Мишенина Вероника Викторовна

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ШАРАКАНОВ

В этой статье рассматриваются шараканы – уникальные гимны армянской церкви. Шараканы характеризуются как жанр духовной музыки армян, определяется время и предпосылки возникновения, их место в системе сакральных песнопений армянской традиции. Исследование композиционной организации шараканов, которое в полной мере не представлено в научной литературе, составило цель данной публикации. На примере анализа структуры шараканов в связи с сакральным (система гласов Ут-дзайн) и этническим музыкальным искусством армян выявлена особенность композиции шараканов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/37.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 3 (41): в 2-х ч. Ч. II. С. 131-134. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

22. Соколов К. В. Правительственная связь Российской империи (конец XVIII – начало XX в.): автореф. дисс. … канд. юрид. наук. М., 2005. 25 с.
23. Соколов Н. И. История таксы весового сбора за пересылку простых иногородных писем в России // Почтово-телеграфный журнал. 1894. № 2. С. 269-281.
24. Соколов Н. И. Об отношениях губернского и уездного начальства к почтовому управлению со времени учреждения в России первых почт до присоединения почтового ведомства к Министерству Внутренних Дел в 1806 г. // Почтово-телеграфный журнал. 1901. № 4. С. 388-415.
25. Соколов Н. И. Об учреждении в России сельской почты // Почтово-телеграфный журнал. 1897. № 2. С. 254-266.
26. Соколов Н. И. Системы содержания почтовых станций в России // Почтово-телеграфный журнал. 1895. № 1. С. 79-96.
27. Соколов Н. И. Ямская гоньба и почта в русской литературе // Почтово-телеграфный журнал. 1900. № 8. С. 952-969.
28. Шевцова Г. А. Фельдъегерская связь в России: 1796-1917 гг.: автореф. дисс. … канд. ист. наук. М., 2003. 24 с.

REORGANIZATION OF POSTAL BRANCH IN RUSSIAN EMPIRE DURING REIGN OF ALEXANDER I

Mironova Irina Sergeevna, Ph. D. in History, Associate Professor
Petro Mohyla Black Sea State University
ya.Irina-m7@ yandex.ua

The article is devoted to the transformations in postal branch conducted in the Russian Empire during the reign of Alexander I. The changes that occurred in the structure of the Postal Department, postal rates and the systems of postal stations support are shown. The conclusion is made that the reorganization of postal service led to the emergence of new services, to the increase of postal authorities' revenues, and to the entire postal system ordering in the state.

Key words and phrases: mail; Postal Department; yamskaya gon'ba (postal station); trading system; rural mail; postal rates; postal regulations.

УДК 783.2
Искусствоведение

В этой статье рассматриваются шараканы – уникальные гимны армянской церкви. Шараканы характеризуются как жанр духовной музыки армян, определяется время и предпосылки возникновения, их место в системе сакральных песнопений армянской традиции. Исследование композиционной организации шараканов, которое в полной мере не представлено в научной литературе, составило цель данной публикации. На примере анализа структуры шараканов в связи с сакральным (система гласов Ут-дзайн) и этническим музыкальным искусством армян выявлена особенность композиции шараканов.

Ключевые слова и фразы: шаракан; тун; канон; гимнография; Патарак; система гласов; Ут-дзайн; ряды песнопений.

Мишенина Вероника Викторовна
Львовская национальная музыкальная академия имени Н. Лысенко, Украина
nikanikol7@mail.ru

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ШАРАКАНОВ©

Религиозные конфессии мира представлены многими традициями церковного богослужения, среди которых христианские занимают одно из ведущих мест. Музыкальное сопровождение литургии большинства из них в разной степени уже исследовано учеными, однако некоторые все еще требуют к себе более пристального внимания. Таковой является музыкальная традиция Армянской Апостольской Церкви (официальное название Սուրբ Հայ Ուղղափառ Առաքելական Եկեղեցի (Сурб Гай Уггапар Аракелян Єкегеци) – Святая Армянская Православная Апостольская Церковь), которая, несмотря на свою древность, до сих пор не исследована целостно.

Среди источников, освещающих тему шараканов, существует ряд работ, которые находятся очень разрозненно за рубежом: Никогоса Тагмизяна [8], Арама Керовпяна [16], Левона Акопяна [2] и Николая Эмина [9]. Никогос Тагмизян в своей работе, посвященной развитию армянской музыки от одноголосия к многоголосию, отмечает, что шараканы «набрались величественного терпения и ждут своих исследователей» [8, с. 53]. Таким образом, до второй половины XX в. (время написания Никогосом Тагмизяном вышеупомянутого труда) музыкальная сторона шараканов все еще не была исследована. Из научных работ современности известен труд Арама Керовпяна «Один из методов модального анализа армянского Октоиха, адаптированного в шараканах» [16] (докторская диссертация на французском языке). Эта работа имеет очень существенное значение, прежде всего, в освещении таких важных аспектов армянской музыки, как новоармянская нотация, гласовая система. Однако в этой работе Арам Керовпян по каким-то причинам детально не рассматривает развитие гласовых моделей в рядах песнопений, отвечающих семи часам: «Оргнутьюн (Օրքինուտիւն), Гарц (Հարց), Тер Геркниц (Տէր Յերկնից)» [Ibidem, p. 12] и т.д. Также в работе Арама Керовпяна отсутствует анализ структурной, ладотональной и ритмической организации шараканов. Все эти аспекты представлены в данном исследовании.

© Мишенина В. В., 2014

Арменист Николай Эмин придает шараканам «значение догматического источника. В виде литературных памятников (по типу Книги Посланий)... шаракан является слабым лишь отражением догматических представлений армян» [9, с. 9]. Углубившись в текст шараканов, можно понять, что их содержание выходит за рамки библейской тематики. Эти «богослужебные каноны и песни, как церковные песнопения, предназначенные для возбуждения и волнения сердечных чувств народа, который молится… по своему характеру они не могут точно проявлять вероопределяющие понятия» [Там же]. В них все внимание сконцентрировано на художественную форму воплощения творческого чувства, на образность языка, их «внешний строй, созданный в своем большинстве стихами… Таким образом, шаракан в значительной мере является памятником национальной литературы религиозного характера, что дает возможность знакомиться с художественными образами в исторической борьбе армян за сохранение веры» [Там же, с. 10-11].

Музыкальное искусство Армянской апостольской церкви характеризуется разнообразием сакральных жанров, функционирующих в богослужении. Среди них, кроме шараканов, армянская гимнография представлена такими жанрами: каноны, кцорды, жамамуты, таги, гандзы, ерги, мегеди, аветисы.

В музыке армян всегда отражалась их история. Так, в период с V по VII в. происходит общий подъем армянской культуры, который захватил и музыкальное искусство. В армянской народной песне появляются новые жанры, формируется их ладовая основа, расширяется их интонационный круг. Одновременно с народным и профессиональным искусством развивается церковная музыка. На основе выразительных средств народной музыки формируются шараканы, а также жанры армянской гимнографии, среди них таги, гандзы и другие виды духовной песни. Первыми авторами армянской духовной музыки были: Месроп Маштоц (IV-V вв.), Сагак Партев (IV-V вв.), Говганес Мандакуни (V в.), Комитас Ахцеци (VI-VII вв.).

Шараканы – уникальные гимны армянской церкви (в армянском языке корень слова «шаракан» – шарк (շարք) – переводится как последовательность, буквенный ряд). Они образуют целый пласт армянского сакрального музыкального искусства. В одном из вариантов перевода слово «шаракан» интерпретируется как ожерелье. Это связано с его структурой, которая строится по принципу нанизывания тунов – строф. Слово «тун» в переводе с армянского звучит не менее интересно, чем шаракан, – «дом». Это значение использовано не случайно, поскольку каждый тун шаракана создан по совершенной, прочной структуре – такой, какую имеет конструкция «дома».

Появившись в V в. н.э., шараканы начали свой долгий путь, созревая на протяжении тысячи лет. Шараканы раннего периода написаны на древнеармянском языке – грабаре (в переводе с армянского «грабар» (Գրաբար) означает «письменный») в поэтичной и прозаичной форме.

Шараканы представляли научную ценность для исследователей их поэтического текста, его формы, содержания и семиотики. В шараканах присутствуют элементы кодирования, которые существуют в тексте в форме акростиха. Например, в акростихе литургического шаракана «Хоргурд хорин» («Խորհուրդ խորին» – «Великое таинство») закодировано слово «Хачатур», что является своеобразным автографом его автора – Хачатура Таронеци (XII в.).

Шараканы долгое время существовали в хазовой (аналогичной невменной) и новоармянской нотации (создана Гамбарцумом Лимонджяном (Համբարձում Լիմոնչեան) на основе хазовых знаков) и лишь в последние 100-150 лет появились их транскрипции на современную 5-линейную нотацию. Вероятно, именно это и стало причиной длительного отсутствия исследований их музыкального текста. Сегодня весь музыкальный материал, записанный новоармянской нотацией, транскрибируется на современную пятилинейную. Реализацией этой задачи занимается Институт древних рукописей им. Месропа Маштоца («Матенадаран»), Ереван.

Хазовый метод нотации шараканов предусматривал возможность творческого самоутверждения для исполнителей (ведь хазовые знаки лишь приблизительно напоминали мелодико-ритмический рисунок произведения). Каждый из певцов во время их исполнения мог проявить собственные вокальные данные и безупречное владение сложными мелизматическими мелодиями шараканов.

В V в., в связи с переводом Священного Писания на армянский язык (осуществлен католикосом Сагаком Партевом (Սահակ Պարթեւ) и историком Месропом Маштоцом (Մեսրոպ Մաշտոց)), началась литературная деятельность, в связи с которой образовалось ядро шаракана. Длительное существование шараканов в устной традиции стало причиной многовариантности их мелодий, вследствие чего можно говорить о проникновении в шараканы признаков фольклора. Такая многовариантность стала причиной того, что в 645 г. на празднике Преображения в Багаванской Церкви (собор с католикосом Нерсесом III Шинохом) певцы (приглашенные из разных уголков Армении) не смогли совместно исполнить шаракан в честь трех отроков, поскольку его мелодии слишком отличались друг от друга. Эту проблему рассмотрели на церковном соборе, в результате чего было принято решение: ввести однообразие в песнопениях (шараканах). Совместно со многими учеными эту задачу решил богослов Барсег Чон, осуществив сперва детальный отбор песен, а затем образовав первый сборник канонов церковного богослужения, названный в честь Барсега Чона «Чонынтыром».

Шараканам, как и другим духовным песнопениям Армянской Церкви, присуще повторное строение, где каждый тун шаракана либо частично, либо полностью повторяет музыкальный материал первого.

Шараканы, которые являются составляющими канонов дня, сформированы из запева – сксвацка (Սկսուածք), который исполняется сольно на основе мелодии ряда песнопения гласа. Следом за ним располагаются туны (строфы) шаракана, которые звучат в исполнении хора (либо многоголосно, либо в унисон). Корень такой организации хоровой ткани шараканов находится в традиции армянской народной музыки. Ритмика и мелодика шараканов имеют ярко выраженную этническую природу. Подтверждением этого факта

являются манера, техника и стиль их исполнения, созвучные армянским народным песням. Вследствие этого можем говорить о сочетании в шараканах сакрального и этнического музыкальных начал.

Со времени создания шараканов их текст оставался неизменным, а мелодия пребывала во многих вариантах, что является еще одним признаком фольклора (многовариантность). Фиксация музыкального текста шараканов приближается к традициям этнической музыки: это проявляется в особенностях записи тактовых черт, которые выставляются по текстовой строфе и по совпадению текстовой строфы с музыкальной. Кроме того, подавляющее большинство шараканов не содержит знаков при ключе. Они выставляются в музыкальном тексте по необходимости, ведь часто в мелодике присутствуют переменные, вариантные тоны, фиксация которых при ключе невозможна.

В шараканах существуют мелодические структуры, имеющие значение припевов к тунам. Их мелодика независима от гласа и, соответственно, мелодики шаракана. Она остается неизменной из канона в канон. Нестабильной является лишь ритмическая сторона припевов, которыми являются: Парк (Փառք – Слава (Слава Отцу и Сыну и Святому Духу)), Айжм (Այժմ – Ныне и присно и во веки веков) и Горцк (Գործք – Благословите). Парк и Айжм используются в шараканах совместно. Изредка в Алелуках (Ալէլուք – дополнительное песнопение канона; как и шаракан, оно построено строфически) используется только припев Парк. Горцк включается только в шараканы ряда песнопения Гарц. Основой его текста является третий раздел Книги пророка Даниила «Дела Господние, Благословите. Хвалите и превозносите его во веки!». Важно заметить, что именно эти припевы отличают шараканы от песенных жанров армянской духовной музыки, в частности тагов (кроме процессионных шараканов, составляющих Патарак: их структура лишена сксвацка и припевов).

Особенность характера и темпа исполнения шараканов (так называемый тип шаракана) определяется в начале песнопения (в сксвацке):

- Цанр (ծանր) – в переводе с арм. означает «тяжелый». Цанр определяет исполнение шаракана в медленном темпе и почтенном произношении каждой фразы.
- Миджак (միջակ) – в переводе с арм. означает «средний». Шараканы этого типа исполняются в среднем темпе и имеют преимущественно невматическую ритмоструктуру.
- Чапавор (չապաւոր) – в переводе с арм. означает «умеренный». Шараканы типа чапавор исполняются в умеренном темпе, идентичном шагу. В основном эти шараканы созданы в силлабической ритмоструктуре.
- Гордор (յորդոր). Точный перевод этого слова является неоднозначным для определения шараканов этого типа – «уговоры», «предсказания». Подразумевается, что шараканы типа чапавор должны исполняться в манере, близкой к речитации (в силлабических ритмоструктурах). В шараканах Гордор несколько сдвинут темп по сравнению с другими типами.

В большинстве случаев темпо-характер шараканов остается неизменным на протяжении всего произведения. Однако бывают случаи, когда он меняется неоднократно (например, «Гетейяк шаракан» седьмого гласа Да Дза, Чина суда Канона Страстной пятницы (Հետեւակ շարական ԴԶ, Կանոն Աւագ Ուրբաթի)).

Среди сакральных гимнов, которые составляют армянскую гимнографию, только шаракан обладает глубоким родством с системой гласов Ут-дзайн. Вероятно, именно строгие нормы церкви стали причиной того, что в шараканах музыка «была в определенной мере вспомогательным средством. Она была рассчитана на то, чтобы в более или менее привлекательной форме донести до слушателя целостное содержание духовных текстов; в шараканах доминировали в основном законы языковой декламации. Сами же мелодии представляли гласовые напевы, созданные из определенных мелодических формул-попевок на основе установленных модальных отношений, в них почти полностью исключалось влияние народной ритмики. Вследствие этого в напевах шараканов возникла определенная однотипность и ограниченность настроений» [4, с. 9].

Шараканы тесно связаны с гласами. Структура гласов непосредственно влияет на формирование шараканов в канонах, где детально описывается: когда, на какой глас и ряд песнопения должен исполняться шаракан. В каждом каноне шараканы расположены в строгой последовательности рядов; глас указывается одновременно с названием ряда песнопения, на который он исполняется. Например, шаракан «Инастун кусанган» канона Страстного вторника (ряда песнопения Оргнутьюн гласа Бен Кен) является шараканом первого ряда песнопения «Благослови», созданного за мелодией четвертого гласа. Мелодика шараканов и гласов взаимосвязана. Поскольку мелодические модели гласов строятся по попевкам, то в шараканах происходит их развитие. При этом в шараканах почти всегда остается неизменной заключительная попевка гласа. Чаще всего она является музыкальным центром, который переносится с гласа на шаракан. Кроме того, в шараканах от гласов сохраняется лад. Однако в шараканах шире амбитус, чем тот, на основе которого построен глас. Особенность его образования является определяющей единицей для формирования мелодики шаракана. Чаще всего используется гармонический вид мажора и минора, их дважды гармонический вид, или же несколько ладовых структур одновременно. Подавляющее большинство шараканов, как и их гласовая матрица, не содержит при ключе ладовых признаков. Ритмика гласов – единственное, что не объединяет гласы и шараканы. Если в гласах характерная армянской музыке ритмика отсутствует, то в шараканах она проявила себя в более свободной форме. Это проявляется в ее остроте, значительной мелизматичности и применении различных ритмических типов. Шараканы воплощают гласовые модели в настоящем калейдоскопе различных эмоциональных состояний. Так, один и тот же глас может проявиться в шаракане одновременно в состоянии скорби, печали, а также в эпическом, созерцательном, приподнятом и триумфальном настроении.

Шараканы являются составными канона (канон соответствует одному дню, в его состав входят шараканы, расписанные соответственно каждому часу, и сопутствующие песнопения). Канон содержит несколько проявлений, важнейшими из которых является «система Восьмигласия, которая стала универсальной категорией

церковной музыки. Другим проявлением канонического мышления можно считать цикличный жанр обязательных в своей последовательности 8-9 песнопений... Представляя собой выстроенный в определенном порядке и созданный в соответствии с настроением и содержанием церковного праздника ряд песен, канон, как циклическое произведение, открыл перед гимнографами новые возможности, образовал новое качество и иной уровень духовного песнетворчества» [3, с. 56-57]. Ритмический аспект шараканов также подвергается развитию: одни формируются от невматичности к мелизматичности, другие от силлабики развиваются или в сторону невматичности, или имеют двойной путь развития (силлабика – невматичность – мелизматичность).

Шаракан может исполняться вне канона. Однако в таком случае меняется его структура: он исполняется без запева и припева. Такая потребность «вырывать» шаракан из канона существует в некоторых случаях: либо он исполняется как главный шаракан дня, либо на обходе во время Патарака (например, литургический процессионный шаракан «Барехосутьямб» («Բարեխօսութեամբ» – «Заступничеством»)), а также на благословение дома.

Итак, исследование в данной статье шараканов показало: композиция этих духовных гимнов Армянской Церкви основана на базе мелодических моделей системы гласов Ут-дзайн. Особое влияние этой системы ощутимо в формировании строфической (тунной) структуры шараканов. В процессе исследования определено: шараканы, как уникальные духовные гимны Армянской Церкви, представляют феноменальное единство различных пластов музыкального искусства – этнического и сакрального. Музыкальное содержание шараканов может стать объектом научных исследований в будущем.

Список литературы

1. **Авдалян К.** Национальный стиль в армянской музыкальной культуре XX века [Электронный ресурс]: дисс. ... к. искусствоведения. URL: http://www.dissercat.com/content/natsionalnyi-stil-v-armyanskoi-muzykalnoi-kulture-xx-veka (дата обращения: 27.01.2014).
2. **Акопян Л.** Армянское осмогласие и пение по хазам как феномены средневековой христианской культуры // Искусство музыки: теория и история. М., 2012. № 5. С. 5-18.
3. **Аревшатян А.** Проблема канонического в армянском духовном песнетворчестве // Калофония: научный сборник по истории церковной монодии и гимнографии. Львов, 2004. Ч. 2. С. 56-60.
4. **Атаян Р.** Жанр тагов как носитель гуманистического начала в профессиональной монодической музыке Армении X-XII веков. Ереван: Ин-т искусств АН Армянской ССР, 1978. 17 с.
5. **Багдасарян А.** Патарак – армянская литургия в записи Никогайоса Ташчяна // Тезисы конференции по вопросам истории и теории монодической музыки: комиссия народного музыкального творчества (1-2 ноября 1984 г.). Ереван: Союз композиторов Армении, 1984. С. 52-53.
6. **Болгарський А.** Духовна музика в соціокультурному просторі третього тисячоліття // Ставропігійські філософські студії: Ultima ratio. Львів, 2009. Вип. 3. С. 143-152.
7. **Древние виды нотации** [Электронный ресурс]. URL: http://ru.znatock.com/docs/index-18233.html#322541 (дата обращения: 27.01.2014).
8. **Тагмизян Н.** Музыка древней и средневековой Армении // II международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван: Советакан Грох, 1982. 64 с.
9. **Эмин Н.** Шаракан: богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви / пер. с древнеармян. яз.; ред. К. Костанянца. Изд-е 2-е. М.: Этнографический фонд Эмина при Лазаревском институте восточных языков, 1914. 458 с.
10. **Ясіновський Ю.** Церковна музика і гимнографія: анотована бібліографія // Калофонія: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2006. Ч. 3. С. 247-261.
11. **Biancini P.** Les chants Liturgiqes de L'eglise armenienne Traduits en notes musicales europeenes. Venise: Imprimerie Armenienne de St. Lazare, 1877. 226 p.
12. **Ertlibisner E.** Armenische Kirechenmusik: Dissertationen und Schriften der Universität Wien aus Historischer Musik – wissenschaft. Wien: Musica medievalis europae orientalis, 1985. 313 S.
13. **http://www.gramota.net/materials/3/2011/5-2/31.html** (дата обращения: 17.02.2014).
14. **http://www.gramota.net/materials/1/2013/3/19.html** (дата обращения: 17.02.2014).
15. **http://www.gramota.net/materials/3/2014/1-1/4.html** (дата обращения: 17.02.2014).
16. **Kerovpyan A.** L'oktoechos Armenian une méthod d'analyse modale adaptée au repertoire des Šarakan: doctorat présentée par A. Kerovpyan. Paris, 2003. Volume Ia texte et Annexes I-IV. 500 p.
17. **Lubelczyk A.** O muzyce liturgii ormianskiej // Kościów Z. Polsko-ormianskie przycznki muzyczne. Opole: stowarzyszenie polskich artystów muzyków koło w Opolu, 1987. S. 10-12.

COMPOSITIONAL FEATURES OF SHARAKANS

Mishenina Veronika Viktorovna
Mykola Lysenko L'viv National Music Academy, Ukraine
nikanikol7@mail.ru

This article considers sharakans – the unique hymns of the Armenian Church. Sharakans are characterized as a genre of the sacred music of the Armenians; the time and preconditions of their origin, their position in the system of the Armenian tradition sacred hymns are determined. The research of sharakans compositional organization, which is not completely represented in scientific literature, is the aim of this publication. Sharakans compositional feature is revealed by the example of the analysis of sharakans structure in connection with the sacred (the system of Ut-dzayn voices) and ethnic music art of the Armenians.

Key words and phrases: sharakan; tun (stanza); canon; hymnography; Patarak; system of voices; Ut-dzayn; series of chants.