
“ПАМЯТНИК МАТЕРИ”

Михаил КОКЖАЕВ

“Памятник матери” – так называется замечательный вокальный цикл Александра Арутюняна, состоящий из шести миниатюр на вдохновенные стихи выдающегося армянского поэта Ованеса Шираза.

Наверняка читатель задастся вопросом, почему именно это произведение было избрано для данной статьи. Ведь небольшой объем да и скромное воплощение в двух исполнительских линиях – голос и фортепианное сопровождение¹, отнюдь не предполагают той монументальности, которая, казалось бы, соответствует повествованию. К тому же известность этого опуса не так велика, в отличие от других произведений композитора, покоривших многие слушательские аудитории мира.

Мы не раз встречались в творчестве Арутюняна с феноменом духовной открытости и свободы высказывания своей творческой позиции. В Симфонии это был акт гражданского сопротивления режиму. В Концерте для трубы – откровенная восторженность и ликование, в Симфонетте – изысканная лиричность и любование звуковыми переливами музыкальной радуги, в Теме и вариациях для трубы с оркестром – величайшая скорбь по своему герою... Перечислены лишь самые яркие эмоциональные грани музыки А. Арутюняна, на самом же деле палитра выразительности композитора куда многообразнее и тоньше.

В данном произведении художник позволил слушателю заглянуть в святая святых своей духовной сокровищницы, где хранится одно из самых чистых и возвышенных чувств – память о матери и неувядающая любовь к ней.

Пожалуй, самая трудная задача – это поиск простых, трогательных и вместе с тем возвышенных слов и музыкальных интонаций, посредством

¹ Есть версия этого вокального цикла с оркестровым сопровождением, исполняемая и очень впечатляющая, однако автор решил обратиться к его первоначальной версии, чрезвычайно выразительной именно благодаря своеобразной камерной лаконичности.

которых можно было бы передать все тончайшие оттенки переживаний художника. Какой творческой отвагой нужно обладать, чтобы отдать людям часть своего самого сокровенного знания, не боясь обнажить душу и сделаться уязвимым!

А. Арутюнян избрал миниатюру в качестве формообразующей основы произведения. Шесть лаконичных вокальных пьес сложились в драматургически целостный ряд кратких символических притч, в междустрочье которых содержится утонченная поэтико-философская идея нерасторжимости духовных уз между сыном и матерью.

Цикл, посвященный композитором своей матери – Элеоноре Арутюнян, может быть обращен ко всем матерям и сыновьям земли, любящим и любимым.

Интересна драматургическая канва цикла, которая складывается из шести символических вокально-поэтических притч, каждая из которых имеет свое название: “Баллада”, “Колыбельная”, “Ноктюрн”, “Ариозо”, “Чудо” и “Заключение”.

Попутно заметим, что эти пьесы не следует причислять к циклу романсов, поскольку угадываемая знаковость каждой из частей и их смысловая взаимосвязь определяются более высокой концептуальной нагрузкой, чем это предполагает романсовая традиция.

Чтобы высветить идейную пластику цикла и определить систему образно-смысловых акцентов, необходимо вкратце пересказать содержание стихов Ширази.

В “Балладе” содержится краткая притча о безмерной скорби матери сына-бунтаря, сожженного за инакомыслие. Ее печаль так глубока, что сын воскресает из пепла. Этот сюжет по сути своей повествователен, правда, само повествование нарочито нереально. Это – скорее способ передачи через поэтически-метафорическое междустрочье ни с чем не сравнимой по глубине материнской скорби. И если бы вообще было возможно воскресить человека, то лишь слезы матери могли бы это сделать.

“Мать, как древний храм, чьи камни стерты ветром и песком, в чьих руинах спит птенчик”² – эта строка стала ключевой во второй части цикла – “Колыбельной”. Стих лишен повествовательности, но содержит

² Здесь и далее фрагменты стихов приводятся в переводах М. Павловой.

удивительный и истинно армянский символ – метафорическое отождествление образа матери с древним храмом. Храм в армянской ментальности вечен и хранит все наше знание и веру. Храм может уберечь младенца от зла. Храм есть символ самой возвышенной любви.

Третья часть – “Ноктюрн” – повествует о вечном ожидании встречи с сыном, даже после смерти. “Но видел народ, как цветут весной синих два цветка на могиле той, как очи до тьмы вдаль они глядят, с надеждой, что сын вернется назад...”.

Удивительная сила образа оттеняется еще и названием пьесы: “Ноктюрн” – это музыка ночи, а в данном случае и трепетной надежды на возвращение сына.

Эта часть, как и первая, повествовательна, но уровень символической наполненности здесь значительно выше.

Четвертая часть – “Ариозо” – вновь возвращает нас к символической однозначности идеи, без сюжетного пересказа. Здесь только метафорическое сопряжение двух полярных по своей сути женских образов – рабы божьей и проводника сатанинского соблазна. Но последняя, ключевая фраза стиха расшифровывает единственный и истинный ее облик: “Но и наш господь незримый чтит так свято имя матери родимой!”. Ибо материнство как самое священное предназначение женщины есть, с одной стороны, основа продолжения рода, с другой же – проявление божественной любви, оберегающей мир от любого зла.

В пятой пьесе цикла, названной “Чудо”, мы соприкасаемся с поэтическим пересказом притчи-наравоучения, в которой образ вернувшейся из небытия матери стал для сына испытанием совести. “Мать, о сыне беспокоясь, для того сюда пришла, чтоб узнать, жива ль в нем совесть, или в нем совесть умерла?”. Подарив сыну жизнь, мать одновременно дарит самого сына миру людей, где нужно созидать и любить, быть праведным.

А критерий нравственности – совесть – может сопровождать человека всю жизнь или умереть раньше него. И смысл этой поэтической строфы в том, что только мать, взрастившая сына, вправе спросить, жива ли сыновья совесть или умерла.

В этой части вновь, как в “Балладе” и в “Ноктюрне”, повествовательность сочетается с символикой нравственной чистоты материнского завета.

Наконец, в “Заключении” выражено то, к чему устремлена вся вереница предшествующих символов, а именно – единственное в цикле прямое обращение сына к матери: “Если б мог я людям, мать, твое сердце показать, чтобы лучше, чем он есть, мог бы каждый в мире стать...”. Это не только обращение к горячо любимой матери, но и возведение самого дорогого для творца образа в степень общечеловеческого духовного эталона, способного очистить и возвысить душу каждого из живущих в мире – вот каков смысл художественного резюме произведения.

Понимание поэтико-философского смысла каждой из частей цикла является важнейшим ориентиром в дальнейшем анализе и поможет выяснить, как композитору удалось достичь столь высокой художественной адекватности текста и музыки.

Уже обращалось внимание на композиционную строгость чередования притч-повествований и символических утверждений.

I, III и V части – притчи – краткие пересказы историй, содержательность которых заключается в неизбежности и однозначности следующих из них выводов.

II, IV и VI части лишены повествовательности. В них через символику образных сопоставлений воплощены поэтико-философские категории.

Предельная точность распределения в цикле драматургических акцентов позволила идеально соединить все части в единый поток, в котором драматургические кульминации расположены по линии возрастания их символической значимости – от символической метафоры, соединившей образы матери и древнего храма, до всеобъемлющего образа материнского сердца – духовного оплота человечества.

Рассмотрим музыкальную пластику каждой из частей цикла и определим, какими средствами музыкальной выразительности композитор оплодотворил поэтическую линию произведения.

При кажущейся легкости восприятия вокальная линия совсем не проста, а ее интонационный строй вместе с фактурной вязью фортепианного сопровождения представляет ту графическую лаконичность, которая через выразительность линий создает ощущение сложной звукопространственной перспективы.

Вся пьеса сочинена в “чистом” ключе, что указывает на сложную природу ладовой организации. Этот отрезок вокальной мелодии размещен

в двух ладовых системах: натуральном d-moll и ладу d, очень близком к локрийскому с двумя увеличенными секундами. Принадлежность начала этой фразы к ре минору очевидна, однако в ее завершающей части проявились IV и VII повышенные ступени, что “разворачивает” всю мелодию в иную ладовую плоскость.

Следует заметить, что небольшое фортепианное вступление на первый взгляд не имеет интонационной связи с вокальной линией, однако если рассмотреть его структуру, то можно заметить несколько тонких приемов микромотивной подготовки линии вокала.

Ткань фортепианного вступления полифонична. Ритмическая игра линий также готовит слушателя к первой вокальной интонации. Но, пожалуй, наиболее выразительной формой предвосхищения стала модуляция к ре-минорной тонике – к тому же первая устойчивая опора в этой пьесе. Цепь нисходящих четырехзвучных имитаций приводит ткань к басу *des* – четвертной низкой в a-moll, которая энгармонически переосмысливается в гармонический вводный тон к d-moll. Интересно, что в первой вокальной фразе эта ступень повышена, а во вступлении, напротив – понижена. Именно эти два гармонических сопоставления и рожают ощущение трагичности в начале пьесы.

Следующая вокальная фраза, все в том же ладу *ре* с кульминационным скачком к терцовому тону и восхождением к четвертой натуральной ступени *соль*, после только что отзвучавшего октавой ниже *соль* #, вновь наталкивает на мысль об использовании биладовой основы – сочетания двух уже упомянутых ладов.

Наконец, третья вокальная фраза пьесы, в которой происходит “чудо воскрешения”, нанизана на целый каскад восходящих, переливающихся бисерной игрой пассажей. Опорные звуки пассажей расположены в нисходящем порядке по звукам фригийского тетрахорда, уравновешивая тем самым устремленную ввысь пассажность. Эта часть пьесы особенно выразительна и символически передает поток материнских слез, способных воскресить сына. Лишь перед самым концом пьесы, в коде, вновь возвращается исходная фактура, в которой появляется *фа* # мажорная терция d-moll. Но аккорд, соответствующий ей, затуманен ми-минорным септаккордом. И хотя в басу все-таки появляется тонический бас *ре*, устойчивость тонального завершения не достигнута, так же как и неосуществимо в реальной жизни само воскрешение из пепла.

Оригинальное композиционное решение, в котором средство гармонической выразительности стало проводником авторского комментария к идее неосуществимости мечты. В дополнение к этой композиционной изысканности композитор возвращает фактурную игру к пассажам, но уже нисходящим, а описанное нами кадансовое полигармоническое созвучие вновь (уже во второй раз) переосмысливается в доминантовую опору соль мажора³. И хотя, с одной стороны, продолжается ладовая неопределенность, с другой – тонально подготавливается следующая пьеса – “Колыбельная”, сочиненная в мажорном ладу *соль* с явными признаками лидийской кварты.

Общая метрическая организация “Колыбельной” выражена в метре $\frac{6}{8}$, причем фактура вальсообразна. Кроме того, композитор почти везде акцентирует вторую долю каждой триады восьмых, что придает особое изящество ткани.

Эта часть очень лирична, а вокальная линия заключена в небольшой диапазон, в каждом мотиве не превышающий терции. Только в средней части мотивный диапазон расширяется до квинты, а в конце пьесы сужается до исходной интонации.

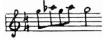
Далее выразительность мелоса определяется ладоинтонационной игрой, в которой можно выделить два основных момента: использование мажоро-минорной терции и обыгрывание лидийской кварты – IV повышенной ступени. В зоне кульминации композитор использовал еще одно сопоставление VI и VI низкой ступеней, когда гармоническая подсветка балансирует между минорной субдоминантой и мажорным трезвучием второй низкой ступени.

Весь же фрагмент в целом благодаря мелодической и ладогармонической сложности вносит ощущение внутреннего мягкого напряжения, что, с одной стороны, соответствует кульминации, а с другой – не противоречит тому убаюкивающему и нежному свойству музыкальной ткани, которая и создает образ колыбельной песни.

Отметим простоту и большую выразительность интонационного зерна колыбельной, состоящего в сущности из двух нот: терцового тона доминанты. Оба звука подкреплены фактурой, напоминающей покачивание детской колыбели.

³ Соль мажор здесь с IV повышенной ступень – очень близок к лидийскому ладу.

Третья пьеса цикла – “Ноктюрн” – естественное продолжение “Колыбельной”. Здесь нельзя не заметить жанровое сопряжение, ведь “Ноктюрн” – это музыка ночи, поэтому “Колыбельная” как нельзя лучше предваряет его драматургически. Смысловая квинтэссенция этой части – бесконечно долгое материнское ожидание, в котором содержится надежда на встречу с сыном.

Композитор нашел удивительно простой и продуктивный способ передачи ощущения вечного ожидания через многократное повторение пятизвучного мотива  и его легкоузнаваемых вариантов. Сам по себе мотив прост, но его эмоциональная сила чрезвычайно велика и соответствует образу.

Тональность композитором не объявлена: текст зафиксирован в “чистом” ключе, но очевидно, что основной тональностью является сложно трактованный до минор. При первом же появлении данной малосекундовой интонации с репетитивным повтором возникает искомое ощущение ожидания. И отчасти это связано с оставшимся в сознании слушателя от “Колыбельной” звуком *ми*, настраивающим на однозначное восприятие мотива как опевания “зависшей” квинты тонического трезвучия с-*mol*l. Квинта тонического трезвучия является самой нестабильной и требующей дальнейшего движения к тонической функции покоя. Опевание же малой секундой сверху еще больше придает ей необходимое образное свойство: ведь это и есть ожидание – остановка на интонационно “подсвеченной” “зависшей” квинте тоники, требующей дальнейшего движения – но неподвижной! Изумительный образец предельной краткости музыкального модуса при достижении драматургически важного образного эффекта! Этот мотив пронизывает почти всю пьесу, причем, варьируясь, все более и более укрепляет эмоциональное ощущение тревожного ожидания.

Сама же вариативность осуществляется в разных формах.

Изобразительный жанр тибетских храмовых художников – “мандала” – миниатюра, главный принцип которой заключается в воплощении как можно большего числа деталей мироздания на предельно малой поверхности. Великое в микроскопическом. Так вот эта пьеса цикла подобна “мандале”, в которой одно из самых трепетных и всеобъемлющих материнских чувств вложено в лаконичную музыкальную форму. Если же вспомнить, что культура миниатюры в армянском искусстве в течение тыся-

челетий была приоритетной формой мышления, то перед нами высочайший ее образец!

Итак, рассмотренные нами три пьесы цикла хоть и различны, но динамически близки. Их нежная лиричность и драматургическая взаимосвязанность не оставляют сомнений в том, что все вместе они образуют триаду.

IV часть цикла – “Ариозо” – вносит яркий контраст: слышна яркая, помпезная музыка, очень неожиданная после предыдущих музыкальных образов. В музыке этой части есть некий оттенок гротеска. Смысловой итог в сопоставлении диаметрально противоположных словесных портретов двух земных женщин в образе Божьей Матери побудил композитора сместить драматургическую кульминацию в самый конец пьесы. Это довольно редко встречающаяся музыкальная форма, требующая виртуозного владения всем технологическим арсеналом, и в первую очередь – музыкальным временем. И Александр Арутюнян нашел совершенно точное решение, разместив образную динамику в обратном динамическом порядке, распределив ее в трех фрагментах. Первый из них, представляющий женщину как рабу божью, исполняется на *fortissimo* в помпезной вальсообразности⁴.

Второй фрагмент, после краткой инструментальной интермедии, вводит слушателя в образный круг мистического соблазна, где образ женщины преподнесен как средоточие дьявольского греха. Динамически этот раздел формы исполняется на *mf*, и темп несколько сдержанней, а фактура, лишившись вальсового ритма, стала ажурно-журчащей и ритмически комплементарной. На некоторое время возвратив ткани изначальную помпезность, во второй интермедии композитор готовит большую волну динамического спада, рассеивая измельченную до шестнадцатых длительностей ткань до замедляющихся четвертей. И после ферматы, уже в темпе *Andante* и на фоне ясной хоральной последовательности, звучит тихая, но самая сакраментальная фраза о том, как читит “Господь незримый имя матери родимой”.

Символика содержания на этот раз передается через графичность музыкальной линии. В первом эпизоде это многократное повторение в вокальной линии одного и того же звука *es* – в подражание храмовому

⁴ Тут неизбежна аналогия с “Колыбельной”, также воплощенной в шестидольной вальсообразности.

пению, но в гротесковом вальсообразном сопровождении фортепиано. Дальнейшее привнесение некоторого мелодического разнообразия в вокальную партию не преодолевает статичности повторности – в басу выдержан пульсирующий органнй пункт на тоне *си*. Во втором эпизоде мелодия и фортепианное сопровождение резко меняют свой характер, вплоть до хроматичности вокальной линии. Фактурно-гармоническая подвижность фортепианных фиоритур и репетитивная синкопированная повторность завершающей части фрагмента направлены на создание неустойчивости восприятия образа, на этот раз несущего черты саркастичности. Заключительный эпизод, спокойный и философски возвышенный, драматургически перевешивает два предыдущих образа.

Сразу за частной кульминацией следует общая драматургическая кульминация цикла – “Чудо”. В этой части можно наблюдать самую большую динамическую волну во всем произведении – от *pianissimo* прозрачной фактуры до *fortissimo* на самой высокой для тенора ноте *соль*, подкрепленной мощным аккордовым комплексом. В этом отрезке звучит самая выразительная в цикле стихотворная строка: “Опять живая предо мною в дверях стояла мать!”. Все элементы выразительности – речевые, интонационные и фактурно-динамические – сосредоточились в эмоциональном всплеске сыновней любви. Сила драматизма в этом фрагменте достигает своего апогея. Его же образность выходит за рамки просто сюжетного описания сна и становится символической декларацией нравственной позиции личности, соотносящей свою совесть с заветом матери. Может быть, это не только метафора, но еще и нравоучение, призыв к моральной самооценке человека, столь актуальный именно сейчас, в критические времена разрушения основ созидательной цивилизации.

Практически вся вокальная линия пьесы выдержана в фактуре слоговых повторов на одной ноте или двух близлежащих. Это очень напоминает покаянную молитву, особенно в опосредованно-хоральном обрамлении фортепианной партии. Вплоть до непродолжительной кульминационной волны динамика нарастания осуществляется только за счет незначительного расширения диапазона вокальных интонаций и некоторого уплотнения гармонических опор (до пятизвучия), функциональная напряженность которых при сменах определяется, скорее, собственной акустической краской, чем системой ладомональных тяготений. Этот принцип заложен уже в первых тактах фортепианной партии. Драматурги-

ческая линия фортепиано отнюдь не вспомогательна, а, скорее, представляет собой форму абстрактного отражения образов, соответствующих конкретике стиха. И в этом смысле данная фактура фортепиано очень показательна. Призрачность картины сна содержится в первых же тактах фортепиано, предшествующих словам: “Мне приснилось”. Многократно повторенная нота *соль* – самая высокая на протяжении 20 тактов, стала стержнем нисходящих наслоений звуков. И хотя явно прослеживается мелодическая линия из медленно спускающихся вниз трех-, а затем четырехзвучных мотивов, “шлейф” из задержанных звуков складывается в почти кластерные звуковые пятна. Заметим, что относительно привычных норм все сделано как бы “с точностью до наоборот”. Обычно басовый тон бывает опорным в бурдонах, а все прочее располагается выше. Здесь же достигнут опосредованный перцептуально-зримый эффект зеркального отражения реальности, т. е. сна. Расширение диапазона каждой из следующих фигур погружает слушателя в еще более глубокое ощущение ирреальности звукового объема.

“Заключение” становится удивительно точным с точки зрения драматургии завершением цикла. После того, как отзвучали пять предыдущих пьес, в которых было использовано множество весьма нетрадиционных, сложных структурных приемов, композитор находит самую удивительную и продуктивную модель финала. Простая, близкая к народной, песенная мелодия оплодотворила цикл чистотой чувств, которые испытывает сын, склонивший чело перед образом матери. Как высока художественная цель и как вдохновенно она реализована!

В сущности, все предшествующие пьесы драматургически устремлены к финалу, и если бы не столь тонкая его психологическая подготовка, то “Заклучение”, скорее всего, было бы несколько упрощенным.

В третий раз используется шестидольный метр, причем в исконно армянской песенной традиции. Иными словами, возврат к знакомому метру не означает возврата к прежней жанровости. Но именно контрастно жанровое сопоставление усиливает символическое ощущение возвращения к священным истокам народной музыки, что может вполне осмысливаться как возврат человека к своим духовным истокам – образу матери, вдохнувшей в него вместе с жизнью все самое возвышенное. И мягкое выразительное изящество диатоники мелодической линии, и скромная, но изысканная красота партии фортепиано с признаками фольклорной подго-

лосочности создают особый мир трогательной красоты, естественности каждого звукосочетания и интонационного оборота.

Вне всякого сомнения, композиционное совершенство цикла обусловлено высокой степенью продуманности деталей. Используются самые точные технические средства для равноценного музыкального воплощения открытой символичности стихотворного образного ряда.

И хотя А. Арутюнян посвятил это произведение своей матери, значение его гораздо шире – оно обращено к любой праведной душе, всегда нуждающейся в очищении и покаянной исповеди.

РЕЗЮМЕ

Вокальный цикл Александра Арутюняна “Памятник матери” написан на основе текстов армянского поэта Ованеса Шираза. Композитор написал две версии: с фортепианным сопровождением и с оркестром. Цикл состоит из шести частей: “Баллада”, “Колыбельная”, “Ноктюрн”, “Ариозо”, “Чудо” и “Заключение”. Арутюнян, обладающий самыми роскошными красками оркестрового письма, что очевидно в монументальных полотнах, в данном произведении представляется с иной стороны – созерцательный, нежный. По сути, автор позволяет слушателю заглянуть в “святая святых” своей духовной сокровищницы, где хранится одно из самых чистых и возвышенных чувств – память о матери и неувядающая любовь к ней. Цикл, посвященный композитором своей матери – Элеоноре Арутюнян, может быть обращен ко всем матерям и сыновьям земли, любящим и любимым.

Ключевые слова - Александр Арутюнян, вокальный цикл, анализ, “Памятник матери”.

«ՀՈՒՇԱՐՁԱՆ ՄԱՅՐԻԿԻՍ»

ՄԻԽԱՅԻԼ ԿՈՎՃԱԵԿ

Ալեքսանդր Հարությունյանի «Հուշարձան մայրիկիս» վոկալ շարքը գրված է Հովհաննես Շիրազի բանաստեղծական տեքստերի հիման վրա և ունի թե՛ դաշնամուրային, թե՛ նվագախմբային նվագակցությամբ տարբերակներ: Բաղկացած է վեց մասից՝ «Բալլադ», «Օրորոցային», «Նոկտյուրն», «Արիոզո», «Հրաշք» և «Եզրափակում»: Հարությունյանը, ով տիրապետում է նվագախմբային ամենաշքեղ գույներ վերարտադրելու վարպետությանը, ինչն ակնհայտ է մեծակտավ մոնումենտալ գործերում, այս շարքով ներկայանում է այլ կողմերից՝ հայեցողական, նուրբ, մեղմ, հոգևոր էությամբ, ըստ էության,

հեղինակն ունկնդրին թույլ է տալիս ներթափանցել իր «սրբություն սրբոցը»՝ հոգևոր գանձարանը, որտեղ պահվում է ամենից վեհ զգացմունքներից մեկը՝ մոր մասին հիշողությունը և սերը նրա նկատմամբ: Ցիկլը նվիրված է կոմպոզիտորի մորը՝ Էլեոնորա Հարությունյանին, և ուղղված է աշխարհի բոլոր մայրերին և որդիներին:

Քանալի բառեր - Ալեքսանդր Հարությունյան, վոկալ շարք, վերլուծություն, «Հուշարձան մայրիկիս»:

“MEMORIAL TO MOTHER”

MIKHAIL KOKZHAEV

Aleksander Harutyunian's "Memorial to Mother" is a cycle of six songs: "Ballad", "Lullaby", "Nocturne", "Arioso", "Miracle" and "Conclusion". The lyrics of these songs are poems by the Armenian poet Hovhannes Shiraz. Two versions of this composition exist: accompanied by musical instruments and by piano.

Harutyunian is a great master of reproducing instrumental elaborate colour and timbre. This is confirmed in his monumental large scale compositions. But in these songs Harutyunian manifests himself as being gentle, caring, warm, tender and affectionate. He helps to penetrate into the depths of his 'holiest of holies', spiritual treasure, where his love for his mother and memories of her are kept.

This cycle of songs is devoted to the composer's mother – Eleonora Harutyunian, and addressed to all the mothers and sons of the world.

Key words - Aleksander Harutyunian, vocal cycle, analysis, "Memorial to Mother".