Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток-Русь-Запад», 23-27 мая 2005 года, С. 288-297. [↑](#footnote-ref-9)
10. Мы приводим мелодию во втором ее изложении в соль-мажоре. [↑](#footnote-ref-10)
11. Эта секста находится в одной, несколько расширенной, обиходной версии тропаря, которую П. И. Чайковский мог слышать в Киево-Печерской Лавре, или в любом другом традиционном русском храме. Это, в прямом смысле, касается ключевых слов «**из мертвых**» и «(смертию) **смерть** (поправ)». [↑](#footnote-ref-11)
12. П.Чайковский, Полное Собрание Сочинений, том 63-й, Сочинения для хора без сопровождения, Музыка, Москва, 1990. Том подготовлен Л.З.Корабельниковой и М.П.Рахмановой. [↑](#footnote-ref-12)
13. Выражение Льва Алексадровича Зандера, профессора Православного Богсловского Института в Париже, слышанное на лекциях студентам в 1950-ые годы. [↑](#footnote-ref-13)
14. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 16 марта 1881. [↑](#footnote-ref-14)
15. В греческом, «аналогия» значит «пропорция», в смысле «приближения», «уподобления», «восхождения мысли». [↑](#footnote-ref-15)
16. Приведем, к примеру, двух наших поэтов, Пушкина в «Полтаве»:

«...и вскоре слуха Кочубея

Коснулась роковая весть;

Она забыла стыд и честь,

Она в объятьях злодея!»

и Лермонтова в «Фаталисте»:

«Я вам предлагаю испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своей жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута». [↑](#footnote-ref-16)
17. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 16 марта 1881. [↑](#footnote-ref-17)
18. Там же. [↑](#footnote-ref-18)
19. Дневник, 13 марта 1884 г. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же, 21 сентября 1887 г. [↑](#footnote-ref-20)
21. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского, Т. 3, Москва, 1997, С. 533. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же, С. 555. [↑](#footnote-ref-22)
23. Там же, С. 565-6. Письмо к вел. кн. Константину Константиновичу, 26 сентября 1893 г. [↑](#footnote-ref-23)
24. При том, что творение не сводимо к творцу, и симфония не сводима к ее (неповторимому) автору. [↑](#footnote-ref-24)
25. Первое послание к Коринфянам, глава 13-я, стих 13-й. [↑](#footnote-ref-25)
26. Книга Бытия, глава 1-я, стих 28-й. [↑](#footnote-ref-26)
27. См. молитву Святому Духу (в переводе на русский): «Царь небесный, Утешитель, Дух истины, везде сущий и все наполняюший, приди и вселися в нас, очисти нас от всякой скверны, и спаси, Благой, наши души». [↑](#footnote-ref-27)
28. Вспоминается интуиция Пушкина в стихах «пока не требует поэта..., но лишь божественный глагол до слуха чуткого коснется, душа поэта встрепенется...» [↑](#footnote-ref-28)
29. 1 Кор. 3:9: «мы соработники у Бога». [↑](#footnote-ref-29)
30. В частности святителем Григорием Паламой [↑](#footnote-ref-30)
31. Быт. 3:8: «услышал (Адам) голос Господа Бога, ходящего в раю во время прохлады дня...» [↑](#footnote-ref-31)
32. Из этого поэтического штриха можно вообразить, что «рай» есть место или момент конкретной встречи человека с Богом. [↑](#footnote-ref-32)
33. В скобках мы ставим номер соответствующего тропаря. Полный текст восьми тропарей помещен в приложении. [↑](#footnote-ref-33)
34. Выражение Православного символа веры в составе Божественной литургии, которую Петр Ильич гармонизовал за три года до Всенощного бдения. [↑](#footnote-ref-34)
35. Прекрасно изложены ключевые моменты в пасхальном тексте:

*«Во гробе плотски,*

*во аде же с душею яко Бог,*

*в раи же с рабойником,*

*и на престоле был еси, Христе, со Отцем и Духом,*

*вся исполняяй, Неописанный» (все наполняя, невыразимый, неописуемый).* [↑](#footnote-ref-35)