

Суровая простота, столь резко контрастирующая с пышным убранством Греко-православных и Римско-католических церквей, поражает впервые посещающих Армянский храм.

«Армянские Церкви венчаются куполами и колокольнями, форма куполов узкая, с уходящим ввысь барабаном. Церкви, как правило, предшествует двор, здесь же обычно находится и приходская канцелярия» [7, с.23].

Таким образом, можно сделать вывод, что формирование армянского христианства неразрывно связано с развитием всего христианского мира. Армянская Апостольская Церковь является одной из структурных составляющих христианской системы равнозначной католицизму, православию и протестантизму.

Исследование специфики Армянской Апостольской Церкви, ее вероучения, культа, особенности религиозной системы и обрядовой практики помогает более глубокому пониманию процессов формирования разных направлений христианства.

«Современное положение Армянской Апостольской Церкви, взаимоотношения с другими Церквями являются, в значительной мере, отражением проблем, истоки которых лежат в наличии традиционных исторических и конфессионально-догматических стереотипов и предубеждений» [2, с.209].

Различия же в обрядах, традициях, церковном устройстве и т. д. никак не означают разницу в христианской вере, и тем более, не должны стать препятствием для диалога.

Источники и литература

1. Орманян Магакия. Армянская церковь: Ея история, учение, управление, внутренний строй, литургия, литература, ея настоящее / Магакия Орманян, константинопольский патриарх; [пер. с франц. Б. Рунта]. – М.: Издание А.М. Будагова, 1913. – 217 с.
2. Гаюк И. Армянская Церковь как уникальный феномен христианского мира / Ирина Яковлевна Гаюк. – Львов: Издательство Львовского музея истории религии «Логос», 2005. – 228 с.
3. Гуайта Дж. Жизнь человека: встреча неба и земли (беседы с Католикосом Всех Армян Гарегином Первым) / Джовани Гуайта, [пер. с итал. М. Свешник]. – М.: ФАМ, 1999. – 157 с.
4. Исторические памятники вероучения Армянской Церкви, относящиеся к XII ст. [пер. с арм. А.Худобашева. – СПб., 1847. – 227 с.
5. Нерсисян Е. Таинство Божественной Литургии Армянской Апостольской Церкви / Езрас Нерсисян, Епископ.– СПб., 2007. – 127 с.
6. Основное различие между католическим и армяно-григорианским вероисповеданием. – Константинополь.: Международная типография, 1864. – 290 с.
7. Петросян Е. Армянская Апостольская Святая Церковь, Епархия Юга России Армянской Апостольской церкви / Езник Петросян. – Краснодар, 1998. – 129 с.
8. Праздничные дни Армянской Апостольской церкви для епархий, руководствующихся старым стилем в 1980 году. – Св. Эчмиадзин, 1980. – 31с.
9. Саргсян Т. Из истории Армянской Церкви в Крыму (по памятным записям XIV-XVвв./ Татевик Саргсян. – Симферополь, 2007. – 223 с. (Историческое наследие Крыма №18).

Берестовская Д.С., Элькан О.Б. МИР ЦВЕТА

Творческого немецкого живописца Элизабет Оксенфельд – это воплощение ее мечтаний об «удивительном городе» детства Тимисоаре, парках и цветах, о горах, покрытых зелеными лесами и лугами, деревьях с пышными кронами, трепетных березах, о звездном небе – великой гармонии природы, которая вошла в ее душу как мир цвета, бесконечно изменчивый и прекрасный.

Мы не всегда достаточно хорошо знаем о личности творца и обстоятельствах, сопровождавших его творческие поиски, но они раскрываются в произведениях, в образном мире художника.

Картина мира Элизабет завораживает. Она живет в глубоком общении в природой, которая находит символическое воплощение в ее творчестве.

Соотношение природы и культуры, природных и культурных факторов в человеке имеет ярко выраженный индивидуальный характер. Одна из сфер проявления этих связей – художественное творчество; особое значение приобретает жанр пейзажа, раскрывающего эстетический потенциал природной среды. Природа, изображенная на картинах Элизабет Оксенфельд, не имеет ничего общего с равнодушно и бездушно воспроизведенной деталью леса, поля или горы. В ее произведениях всегда присутствует сама художница, ее чувства, мысли, ясно выраженное отношение к тому, что она изображает.

Для теоретического обоснования символической природы творчества Элизабет, обратимся к концепции выдающегося немецкого философа Эрнста Кассирера.

В работах «Философия символических форм» и «Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры» Э.Кассирер раскрывает свою точку зрения на специфику искусства, сформировавшуюся без влияния современного для него искусства модерна, в частности, творивших в 10-е – 20-е годы в Баухаузе выдающихся художников – В. Кандинского, П. Клее, Ф. Марка и других. В Германии большое распространение получила эстетика Р.Вагнера, философия искусства Ф. Шеллинга, были изданы книги В. Воррингера «Абстракция и вчувствование», В. Кандинского «О духовном в искусстве» (на немецком языке).

Э. Кассирер, опираясь на философскую и художественную традицию, приходит к выводу об условном характере искусства, зависящего от эстетического восприятия художника: «Ведь художник не может вос-

производить или копировать некий эмпирический объект – ландшафт с его холмами и горами, ручьями и реками. Он рисует лишь индивидуальный и относящийся к одному моменту облик ландшафта. Ему важно выразить атмосферу вещей, игру света и тени» [5, с. 92].

Специфику искусства Э. Кассирер видит в динамичной жизни «живых форм», в «гармонии и контрастах цветов», в умении художника воплотить свой «эстетический опыт». Не отрицая реалистического способа воспроизведения явлений жизни, Кассирер утверждает приоритет символического видения, символического характера искусства, являющегося его имманентным свойством. Подлинное произведение искусства – не «двойник реальности», а живой многоцветный образ, созданный путем проникновения в его «формальную структуру» [5, с. 102].

Специфика живописного символического образа Элизабет Окзенфельд наиболее ярко проявляется в ее излюбленном жанре – пейзаже, имеющем ярко выраженное индивидуальное воплощение. Элизабет создает своеобразные серии, состоящие из трех горизонтальных «панно», каждое из которых объединяет три картины. Формируется как бы панорамное видение; нет одной точки зрения: взгляд скользит по изображению, создавая впечатление движения во времени. При этом осуществляется пластическое и колористическое единство, гармония пластики и цвета. Три таких серии, объединенных в некое единое образование, создают подобие окна, через которое художник смотрит на мир, многогранно и многокрасочно разворачивающийся перед его взглядом. Через это же окно мир входит в его душу.

Невольно приходит мысль о сакральности числа «3»; мир, увиденный таким образом, приобретает особую значимость: Вселенная, охваченная единым взглядом. И еще одно образное символическое осмысление: симультанное окно (фр. *simultané* – одновременный). Этимология слова восходит к средневековой культуре: тип декорационного оформления спектакля, при котором на сцене устанавливались одновременно (по прямой линии, фронтально) все декорации, необходимые по ходу действия [См.: 6, с. 92]. Этот способ был усвоен живописью. Средневековые фрески изображали в одном сюжете несколько ситуаций, что дало возможность развернуть изображаемое событие во времени. Подобные явления наблюдаем и в Раннем Возрождении, например, Мазаччо, «Чудо со статиром», где мы видим изображение одного и того же персонажа на разных этапах повествования.

Интересно привести еще одно сопоставление. Исследователь искусства Розалинда Краусс делает интересное наблюдение о мотиве решетки в мировой живописи, особенно ярко проявившемся в эпоху модернизма как связь материи и духа. У символистов, замечает Р. Краусс, решетка появляется в виде окна: окно пропускает «свет – или дух – в исходную темноту комнаты. ... но оно его также и отражает. Поэтому окно у символистов предстает также как зеркало – внутри его души» [7, с. 19 – 32]. По мнению Р. Краусс, решетка в искусстве XX века приобрела эстетический приоритет.

Конечно эти параллели с пейзажем Элизабет весьма условны. Но они дают возможность глубже понять творческую мысль автора, в произведениях которого синтетически соединены пространство и время как основные параметры бытия.

Образ природы, воплощенный в этих своеобразных «панно» (будем употреблять этот термин) имеет условный обобщенный характер. Это живопись, в основном, плоскостная, где главную роль играет цвет. Явление цвета в наше время изучают различные науки: физика, химия, психология, искусствознание. Гёте писал о «чувственно-нравственном» проявлении цвета. В искусстве существует своя особая область познания цвета. Швейцарский художник, исследователь цвета Иоханнес Иттен, в своей книге «Искусство цвета» (Johannes Itten "Kunst der Farbe") утверждает: «Наибольшее значение для создания художественного образа имеют отношения между цветовой реальностью и цветовым воздействием, между тем, что воспринимается глазом, и тем, что возникает в сознании человека. Оптические эмоциональные и духовные проявления цвета в искусстве живописи взаимосвязаны» [3, с. 15].

В пейзажных сериях Элизабет Окзенфельд разворачивается огромный диапазон состояний: цвет стремительно движется, бьется, как поток, или становится аморфным, спокойным, безразличным к форме, или тягелым, непроницаемым, подчиняющим форму себе. Вся композиция (т.е. девять «панно», объединенных в три серии по три картины) является целостным комплексом цветовых звучаний, где как в музыке, каждый тон зависит от остальных, сливаясь в стройном аккорде.

Живопись и музыка, живопись и поэзия...

Французский поэт Шарль Бодлер, создавал свой образный мир, пришел к выводу о существовании глубинного и универсального закона «всеобщей аналогии». Он считал, что различные виды искусства стремятся «придать друг другу новые силы». «Все краски, запахи и звуки заодно». В науке этот закон получил название синтеза искусств, опирающегося на явление синестезии как одной из форм взаимодействия в полисенсорной системе восприятия. Под влиянием синестезии формируется метафорический язык искусства, отражающий способность человека к особому чувствованию, основанному на сопоставлении различных явлений искусства, иногда очень далеких друг от друга, в рамках единого целостного образа. Эти «межчувственные» соответствия мы находим в поэзии, музыке, архитектуре, театре, и, конечно, живописи. Нередко подобная особенность образного мира художественного произведения обусловлена многообразием творческой личности автора, его интересами, знакомством и даже владением навыками различных искусств. К личности и творчеству Элизабет Окзенфельд это имеет непосредственное отношение.

В эссе «Chances Taken» художница, описывая свой жизненный путь, анализирует, как сформировался ее образный мир – мир цвета. Этому помогло знакомство с литературой и историей разных стран – России (Петербург, Сибирь), Америки (Калифорнии), Прибалтики (Тимисоара), Южной Бессарабии (Акерман) и, конечно, Германии, где она живет уже много лет. Во многом на ее развитие, тонкий художественный вкус

повлияло обучение балету, игре на фортепиано, гитаре, знание истории искусства, языков – немецкого, английского, французского, русского. Все это, говорит Элизабет, помогло «мне поверить, что у меня есть широкие крылья и что я должна стремиться парить высоко в небе» [8].

Мы должны обратить особое внимание на ее общения с миром природы. Элизабет называет себя «сентиментальным путешественником»; полны поэзии ее описания природы, чувств, рожденных общением с любимыми местами огромного мира ее жизни. В эссе «Бабушкин сад» художница вспоминает до в горах (Банатердорф), где «время медленнее, звезды ложатся на плечи, чтобы вдруг раскрасить луга сильными, прямыми одуванчиками. Леса украшают пышные зеленые гармонии, словно узор, нанесенный искусной рукой поверх холмов и гор. Было прекрасно в моем саду» [9]. Представляется, что сад – это обобщенный образ природы, ставший неотъемлемой частью мира Элизабет.

Все это дало художнице силы и «свободу быть самой собой», чтобы найти выражение в поиске «гармонии на холстах и рисунках». Вспоминая своих учителей, Элизабет отмечает, что они научили ее «соединить все это в рисунке, оставаясь свободной».

В пейзажных сериях Элизабет Оксенфельд живописные и музыкальные рефлексии слиты воедино. Прежде всего, это ритм – периодическая последовательность протекания какого-либо процесса, связанная с идеей поэтапного изменения формы, структуры объекта или системы. Ритм предполагает цикличность повторения определенных фигур или конфигураций, их гармонию и соразмерность как временную упорядоченность движения. В изобразительном искусстве ритмический ряд создается более или менее ясным членением фигур и предметов на группы, распределением смысловых и цветовых акцентов, ритмичных линий и т.д.

Описанная нами серия из девяти рядов «панно» № 1 отличается ритмикой цветовых пятен. В каждом ряду – иные цветовые созвучия: иногда гармонически сочетающиеся (например, оттенки зеленого), иногда контрастные (красный и зеленый); контрасты не только цветовые, но и тональные (теплые и холодные тона). Из картин, составляющих часть ряда, одного «панно», цвет как бы перетекает, переливается в соседние, четко обозначена линия горизонта, объединяющая весь ряд.

Но совершенно особыми являются «панно», посвященные деревьям, которые становятся в живописи Элизабет символами жизни, ее многообразия и многоаспектности. Еще в глубокой древности индейские племена создавали мифы о священных символических деревьях. Один из них повествует о Первом дереве мира, прародителе Вселенной и человека, имеющем божественное предназначение. Другой посвящен дереву-кресту, символу плодородия, перед которым совершались различные ритуалы. Были мифы о «пламенном дереве», находившемся в центре небесного купола, и т.д. В христианстве дерево в Раю стало древом познания Добра и Зла и причиной первородного греха человека [См.: 1, с. 88 – 90, 180].

Деревья Элизабет поражают многообразием своих состояний: от умиротворенно-спокойного до порывистого, смятенного, символизирующего бурю. Различны и конфигурации самих «панно», объединяет их главный персонаж – березы.

Ритм как сюжетобразующий композиционный прием наиболее ярко воплощается в работах Элизабет, посвященных березам. Здесь множество вариантов. Сами стволы берез – чередование белых и черных пятен, в разных ситуациях, в зависимости от настроения, играющие различную роль. Но всегда – это создание романтического мироощущения.

Черное и белое. В.Кандинский, разрабатывая проблемы символики цвета (трактат «О духовном в искусстве»), утверждает его метафизические основания. Белый цвет представлялся ему символом Вселенной, «белым безмолвием», но не мертвым, а полным возможностей. Если белый – это «Ничто доначальное», полное возможностей, то черный – «Ничто угасшее», Ничто без возможностей [4, с. 72 – 73].

Различное ритмическое сплетение линий, мощная динамика цветовых пятен, через которые внутренний мир художника соединился с глубинным, сокровенным смыслом вещей и явлений окружающего мира, позволил создать Элизабет свой мир символов и образов, отразивший ее внутреннее состояние. Цвет здесь является не только средством формообразования, но и выражения, проекцией картины мира художницы.

Неизгладимое впечатление производят «панно», состоящие из двух картин: это романтические пейзажи, изображающие бурные порывы ветра, раскачивающиеся деревья, разлетевшиеся кроны (№№ 1, 2, 3, 4, 5). Здесь нет четких линий. Знаменательно высказывание Делакура: «В природе, где все выпукло, нет линий. Только моделированием создается рисунок, то есть выделение предмета в той среде, где он существует. Только «распределение света дает видимость телам. [Цит. по: 2, с. 161].

Но в творчестве Элизабет Оксенфельд мы находим и другой способ художественного изображения: четкая ритмическая компановка, чередование групп берез в вытянутых продольных композициях, где ритмичны и вертикальные линии (стволы берез), и горизонтальное (небо, сплошная масса осеянной листвы, полоса стволов, светло-зеленая, с оранжевыми отблесками – от листвы масса луга или поля №6). Но есть и четвертая модификация. На сплошном фоне (алый, сиреневый), вытянутом горизонтально, в центре – объемные продольными линиями, купно – несколько стволов, где черное чередуется не только с белым, но и с серым различных оттенков (три «панно» – № 8).

Лирическим умиротворением веет от группы трех «панно» (№ 11): переплетение стволов берез с нежно зеленой листвой, мерцающий свет, прорывающийся сквозь тьму лесной чащи... Настроение, колорит резко противоположны бурным и страстным порывам, воссозданным в «панно» №№ 1, 2, 3, 4, где композиция построена не только при помощи цветовых пятен и приближается к абстрактной (особенно № 2): на желтом фоне – черные пятна и редкие линии (горизонтальные, вертикальные, наклонные – зеленые, черные, белые) символизирует бурю. Вспоминается название произведения В. Кандинского: «Желтый звук», где художник хотел воплотить идею синтеза искусств с помощью подвижных форм, игры света и музыкального сопрово-

ждения. У Элизабет Оксенфельд мы видим только живопись, но она выражает и движение, игру цветовых пятен и форм, и звук – мы слышим этот гул урагана, в нас как бы ударяют летящие листья, обломки веток...

Таковы лишь некоторые заметки, которые не претендуют на полный и глубокий анализ многогранного яркого творчества Элизабет Оксенфельд, стремящейся воплотить мечту своей жизни – создать «бабушкин сад» и в реальной земной жизни, и в творчестве.

Источники и литература

1. Бауэр В., Дюмоти И., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г.Гаева. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 504 с.
2. Гастев А. Делакруа. – М.: Искусство, 1996.
3. Иттен И. Искусство цвета / Пер. с нем. – М.: Д.Аронов, 2004. – 96 с., ил.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 110 с.
5. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. – М., 1988.
6. Словарь иностранных слов / [гл. ред. Ф.Н.Петров]. – М.: Сирин, 1996. – 608 с.
7. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003.
8. Ochsenfeld E. Chances Taken. <http://www.elisabeth-ochsenfeld.com/resume.php>
9. Ochsenfeld E. Grosselterngarten. <http://elisart.de/statement.php>

Крипак О.Л.

УДК 781.62 (477)

НАЧАЛО И ПРИНЦИП КОНЦЕРТНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КАРАМАНОВА

Для творчества такого самобытного мастера, как А. Караманов обращение к тому или иному жанру всегда связано с поиском его глубинных истоков. Это в полной мере относится и к жанру концерта, в котором композитор опирается не на «готовые» модели концертной формы, хотя и имеет их в виду, а на внутренний потенциал концертности как особого типа музыкального мышления. На этом глубинном уровне – уровне мышления – осуществляется жанрово-интонационные констелляции и синтезы, необходимые композитору для воплощения идеи концертности в той или иной ее трактовке, определяемой замыслом конкретного сочинения.

Важную роль здесь играют комплексы экстрамузыкальных, связанных с действительностью или другими эстетическими объектами и интрамузыкальных, связанных историко-стилевыми прототипами в музыкальной традиции, ассоциациями. К первым можно отнести религиозную тему и программность, вытекающую из ее воплощения.

Ко вторым – стилевые ориентации композитора на традицию жанра, обозначенную им самим как приверженность русской школе.

Наконец, для выявления признаков концертного стиля Караманова необходим учет темброво-инструментального начала, играющего в концерте роль ведущего фактора в организации материала в фактуре и форме композиции.

Рассмотрим сначала генезис и принципы концертности на уровне их интонационной диалектики, т.е. на уровне типологических основ этой разновидности музыкального мышления.

Размышляя о новом инструментальном стиле, черты которого наметились в творчестве И. Стравинского после увлечения театром и вокальной музыкой, Б. В. Асафьев посчитал необходимым остановиться на сфере концертности. Мысли Асафьева по этому поводу затем были интегрированы им же самим в капитальном труде «Музыкальная форма как процесс» как основа интонационной теории [2].

В книге о Стравинском [1], написанной Асафьевым в период работы по созданию интонационной теории, сформулировал интонационный подход к принципу концертности, сохраняющий, на наш взгляд, актуальность для исследований, по поводу концертных жанров и форм любого автора и на сегодняшний день.

Прежде всего, исследуя этот принцип, Асафьев исходит из диалектики «музыкально организующий и оформляющей мысли» [1, с. 218], т.е. рассматривает концертность как принцип музыкального мышления. «Концертность», понимаемая Асафьевым не «...в узком только виртуозном «соревновательском» смысле, <...> а в ином, глубоком и серьезном» [там же]. Речь идет о н а ч а л е и п р и н ц и п е к о н ц е р т н о с т и (разрядка наша – О. К.), уходящем в глубь веков и определяющих, по мысли Асафьева, магистральные тенденции в становлении музыкальных жанров и форм.

Для того, чтобы раскрыть суть такого понимания концертности, Асафьев обращается к этимологии слова «концерт». Слова концерт и concertare имеют двойное значение. По-латински concertare – сражаться, спорить. По-итальянски concertare – устраивать, придумывать, concerto – значит соглашение, oli concerto – «единогласно» [1, с. 220]. На основе этого двойного значения значения концерта, по пониманию как соревнование – соглашение, выводится понятие концертничество, ссылаясь на книгу Шеринга «Geschichte des Instrumentalsconcerts» (Leipzig, 1905 и последующие издания) говорит: понятие к о н ц е р т и р о в а н и е – древнее. Проследить его можно далеко в глубь веков – до чередующихся хором в греческой трагедии и еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве «а н т и ф о н о в» [там же].