

Лики памяти Юрика Степаняна

МАРИНА ПРОТАС

«Музыка — замедленный до звука свет (или совсем остановленный, превращенный в «стоячую волну»)… вырывается из себя, сбрасывая музыку, как кожу, «чтоб душа старела и росла», теряя человеческий облик. Лик теряя, и образ. ...Поиски не субъективности, а индивидуности... Расширение частности. Нечувствительность к границам и игнорирование демонстративное пределов, хотя именно эти пределы вибрируют и звучат... Текущая честь в звучащем становлении».

Алексей БОСЕНКО. К музыке: Немзыкальное приношение (2011) [1]

Осенью 2011 г. культурную жизнь Херсона всколыхнула «вспышка сверхновой», сверхплотный эпицентр которой сформировался в стенах Художественного музея им. А. Шовкуненко, где открылась персональная выставка скульптора Юрика Степаняна. Мощное силовое поле этого события охватило: всю армянскую диаспору, мэрию города и соседних региональных центров, областную секцию Союза художников, к которым присоединились главы НСХУ Киева и Николаева, прибыли коллеги по цеху из Днепрпетровска, Днепродзержинска, Краматорска, а столичная делегация помимо скульпторов была представлена также ведущим сотрудником Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины. Подобным культурным резонансом может похвастать не всякий «публичный» обласканный провластной элитой художник. А тут: отдающий сердце своим ученикам скромный педагог и скульптор,

влюбленный в свою профессию, с достоинством оставляющий на ландшафтных просторах свои монументальные, монументально-декоративные скульптуры, мечтающий оборудовать художественные мастерские для детей и уже много для этого сделавший; сам — благодарный ученик Е.Е. Моисеенко и В.Л. Рыбалко — выдающихся питерских педагогов, в частности — знаменитой «Мухи», передавших своему наследнику высокий профессионализм, усвоенный ими еще от старой генерации мэтров, среди которых легендарные А.Т. Матвеев, А.А. Осьмеркин... Не потому ли, мгновенное «свершение всех времен» приоткрыло в залах Музея ту красоту, лик которой рассеивался и продолжает рассеиваться во множестве имен, идей, шедеврах истории искусства, которые единовременно «здесь-сейчас» магическим образом сколлапсировали в сверхточку безвременности (<http://stepanyan.com.ua/tag/2011-kherson/>).

Звучащее на пределах светопластики становление, в вибрациях которого угадываются всевозможные лики памяти — не просто аллегория. Скульптуры и станковая графика Юрика действительно сообразны вибрирующей архитектуре музыки, как «имманентным волнениям души», где временность волны творческих интенций застывает в материале как остановленный звук вечности, преобразующийся в автохтонную бесконечность вселенных. Наближайшие к нам: вселенные чувств, образов, значений, пространственных арабесок свертываемого, «свиваемого» (как не вспомнить сюжет «Ангела, свивающего небо» на западной стене православных церквей), и в то же мгновение разворачивающегося времени онтического развития торжественной ритмикой «Евхаристии» восточной апсиды храмов... — полиголосье которых еще способно даровать нам спасительную отдушину действительно одухотворенного искусства. Утомленный глобальными катастрофами зритель тешит себя хрупкой надеждой на то, что сегодняшнее искусство еще не утратило красоту и возможность очищать душу, мир, сознание, укреплять веру. Даже вопреки тому, что «современная музыка — месть времени. Кто кому мстит: музыка времени или время — музыке? я времени или оно мне?» [2], испытывая себя и терпение «на разрыв», — скульптура уже давно (от эпохи кикладских идолов, и ранее) самооживляется, воскресает из пепла, перезапуская себя пространственно-временным разрывом, периодически впадая в его воронкообразный эстуарий, сталкиваясь с замедленным светом музыки, дробясь бесконечными «лика-ми памяти», и освобождаясь от них в возвышенном экстазе изобразительного творчества.

Только погрузившись в разлом онтического, будто Марианскую впадину, можно догадаться: все проблемы современной культуры и искусства упираются в отречение десаκραлизованного мышления от традиций, гуманистических идеалов, от следов истины, Абсолютного, что оборачивается упрощенным сведением искус-

ства общества массового потребления к трэш-вой эстетике толпы, а культуры в целом — к вавилонскому рынку (впрочем, торговля в храме — тоже старая традиция). И с этим надо «что-то делать», а если решать противостоять — то объявляя войну сперва самому себе, в каждое мгновение протирая «зеркала сознания», налаживая и регулируя оптику духа. Так, как этот ритуал соблюдает Юрик, становясь светом и музыкой творческих медитаций, когда искусство осознается как «нечто пройденное насквозь в опыте», когда «человек оборачивается. Оглядывается», созерцая лики, образы, и теряя их на пределе трансцензуса — как поясняет современная философия словами А. Босенко, скорбящего о катастрофических утратах, к великому сожалению, не отпугивающих конъюнктурных критиков, которые услужливо по-лакейски «объяснят за деньги, что хотел сказать «мытець» и наполнят сердце художника законной гордостью». (Кстати сказать, данное эссе написано по наитию, по живым впечатлениям, вне каких-либо просьб, и тем более — оплат, а раз писалось от души, значит, можно не слишком опасаться, в случае непреднамеренной аберрации видения, уничтожающего удара меча такой бескомпромиссной критики в свой адрес: поиск истины не исключает временных герменевтических неточностей).

Между тем, разговор о музыке, предуготованный еще эпиграфом статьи, не случаен, ибо Херсонскому вернисажу действительно сопутствовала джазовая импровизация музыкантов. Джаз уплотнял гетерофонию и полиритмию праздничной атмосферы настолько, что нескончаемые реплики, впечатления посетителей с цветочной роскошью букетов, сам свет и порывы осеннего воздуха, путающегося в тюле штор, собственно джем-сейшн, скульптура и графика — все это формировалось мелодийной секвенцией корус за корусом в некую феноменальную целостность «Текучести в звучащем становлении». А что такое джазовая просодия Юрик, визуализирующий ее пластическими эк-

зерсисами с разнообразными пространственными цезурами, знает не понаслышке. Когда-то в юности он играл в джаз группе — теперь же воплощает ее в информальной индивидуальности своих субъективных ощущений: его внутренний ритм бытия диалогует по принципу «зов-ответ» джазовых импровизаций с ритмичной внешней жизни, историей и верой, с феноменологией вещей и явлений, людьми, временем эпох и абсолютным безвременьем... Такой параллелизм считается нормой творческого состояния, присущего джазу, особенно бибопу, а после Второй мировой войны — характерным и для идеографического изобразительного искусства, модернистскую лексику которого переработал на свой лад и манер Юрик-джан [3]. Некой свинговостью отличалась и собственно выставочная экспозиция: пространственно-музыкальные реплики информальной оркестровки бронзовых, мраморных, древесных композиций, подхватывали и по-своему интерпретировали графические листы, раздвигающие интерьерные плоскости музея ахроматической дуэлью фон-антифон (черный фон листов с красной охрой контуров графических эскисов противостоят белфонной экспрессии полета отрешившейся от форм и имен орнаментики бытия, размывающей границы гармонии и диссонанса); тогда как мифопоэтической станковой скульптуре, зооантропоморфной малой пластике весомо отвечают стенды с изображением монументальных и декоративно-парковых композиций, реплику которым уже озвучивает эскиз будущего монумента в облике монаха (предполагается из черного базальта), свято хранящего в сердце (пространственная цезура) христианскую веру — бронзовый храм. Весь полувековой опыт жизни скульптора вылился в мелодизм пластики, абсолютно искренней, аутентичной, смело противостоящей той псевдомузике псевдоискусства, что стремится не к универсуму, но к обыденности, «превращаясь в быт, изменяя фактуру свободного времени», «уничтожая сущностные силы чело-

века и лишая воли», разрушая «чувства человека, и даже его чувственность, восприимчивость наделяя тупым безразличием»... В то время как: «Смысл музыки не в индивидуализме, а во всеобщности (не в обобщении, не в индивидуации и самоидентификации, но в универсальности), тотальности и бесконечности, равно как и абсолютной красоты, которая не существует, поскольку для существования необходимы пространство и время, в которых может осуществляться развитие...» [2].

Не беремся говорить об истинности намерений всех модернистских апологетов, но в нашем случае — декоративизм информальной стилистики скульптур и графики Юрика Степаняна, пользующегося «способом невербальной коммуникации», действительно опирается на чувственное восприятие, распахнутое навстречу бесконечности. Его произведения задумываются над исповедальным высказыванием, чуждым бесчувственной рациональности поверхностного интеллекта, и начинают свой путь к глубинно историческим корням, к ним и от них ежемоментно. Не будет преувеличением утверждать: сила и обаяние Армении, жар ее сердца дали жизнь творческой мощи скульптора, впитавшего солнечную vitalность энергии Херсонской земли, ее историю, память, органично соединившуюся с тем глубоким уважением к античности, Возрождению, что привили Ю. Степаняну его Питерские педагоги. Даже увлечения джазом стало резонатором целостной когерентности творческих интенций. В конце концов, в джазовых партиях саксофона, на пределе диапазона повышающих звуковые вибрации, сменяясь *percussio* ударных, также видели аналог хора греческой трагедии (Майлз Темплар) [3, 267]. Так и «музыка вообще отказывается от теории и от мышления, от сознания и самосознания, и это ни хорошо, ни плохо. Просто действие становится чистым самовыражением, и оно будет происходить, даже если вас убедительно попросят не выражаться» [2].

Нужно заметить, что Херсонской выставке предшествовало другое международное культурное событие. В Ереване на исходе октября 2011 г. состоялся в Институте древних рукописей имени Месропа Маштоца «Матенадаран» (Армения) Международный научно-практический форум «Лики памяти. Новейшие технологии сохранения и восстановления рукописного и печатного наследия». Руководитель проекта — Ара Эдикович Хзмалян, заведующий Отделом хранения, научной обработки и оцифровки архивных документов Матенадарана, пригласил к сотрудничеству украинских специалистов, которые также проводили мастер-классы, выступали с докладами, дискутировали с коллегами из постсоветских стран и ЕС (Австрии, Италии, Франции, Прибалтийских стран, а также: Армении, Беларуси, Грузии, Казахстана, Киргизии, Молдовы, России, Таджикистана, Узбекистана). Важность этого форума для продуктивного культурного обмена очевидна, ведь своими проблемами делились музейщики, разрабатывающие современные системы консервации и хранения экспонатов, реставраторы и пришедшие к ним на помощь специалисты высоких технологий. Научно-практические совещания сопровождались интереснейшими экскурсиями в современные хранилища Матенадарана, а также осмотром легендарного Эчмиадзина, древнеармянского языческого храма I в. до н.э. Гарни...

Однако, к чему тут забытый опыт экфрасиса? А в нем есть смысл, хотя бы потому, что современная психология и физика утверждают: случайных совпадений не бывает, в них — своя логика... И дело даже не в том, что участники двух названных событий встретились на главной странице Facebook, обменявшись информацией и впечатлениями; явление проявило себя намного глубже: именно «Лики памяти», графическое эпистолярно-орнаментальное искусство и эманации национальной пластической культуры в экстатирующей самости современ-

ника — прочно связали творчество херсонского скульптора с Ереванским международным форумом, распространяясь феноменом мультикультурных синергий много дальше.

Хотя для скульптора до сих пор остается загадкой: почему за несколько месяцев до персональной выставки, неожиданно для себя самого, Юрика Степаняна, не работавшего до сего момента на ниве графики, вдруг «прорвало» на графическую серию, которая независимо от скульптора сама утверждала своё онтическое основание, будто Афина в полном вооружении, возникая из головы Зевса... Случайно ли в это время проходил в Ереване форум, а под рукой Ю. Степаняна оказалась акварельная бумага, причем не новенькая, но архивная, пропитанная ароматом истории, слегка пожелтевшая, состаренная временем и памятью, привезенная из Питера бумага, принадлежавшая еще именитым учителям Юрик-джана, и столетия ожидавшая именно этого случая, когда его память и чувства вдруг обнаружат себя в сверхъестественной «поэме экстаза». «Была бы идея, — говорит в подобных случаях украинский философ Алексей Босенко, сетуя на то, что сегодня — «с этим полный швах, поскольку сознательный отказ от мышления нынче входит в обряд инициации...»; и добавляет: «Сущность чувств сама по себе удивительна, но постигаема, однако в образах бесконечности и вечности, а не в понятиях. Понятия сами становятся образами, теряя доминанту... А уж об объективности чувств, существующих вне личного опыта, а потому предстоящих в прошлом, как уже созданные, как некая неопредмеченная беспредметная предметность, раскрывающаяся со временем, как порождающиеся и опредмечивающиеся вочеловечением человека, становясь его порожденной природой порождающей, об этом лучше молчать, дабы не впасть в искусаительный раж дидактического администрирования» [1, 18–357].

Вот так и получилось, что память, преобразованная необъяснимым порывом чувств южного

сердца в союзе с вдохновением, создала графические (иногда отзеркаленные скульптурными парафразами, а в большей степени автохтонные) образы — свидетельства авторской исповеди: спонтанные эскизы, пропитанные духом древних хачкаров Армении, старинных миниатюр и манускриптов, а уникальный дух культуры родной земли совершенно гармонично соединился с Средиземноморской классикой, которой обучался Юрик в стенах «Мухи», в залах Эрмитажа, Русского музея ... — и все это в который-то раз доказывает неизменную правоту В. Кандинского, утверждавшего: «Произведение искусства отражается на поверхности сознания. Оно лежит «по ту сторону» и с утратой влечения [к нему] бесследно исчезает с поверхности», но также безусловно, при наличии интереса: «здесь существует возможность войти в произведение, действовать в нем активно и переживать его пульсацию во всей ее полноте» [4, 67–68].

Подобно отцу украинского авангарда, графика Ю. Степаняна риторически задается вопросом: «Когда линия, рождая плоскость, покидает онтическое основание и трансцендирует?» Ведь очевидно же, что «относительное сводит звучание абсолютного к неотчетливо-ослабленному», поэтому (при удачном стечении творческих условий) границы графических эскизов, решая композиционные задачи, принуждают все элементы вибрировать в неком танце, воздействуя на чувства, воспринимающие общую атмосферу работы, и на сознание, постигающее простую истину: линия — «внутренне подвижное напряжение, возникающее из движения» — как *alter ego* музыки реализуется во времени и пространстве, где даже легкое усилие нажима на кисть равноценно усилию, прилагаемому к смычку, поэтому суть сказанного таким языком схватывается мгновенно, ибо этот язык обладает «высочайшей кратостью и высочайшей отчетливостью», где «чистая форма отдает себя в распоряжение живому содержанию» [4, 153–172].

Графические аккорды сугубо армянской мелодичности линий размывали пределы между гармонией и диссонансом сложной политональной структурой непринужденного диалога истории с современностью. Точно также как это делает джазовый музыкант, убежденный, на манер Телониуса Монка, что если реципиент интуитивно не слышит живого диалога вариаций музыкального тона и гармоничного ряда, то нет никакого смысла говорить об этом. И нам нет причин не соглашаться с данной сентенцией. И скульптура и графика Степаняна, от работы к работе повышая голос, обращена к заинтересованному зрителю с открытым сердцем. Напряженное звучание экспонируемых работ в некий момент времени доходит до предела пространственно-временного диапазона (вспомним тональность крещендо ля-бемоль — фирменный финал ряда джазовых импровизаций), когда вопрошает протагонисте: не утратил ли он способности чувствовать этот мир, искать истину, а созерцая прекрасное — воспарять в тонкие миры. Подсказкой ментальным путешествиям служат и разнообразие фантастических образов антропоморфных и зооморфных существ, и образы птиц, женщин, крылатых фигур, адоптирующих культурное наследие античности, христианских памятников, опыт модерна, загадочный лиризм пластики А. Матвеева — и вся эта историческая полифония перкуссионно преломляется интеллектуально-чувственной экспрессией чередующихся пространственных цезур с гибко-текучими формами, абрисами скульптурных объемов. В диалоге времен работы Степаняна преодолевают формальный язык и вынужденную ограниченность вещного мира, нивелируя противоречие между духом и материей, ведь каждое из них стремится к высвобождению из плена телесного ради несказуемости духовных/трансцендентных пространств истины как абсолютной красоты. Этим искусство, по сути, живо и живёт, отказывая концептуальной «трескотне жаргона» (Т. Адорно) современности, норо-

вещей умертвить его, оглушенного болтовней, в разукрашенной темнице «опредмеченной рефлексии» балагана.

Когда-то известный ученый медиевист, арменист Лидия Александровна Дурново, в 1950-х реставрировавшая фрески Эчмиадзинского кафедрального собора, была покорена тем обстоятельством, что искусство Армении, а в особенности средневековые рукописи, буквально околдованы невероятным количеством пернатых, хранящих в орнаментальной стилистике «силу и обаяние Древа жизни»: «Некоторые мотивы орнаментальной иконографии, свойственные дохристианским культам и закрепившиеся в народном сознании как первичные, вошли в изобразительное искусство и были свойственны всем этапам развития... Многие орнаментальные и символические мотивы, просуществовав какой-то срок времени, иногда короткий, иногда довольно продолжительный, предавались забвению, чтобы вдруг вспыхнуть..., через одно или два, а иногда и более столетий»; «В тех случаях, когда в общении с ближними и дальними народами армянские мастера находили в их работах что-либо созвучное своему творчеству, это заимствовалося и в переработанном виде входило в образную систему родного искусства», подобная ассимилятивность «указывает на широту общения армян с внешним миром, а, следовательно, и на высокую степень развития культуры» [5, 19–20]. Стоит ли удивляться тому, что высокая культура орнамента, в частности «орнитологическая» специфика творческого видения, будто «ишатакараны» — специальные уточняющие надписи автора на произведении, отпечатались в сакрально-романтической поэтике авторского стиля экспонируемых работ Ю. Степаняна. И ассоциативный ряд историко-культурных параллелей безусловно велик: пластика и графика Степаняна составляет единое целое с шедеврами средневековой миниатюры (в частности Евангелиями VI, X и XIII вв.), с утонченной резьбой сакрального архитектурно-скульптур-

ного декора Эчмиадзина, Одзуна, Звартноца... И подобное сродство лишней раз подтверждает убеждения многих армянистов, уверенных в том, что «затруднительно указать какой-либо орнаментальный мотив, который имел место только в живописи или только резьбе», в частности, специалистами смело констатировался факт того, что на иконографические особенности средневековой миниатюры Армении во многом повлияла доминирующая роль храмовой резьбы хачкаров, и что объясняло, например, столь уникально-специфический характер заглавных буквиз Евангелий XVI–XVII вв. [5, 21].

Сравнительно-типологический анализ произведений Степаняна с легкостью убеждает в правоте сказанного. Нами не единожды уже говорилось о тождестве Партенитского Сфинкса-Сирены работы Юрика Степаняна (2008 г.) с изображениями сирен, сенмурвов и даже образом Девы Марии средневековых миниатюр, в свою очередь, преломленном сквозь композиционную структуру архаических памятников истории и культуры античного Делоса.

Не исключение и его Черниговский монумент «Врата памяти», изначально предполагавшийся для Батурина (2008), формальное решение которого имеет некую ассоциативную связь с мемориальным памятником в Одзуне (конец V — начало VI вв.), пусть скорее на подсознательном уровне, но историческая память внутренней этнокультуры скульптора уверенно координирует его творческую интуицию. Даже импровизация на тему знаменитой Пекторали, памятный знак которой установлен на рыночной площади Херсона («Дары Таврии», 2004 г.), совершенно не мыслима вне утонченного мастерства армянской орнаментики. А искреннее восхищение перед классицистическими идеалами творчества И. П. Мартоса, гармонично сочетающимися возвышенность образа с гражданским пафосом, сопутствовало скульптору весь период его работы над памятником князю Потемкину Таврическому (Херсон, 2003 г.), и, на-

конец, — памятником полководцу А. В. Суворову (в соавторстве с Гарником Хачатряном; г. Голая Пристань, Херсонской обл., 2009 г.).

Если же говорить о станковой скульптуре и композициях малой декоративной пластики Юрика, то и они непременно заставляют вспоминать фольклорную мифологию и архитектурно-пластическое оформление Казахской базилики V в., храмов св. Ованеса из Сисиана (VII в.), и Св. Креста (X в.) на острове Ахтамар, или декор дворцового ансамбля в Двине (V в.). А многочисленные орнитологические мотивы, антропоморфные фигуры явно апеллируют к гениальному узорочью средневековых дверей церкви св. Апостолов в Муше (1134 г.); а также — орнаментальной резьбе монастырей Гегард и Танаат (XIII в.). Впрочем, перечислять подробнее нет смысла, ибо главное для зрителя, заинтригованного соприкосновением с необычайно уютным, теплым и дружески располагающим миром «Ликов памяти» Ю. Степаняна: уметь почувствовать за композиционной ритмикой работ современного хер-

сонского скульптора, за плавной музыкальностью движений и остановленной красотой жестов, поз его героев, за характерной трактовкой женских рук и кистей, наклонов головы... — культурное величие иконографических архетипов, неотделимых от внутренней умиротворенности и самодостаточной целостности творческого мировосприятия этого уникального автора, талант которого по-армянски щедро и искренне обогащает художественную жизнь Украины.

И возможно поэтому всех присутствующих на выставке поражала необычайно теплая атмосфера: гости и друзья, знакомые и незнакомые — вся публика под легкие джазовые такты купались в одухотворенном, загустевшем от чувств и эмоций, пространстве, которых Херсонский областной художественный музей (архитектурная памятка столетней давности, в стенах которой изначально размещалась Городская Дума), пожалуй, еще не переживал столь откровенно сердечно, энергично, резонируя с празднично-возвышенным настроем.

1. *Босенко А. В.* Случайная свобода искусства / ИПСИ АИУ. — К., 2009.
2. *Босенко А. В.* К музыке: Немзыкальное приношение // Крещатик. — 2011. — № 54. — доступен с электронного ресурса: <http://www.kreschatik.nm.ru>
3. *Белград Д.* Культура спонтанности: Импровизация і мистецтво в повоєнній Америці / Пер. з англ. Ю. Казанової. — К., 2008.
4. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — СПб., 2006.
5. *Дурново Л. А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении / Вступ. ст. Н. С. Степанян. — М., 1979.

Анотація. Стаття М. Протас «Ліки пам'яті Юріка Степаняна» аналізує творчість сучасного херсонського скульптора Юріка Степаняна, — персональна виставка якого відбулась восени 2011 р. у Херсонському обласному художньому музеї ім. О. Шовкуненка, — як культурологічний феномен життя України. Автор також простежує типологічні паралелі з історико-культурними традиціями образотворчого мистецтва Вірменії.

Ключові слова: Ю. Степанян, українська скульптура, графіка, образотворче мистецтво Вірменії.

Аннотация. Статья М. Протас «Лики памяти Юрика Степаняна» анализирует творчество современного херсонского скульптора Ю. Степаняна, — персональная выставка которого состоялась осенью 2011 г. в Херсонском областном художественном музее им. А. Шовкуненко, — как культурологический феномен жизни Украины. Автор также прослеживает типологические параллели с историко-культурными традициями изобразительного искусства Армении.

Ключевые слова: Ю. Степанян, украинская скульптура, графика, изобразительное искусство Армении.

Summary. The article «Yurik Stepanyan's Faces of the memory» by Marina Protas, analyzes the creative labour of Chersonsky sculptor Y. Stepanyan — whose personal exhibition has been take a place in aughtumn 2011 in regional Cherson's artistic museum by A. Shovkunenka — as a cultural phenomena Ukraine's life. Also author track a typological parallels with historical, cultural traditions of the fine art of Armenia.

Keywords: Y. Stepanyan, Ukraine's sculptures, graphic arts, fine art of Armenia.