

# По поводу первого исполнения

## “Музыкального дневника” Священномученика Серафима

РОССИЯ. — 1999. — № 9 (сент.) — с. 7.

Почти на столетие затерялся среди сочинений Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Рахманинова, Скрябина, Гречанинова “Музыкальный дневник” священномученика Серафима (Чичагова), митрополита Петроградского. Ныне “Музыкальный дневник” с автографом чудом представал перед внуцией священномученика Серафима, настоятельницей Новодевичьего монастыря игуменией Серафимой (в миру учений-химик, проректор института, лауреат Государственной премии).

На Светлой седмице этого года ноты, при необычайном стечении обстоятельств, были приобретены в букинистическом магазине Петербурга друзьями матушки и привезены ей как пасхальный подарок. А о том, что “Музыкальный дневник” существует, никто не знал: архив владыки при аресте был конфискован, а затем уничтожен.

Это сочинение было издано Юргенсоном в Москве, очевидно, между 1905—1912 годами, а писалось, вероятно, после прославления преподобного Серафима Саровского. Поскольку инициатором прославления Милостю Божией был избран архимандрит Серафим, то на него и была тогда возложена ответственность за проведение этого торжества. Но писал “Музыкальный дневник” уже не архимандрит, а епископ Серафим (хиротония в 1905 году).

Когда преуспевающий полковник Леонид Михайлович Чичагов, в 21 год герой Плевны и талантливейший публицист, по благословению о. Иоанна Кронштадтского, решил оставить светский мир, то он знал, что его удел — врачевать людей. И он врачевал: как пастырь (как архипастырь) — духовно; как врач-гомеопат (а он освоил и эту профессию, и сейчас издан его двухтомник “Медицинских бесед”) — телесно; наконец, как композитор — врачевал душевно.

Пути Господни неисповедимы. Не случайно Господь до времени утаил от людей эти драгоценные музыкальные “притчи” владыки Серафима. А явил их в день сегодняшний, полный нечистоты и смущения, и в искусстве также. “Всемятается вся земнородный” — это как раз то состояние, которое напрочь отсутствует в благородных “музыкальных проповедях” владыки Серафима, хотя они и насыщены скорбями: “секущий слезами — радостью пожнет”. Сам владыка прошел путь от сироты, от вдовца до священномученичества, до расстрела.

Владыка в “листках” “Музыкального дневника” ведет нас как бы по апостольскому пути — “страдание, терпение, опытность (по-славянски “опытность” — искусство), надежда и, наконец, Благодать Святого Духа”. В своих проповедях владыка подчеркивал: “грех доводит до болезни, и страсть — корень недугов”. И он эти недуги исповедует, и своим архипастырским слухом слышит основу страданий, и звуками как бы лечит их. Не надо нам забывать и то, что “Музыкальный дневник” написан человеком, которому явился уже преподобный Серафим Саровский, благодаря за написание Серафимо-Дивеевской летописи. Владыкой, кстати, написан и Акафист преподобному Серафиму, который мы поем с упоением по сей день. И это был также человек, которому была открыта его мученическая кончина через блаженную Пащу Саровскую — вероятно, это была именно та тайна, о которой, как говорил владыка, “буду знать только я”.

Воля Бога-Творца — дар творчества. Свободная воля будущего автора — воспользоваться этим даром, услышать волю Божию и не исказить ее. Свободная же воля исполнителя — воспользоваться талантом, даром Божиим, донести до слушателя волю автора, не исказив в ней волю Творца, волю Божию. Владыка же, кстати, великодушно сам владел техникой исполнения на фортепиано и фисгармонии (для этих инструментов и написан “Музыкальный дневник”).

О том же, что владыка в каждом своем “листке” из “Музыкального дневника” видел конкретный образ и имел в виду абсолютно конкретные выводы, сообщенные нам языком музыки, свидетельствует следующий факт. В его вокальном и фортепианном циклах есть произведение, идентичное и по названию, и по нотному тексту — “Зачем сомнение в любви Христовой?” (вокальный цикл тоже издан Юргенсоном в Москве). Перед этой духовной песней мы читаем то,

что можно принять за ошибку: “слова на музыку Еп. Серафима”. Слова и музыка одного человека — прекрасно. Но слова на музыку? А дело-то в том, что фортепианное произведение было написано ранее вокального. И этими словами владыка только открыл нам глубочайшую суть своего “музыкального листка”.

“Зачем сомнение в Любви Христовой? Он испытует для спасенья. Чтобы верил ты Ему. Он правды ждет твоей. Он хочет жить с тобой. Он на Кресте распялся за людей. Пойми Любовь Христу.

Утихнет скорбь в мольбе. Познаешь сердцем, Кто любил тебя и в горе Кто утешал, Кто прощал. То был Спаситель твой! Сын Божий! И совесть скажет, за что страдал, о чем ты плакал.

Зачем сомнение в Любви Христовой? Он испытует для спасенья. Чтобы понял ты Его. Он правды ждет твоей. Он хочет жить с тобой. Он на Кресте распялся за людей. Познай (вначале было — “пойми”), познай Любовь Христа”.

Владыка показывает, учит нас, что только молитвой побеждается недуг страсти. Возьмем, например, “листок” “Испытание”. Здесь, как и в некоторых иных “листках”, присутствуют краткие подзаголовки, характеристики внутренних частей: “испытание” — “скорбь” — “испытание” (оно возвращается после “скорби”), и, наконец, человек приходит к “молитве”. И более, после чистоты “молитвы” “испытания” уже нет. Это притом, что язык “молитвы” “Музыкального дневника” чужд всякой спекулятивной стилистике.

Музыкальные образы владыки Серафима воспринимаются почти так же, как два его иконо-писных образа, дошедших до нас (в Храме Илии Обыденного в Москве). Когда вы видите “Спасителя в белом хитоне” или “Стояние преподобного Серафима на камне”, то своей чистотой и совершенством они открывают ваше сердце Богу, молитве. И никому не приходит в голову: в чём стиле они написаны, Ушакова или кого-то еще? Это Богом данный талант священномученика Серафима.

Но пойдем далее. Вот “листок” “Нет правды”, где молитва отсутствует. Там эпиграфом владыка поставил следующие слова: “Неправда отравляет жизнь. Мучительна для сердца. Точно сделалась потребностью людей. Даже обманывают тех, кого сами любят”. В этом “листке” мы находим следующие подзаголовки частей: “скорбь сердечная” — “святая любовь” — “ответ неправды” — “размыщение” (заметим — “размыщение”, а не молитва). И тогда “оскорблённая любовь”, и вновь возвращается “скорбь сердечная”: без молитвы получается замкнутый круг. И мы ясно понимаем, что только с Божией помощью, при истовой молитве, человек может разорвать порочный круг неправды. В этом же “листке” мы можем для себя сделать и еще один вывод. Это как бы скрытое пастырское указание владыки. Дело в том, что эпизоды “святая любовь” и “оскорблённая любовь” абсолютно идентичны,nota в ноту. Владыка дает этим понять, что человек создан Богом целен, чист и имеет свободную волю. И только от выбора самого человека зависит — разбив святость, принять зло или оставаться цельным, Божиим. Если в эпизоде “святой любви” подголоски существуют в качестве некоей тайной нити, соединяющей чистоту и целостность гармоний, то в эпизоде “оскорблённой любви” эти же подголоски владыки динамически выводят на передний план, и “вспоротая” “святость” покидает этот эпизод, и приходит вновь “скорбь сердечная”.

Как удивительно, например, сравнение двух “Колыбельных”. “Листок” “Нет успокоения” (подзаголовок — “неусыпивающая колыбельная песнь”) по-человечески ласковая, но внутри не покойная песнь. “Листок” “Успокойся, дитя Божие” обладает колоссальной экспрессией. И именно в этом напутствии к “соборному” состоянию сна человека черпает успокоение, и в соборности слышит единство, и он верит, что к нему придет сила завтрашнего дня — воистину “успокаивается” именно “дитя Божие”.

А как владыка пишет “Скорбь о Родине”, “Безнадежное сердце”, “Предвидение будущего”... Примеров очень много. Ведь “листков”

“Музыкального дневника” — 38.

Позволю себе еще остановиться на трех основных объединяющих началах, без которых невозможно исполнить это произведение: на “целомудренном”, довольно подвижном темпе русского анданте (ничего не имеющего общего со славной салонностью), идущего от хорового пения; на подголосках, питательных и пульсирующих, как коронарные сосуды, и, как правило, очень пластичных и подвижных, на которых и держится мелодия и без которых она погибает, если ими неправильно воспользовались или их не услышали вообще, — их корень также в хоровом пении; и, наконец, на “округлом русском рубато” (название это от С. И. Танеева через К. Н. Игумнова), идущем, вероятно, еще от знаменного роспева, со свободной группой нот на единице поступательного движения. Это то движение, которое как бы придерживает или уводит внимание, но именно в этот момент, как бы внутри рубато, и зарождается импульс возвращения движения, и, как правило, до сильной доли. Это может быть и смещение второй доли в троилях, где нет сильной доли в мелодии, и ритмическое приближение ее к басу яснее помогает провести мелодическую линию, не теряя напряжения, не затягивая и не разрывая основного поступательного движения. Это именно то “округлое русское рубато”, которое не разрушает ни темпа, ни формы, но сообщаёт каждой фразе, каждому эпизоду неповторимое движение, и, наряду с тонировкой и звучанием баса, сообщает жизнь. Кстати же о басе — К. Н. Игумнов говорил, что если ты хочешь научиться петь правую руку, то сначала научись петь левую.

Посмотрите, как подробно С. В. Рахманинов указывает русским языком в своей неповторимой Всеобщей все темповые и динамические рубато. Так же подробно указывает эти “округлые” рубато и владыка Серафим в своем “Музыкальном дневнике”. Для незнающих там очень много непонятных указаний, как бы “некуда не идущих”. На самом деле это и есть указания на присутствие в данном месте рубато. И если ты знаешь традиции исполнения, то тебе не составит труда выполнить эти указания.

Но вся беда-то как раз в том, что эти традиции, традиции русской исполнительской школы, десятилетиями тщательно выкорчевывались после 1917 года. Все традиционное, а тем более русское, всячески искоренялось и преследовалось. Ведь рубато присуще всему исполнительному миру (итальянское слово “рубато” — красть, “рубато” — похищать, по исполнительской рекомендации Танеева, со слов профессоров Игумнова и Райского: “взял — отдал”). Только у русской исполнительской школы за этим стояло еще и русское православие с его понятием свободы воли и неискончаемым стремлением к Богу (иначе операция “отдай” очень болезненна).

Перерождение в исполнительских традициях России можно проследить, скажем, по концерту Чайковского. “Выездные” пианисты, которым доверяло правительство, сделав из клавиатуры что-то вроде “футбольного поля”, сотворили из концерта как бы “визитную карточку мирового интернационального пролетариата”, и, наверное, их нельзя в этом особо винить: Чайковского тогда обязывали воспринимать как “интеллигентного хлюпика”, а его авторство — как “биологический факт” (так же в то время относились дети к своим родителям, признанным “врагами народа”). Когда же на Всесоюзном конкурсе в 1945 году молодой Рихтер именно так исполнил этот концерт, то К. Н. Игумнов отказался дать ему свой голос за I премию, сказав, что это не концерт Чайковского, а “так жилията в пыли валяются”. Правда, С. Т. Рихтер впоследствии, в силу своей гениальности, сначала при помощи Е. А. Мравинского, а затем фон Карайана, утвердился в русских традициях исполнения этого концерта, о чем свидетельствует его последняя запись с Карайаном — потрясающая запись. О том, как Россия дороги именно эти русские исполнительские традиции, свидетельствует принятие исполнения Первого концерта Чайковского и Третьего концерта Рахманинова Ваном Клиберном в 1958 году. Какая заслуга тогда более всего приписывалась аккомпанировавшему Вану дирижеру К. П. Кондрашину? Та, что он, услышав предложенные ему со-



листом темповые и динамические рубато, нашел в себе силы отрешиться от рамок советского исполнения и поддержал Вана в их воплощении. Рускость исполнения тогда потрясла Россию! Но разве Клиберн так гениален, что мог потрясти своим талантом Россию? Думаю, что нет. О том говорят и его последующие приезды. Просто его талант наиболее полно раскрыл именно тогда и именно русские традиции исполнения, предложенные ему его педагогом, вдовой выдающегося русского пианиста Иосифа Левина Розиной Левиной. А вот приезд Вана Клиберна, его победа на конкурсе — это Промысел Божий. Ведь именно в это время, после десятилетнего “потепления”, в Россию опять пошло наступление на все русское и на Православную Церковь...

Сейчас многое меняется. Хотя, конечно же, культура русского православия сегодняшнего дня много отличается от православной культуры начала века. Она, в массе своей, так же вытоптана, хотя и возрождается, и традиции возрождаются, и их стремление очистить, в меру понимания, от всего чуждого, и Церковь Православная расширяется и утверждается, хотя и много очень еретической ереси вокруг.

Поэтому так дорогое появление “Музыкального дневника” владыки Серафима Чичагова именно в это промыслительное для нас время.

Владыка не создал своего яркого композиторского стиля, своего индивидуального музыкального языка. Но, пользуясь языком русского романизма, он создал галерею чистейших, мудрых, чудесных музыкальных образов. Образов более всего для индивидуального, семейного воспитания. Когда пастырь говорит проповедь, то мы ждем от него прежде всего, естественно, хорошего русского языка и мудрости духовного отцовства. И в проповеди мы не ищем языка Пушкина, Достоевского или Гоголя — мы уже очищены хорошим русским Словом, в котором, кстати, много и иностранных корней. Перед нами проповедник проводит факты и образы, которые мы могли бы не заметить и не соединить, но благодаря святоотеческой мысли и таланту проповедника жизнь наша очищается, мы становимся глубже и яснее видим путь — путь православного человека.

Хочется верить, что русские люди с радостью потянутся к целомудренному источнику — “Музыкальному дневнику”, этим “музыкальным проповедям” священномученика.

И судя по первым исполнениям, прошедшим в Москве 28 апреля в Доме-музее А. П. Чехова (“Русская музыка на Пасху”), в Парадном зале Российского Фонда культуры в знаменательный день Всех святых, в земле Русской просиявших (где также исполнялась и часть вокального цикла, и духовно-хоровые произведения), и на Дютьковском фестивале 22 августа в Доме-музее С. И. Танеева, — это именно так.

Надеюсь, что и я буду понят правильно. В моих мыслях нет тенденциозности. Я завершаю свой творческий путь, благодаря чему многое могу со-поставить. А поскольку я не ищу своего, то это позволяет мне высказаться откровенно.

Да утвердит нас Господь в Истине и да поможет нам в этом священномученик Серафим!

Лауреат Международного конкурса пианистов в Париже Адриан ЕГОРОВ, первый исполнитель “Музыкального дневника”.