

**Оксана Косюк,**  
кандидат філологічних наук, доцент,  
доцент кафедри соціальних комунікацій  
факультету філології та журналістики  
Волинського національного університету  
імені Лесі Українки

**Oksana Kosiuk,**  
Ph.D., Associate Professor  
Department of Social Communications  
Faculty of Philology and Journalism  
Lesya Ukrainka Volyn National University

 <https://orcid.org/0000-0001-8093-1961>  
 [o\\_kosuk@ukr.net](mailto:o_kosuk@ukr.net)

## МИСТЕЦТВО ЯК КОМУНІКАЦІЯ У ГАРЯЧИХ ТОЧКАХ ПЛАНЕТИ (НА ПРИКЛАДІ СУЧАСНОЇ СИРІЇ). ЧАСТИНА ПЕРША

////////////////////////////////////

### ART AS COMMUNICATION IN HOTSPOTS OF THE PLANET (ON THE EXAMPLE OF MODERN SYRIA). PART ONE

**АНОТАЦІЯ.** У статті доведено, що в контексті висвітлення глобальних геополітичних катастроф все актуальнішою стає проблема однозначної констатації фактів, оскільки кожен з фігурантів конфлікту відстоює власні погляди на причини, наслідки та розгортання подій. І масмедіа ретранслюють інформаційний різномобій, абсолютно дезорієнтуючи реципієнтів. У цьому легко пересвідчитися, переглянувши, як показують війну у Сирії ЗМІ Америки, Ірану, Британії, Франції, Ізраїлю: одна і та сама подія в їх ситуативних висвітленнях абсолютно не впізнана.

У результаті опрацювання інформаційного простору Афганістану, Ізраїлю, Ірану, Палестини, Сирії, констатовано, що робота масмедіа не якісна, їх функції набагато ефективніше виконують старі засоби масової комунікації на кшталт белетристики, кінематографу та інших царин продукування культури. З'ясовано, що найбільш оперативним та актуальним у Сирії виявилось малярство: саме воно знаменувало початок революції гідності 2011 р. і до сьогодні фіксує злочини, вчинені супроти людства.

Оскільки цим аспектом комунікації ще ніхто не займався, поставлено за мету за допомогою структуралізму (розмежування напрямів, методів і стилів модернізму), семіотичного та контент-аналізів (виокремлення знакових одиниць комунікації), порівняння (вивчення процесу й досвідів), моделювання (встановлення особливостей течій, напрямів і стилів) тощо дослідити образотворче мистецтво сучасної Сирії як засіб і спосіб комунікації.

У результаті з'ясовано, що культура не мовчить. Модерні художники виражають душевні переживання, фіксують військові злочини, б'ють на сполох, аби привернути увагу світових спільнот до сирійської катастрофи. І завдання теорії масової комунікації — показати, як саме вони це роблять. Отже, дослідження розгортається і захоплює все нові царини образної кодифікації.

Поки ж доведено, що найвагомішою в знаковому плані виявилася символізація (бо дозволяє ввести в обіг високі абстракції й засвідчити зв'язок поколінь). Символ також допомагає формувати світоглядні позиції репрезентантів численних сирійських релігій (з акцентами на християнстві, магометанстві та юдаїзмі). «Мовою» символів комунікація не лише констатує реальність, а й демонструє способи втечі від її ідеологічних катаклізмів. Однак набираючи рис стереотипності, знаки втрачають естетизм. І картини трансформуються у плакати, мурали, карикатури.

**Ключові слова:** культура; комунікація; Сирія; малярство; знак; модернізм; символізм.

**ABSTRACT.** *The article proves that in the context of coverage of global geopolitical catastrophes, the problem of unambiguous representation of facts is becoming more and more urgent since each of the participants in the conflict defends their views on the causes, consequences and unfolding of events. Moreover, the mass media rebroadcast the information conflict, completely disorienting the recipients. It is easy to see by looking at how the media of America, Iran, Britain, France, and Israel show the war in Syria: the same event is completely unrecognizable in their situational coverage.*

*As a result of studying the information space of Afghanistan, Israel, Iran, Palestine, and Syria, it was established that the work of the mass media is not of high quality; their functions are much more effectively performed by old means of mass communication such as fiction, cinematography and other areas of cultural production. It was found that painting turned out to be the most effective and relevant in Syria: it marked the beginning of the revolution of dignity in 2011 and so far has been recording crimes committed against humanity.*

*Since no one has yet studied this aspect of communication, the goal was set to explore the visual arts of modern Syria as a means and method of communication with the help of structuralism (distinguishing the directions, methods and styles of modernism), semiotic and content analyzes (identifying symbolic units of communication), comparison (studying the process and experiences), modelling (defining the features of movements, directions and styles), etc.*

*As a result, it was found that culture is not silent. Modern artists express emotional experiences, record war crimes, and sound the alarm in order to draw the attention of the world community to the Syrian disaster. So, the task of mass communication theory is to show exactly how they do it. Therefore, the research unfolds and covers new areas of figurative codification.*

*So far, it has been proven that symbolization is the most significant in terms of symbolism (because it allows us to introduce high abstractions into circulation and testify to the connection of generations). The symbol also helps shape the worldview positions of representatives of numerous Syrian religions (with emphasis on Christianity, Islam and Judaism). Communication not only states reality with the “language” of symbols but also demonstrates ways to escape from its ideological cataclysms. However, gaining features of stereotyping, signs lose their aesthetics. So, the paintings are transformed into posters, murals, and caricatures.*

**Keywords:** *culture; communication; Syria; painting; sign; modernism; symbolism.*

© О. Косюк, 2024

**Вступ.** Сирійській Арабській Республіці (САР) всього лиш шістьдесят літ (хоча Сирії/Асирії — тринадцять тисячоліть), однак крайні події «дозволяють» один лічити за десять, бо за цю ледве вловиму, з погляду вічності, «мить» квітуча старовинна держава перетворилася на суцільну руїну. Як (і навіть чому) це сталося — збагнути важко. Війну, яка триває зараз (2024 р.) називають громадянською. Розпочалася вона, у контексті подій Арабської весни 15 березня 2011 р. [25], серією протестів проти чинного режиму й півстолітньої династії Асадів (а також їх партії Баас). Спершу все вирішувалось мирно. Президент наказав скасувати особливий стан, розблокувати соціальні мережі: «Настав час реформ, наголосив він, — протести в Єгипті, Тунісі та Ємені показали, що на Близький Схід приходить «нова ера», і арабські правителі мають йти на зустріч запитам народу на політичний та економічний розвиток» [9]. Однак через внутрішні політичні (присутність різноманітних терористичних організацій) та релігійні (належність династії Асадів до нечисленної у тотальній спільноті сунітів алавітської течії шиїтів) суттєві реформи не запрацювали. Супроти протестувальників задіяли вогнепальну зброю.

30 вересня 2015 р. (після анексії Криму, у розпал агресії РФ на території українського Донбасу) на прохання Башара аль-Асада в Сирію увійшли російські війська. Сьогодні там присутні не тільки вони — «мапа» країни буквально розірвана на шматки. Державні сили та їх союзники (передусім — Росія та Іран) й до сьогодні курують ключові міста: Дамаск, Алеппо, Хаму, Хамс, Латакію, Тартус. Натомість Ракка, Хасеке, частково Дейр-ез-Зор під протекторатом сирійських демократичних сил (СДС). Пальміру та дотичні території окупувала Ісламська держава Іраку й Леванту (ІГ). Кордон із Туреччиною — від Ідліба до Хасеке — (за годинниковою стрілкою) інспектують сунітське ісламське угруповання Гаят Тахрїраш-Шам, турецька опозиція та керовані СДС курди. Кордон з Іраком (нижче від Пальміри), під наглядом коаліції країн на чолі із США. Зрозуміло, що внутрішньо державні масмедіа жорстко цензуровані, а світові продукують дуже неоднозначну інформацію, яку слід ретельно «просіювати крізь подвійні сита» інтересів усього вищепереліченого «протекторату» та численних сирійських біженців, що виїхали до Йорданії, Іраку, Єгипту, Лівану, країн Північної Африки, а також Німеччини, Швеції, Данії, Нідерландів, Бельгії, Франції,

Австрії, Болгарії, Угорщини, Греції тощо. Усі названі аспекти засвідчують дуже нестабільні дипломатичні зв'язки. Зокрема, й з Україною, з якою Сирія тривалий час перебувала в одній державі (Османській імперії), а «диктатор» Башар аль-Асад у 2002 р. навіть став кавалером ордена князя Ярослава Мудрого I ступеня (за видатні заслуги перед Україною у сфері державної розбудови та зміцнення міжнародного авторитету). 2003 р. Сирія також однією з перших назвала геноцидом Голодомор 1932–1933 р. і публічно вшанувала його жертв. Однак після повномасштабного вторгнення Росії в Україну 2022 р. САР легалізувала сепаратистські новоутворення ДНР та ЛНР (хоча й цілком зрозуміло, що не з власної волі). І 29 червня того ж року втратила дипломатичні стосунки з Україною.

**Мета та завдання дослідження.** Зараз розібратися у «симпатіях-антипатіях» Сирійської Арабської Республіки на міжнародному рівні та з'ясувати, що відбувається всередині країни, практично неможливо. Особливо, якщо рівнятися на новітні засоби масової інформації (що, як правило, належать вищепереліченому «протекторатові»). У контексті нашої наукової концепції, зафіксованої в монографії «Рационалістичний дискурс масової комунікації» [23], в ситуаціях тотальних маніпулювань і засилля цензури репрезентативними для певної цивілізації стають не новітні масмедіа, а котрась із функціональних царин культури (яка у Сирії, як ми знаємо, найдавніша у світі). Якби не війна, ми зробили б ставку на архітектуру (і її одвічного супровідника — скульптуру), однак, на жаль, всі руїни однакові — констатують лиш катастрофу. А пам'ятки стародавнього світу станом на 2024 р. вціліли хіба що у центрі столиці. Околиці ж розтрошені вщент: доісторичні городища, римські амфітеатри, храми (мало не всіх релігій світу), замки хрестоносців, цитаделі, палаці, музеї, бібліотеки тощо. Аналогічна доля спіткала й ужиткове мистецтво. Навіть відносно захищена від безпосередніх мілітарних впливів белетристика не годиться, бо, як зазначено у численних джерелах [20], сирійське письменство впродовж історії нетривалої державності завжди було вкрай заангажоване (вочевидь, цензура дісталась і до нього). Не дивно, що Сирія, як і майже всі країни соціалістичного штибу, не дала світові жодного Нобелівського лауреата (активно обговорюються винятково свідчення християнських святих на кшталт Єфима Сирина). Щодо кінематографу, то його документально-хронікальний сегмент також спіткала доля газет, радіо й телебачення, а художні фільми перманентно потерпають

від стилістик країн-співвиробників (головно СРСР, Ірану та Росії). Про один із таких випадків ми вже писали [21; 22]. Лишається маллярство. Як репрезентативна комунікація воно годиться, бо рідко стає об'єктом всеохопних маніпуляцій, оскільки базується на внутрішніх процесах авторів, активно послуговується інакомовленням та складною мистецькою кодифікацією. Навіть якщо художник творить реалістичне зображення — він неминуче пропускає його крізь небайдуже «я». Отож мета нашої розвідки — з'ясувати, чи продукує сирійський живопис інформацію про сучасний стан держави (і як саме він це робить).

**Методи дослідження.** Оскільки виявом культури як комунікації (особливо у вимірі маллярства) ще ніхто не займався, спробуємо здійснити аналіз сучасного сирійського живопису за допомогою структуралізму (для розмежування напрямів, методів і стилів панівного мистецького руху), семіотичного та контент-аналізів (аби виокремити знакові одиниці комунікації), порівняння (щоб вивчити функціональний процес і репрезентативні досвіди), моделювання (з метою встановлення особливостей течій, напрямів і стилів) тощо.

**Результати й обговорення.** Художня культура як комунікація передається «горизонтально» (в межах окремого суспільства та кожної з культурно-історичних епох) і «вертикально» — наступним епохам та поколінням людей. Вид мистецтва, який найповніше виконує роль історичної ретрансляції, називається репрезентативним (представленням Середньовіччя є символіка ікон, а уособленням Відродження — картини Леонардо та Мікеланджело). Репрезентативність визначається здатністю найбільш повно виражати суть сучасної культури й комунікації і передавати їх далі. «Обрані» види мистецтва не лише образно відображають теорію та практику людської діяльності, але й відтворюють конкретну історичну сутність індивіда (художній витвір, з погляду психоаналізу, демонструє автора й реципієнта як представників певної епохи, разом з її тривогами, сподіваннями тощо). Репрезентативність мистецької комунікації також передбачає створення непроминальних (класичних) взірців, бо тільки вони зберігають значення для нових часів.

Глобальна знакова система образотворчого мистецтва складалася історично й досі лишається динамічною. Її знаковий сенс передають частини площини, місце зображення на ній предмета. На відомій картині Е. Мунка «Крик» самозаглиблений суб'єкт, розташований збоку в порожньому просторі. Це дає

художньо-смысловий ефект суму й відчуження. Навіть кольорові плями мають різну візуальну вагу вгорі й внизу образотворчого поля. Знаковий сенс «верху» й «низу» у живописі пов'язаний із вертикальним положенням людського тіла, спрямуванням сил тяжіння, досвідом бачення землі та неба. «Праве» й «ліве» як частини образотворчої площини набувають знакової визначеності в контексті традицій культури, зокрема — типу писемності, який історично склався (сирійське/арамейське письмо спрямоване справа на ліво й не містить заглавних букв), а також у зв'язку з асиметрією правої та лівої руки. До мови живопису належать і формат картини й розмір зображення фігур. Постаті, які перевищують натуральні людські розміри, акцентують велич особистості, а мініатюрний «ріст» — інтимність, витонченість, дорожнечність об'єкта. У найдавнішому мистецтві ключова фігура зображалася трохи вищою не лише від людей, а й від будівель, дерев та гір. В епоху Відродження соціальна значимість зображеного стала виражатися іншими засобами: стилем одягу, позою, місцем розташування в образотворчому полі, співвіднесеністю з додатковими фігурами. Змістотворче значення має й знакопонаповнена матерія — нанесені олівцем, пером чи пензлем лінії і плями (штучні позначки, ідентифікатори). Імпресіоністи (чий вплив у сирійському малярстві визначають соціальні енциклопедії) у XX ст. ввели в живопис нові знаки, здатні передавати світло, повітряне середовище, взаємодію кольорів. На картині частинами зображеного дерева можуть бути плями, які з формами реальної рослини не мають жодного збігу. Таким чином живопис перебирає окремі властивості вербального, і знак загалом розпізнається з контексту.

Оскільки ми прагнемо з'ясувати, що відбувається у Сирії саме зараз, звернемо увагу на малярство сучасності. Неозброєним оком видно, що перед нами модернізм. Предмет естетичного відтворення в якому — художник та його автокомунікація [17]. Це наче повернення до романтичної концепції творчості (з індивідуалізмом, героїкою, етнографізмом тощо). Але не зовсім. Модернізм має багато напрямів (форматів-сюжетів, а мовою теорії комунікації — стратегій), течій (відгалужень напрямів), стилів або форм (вочевидь — технологій чи жанрів), художніх методів (змістів), які дуже часто називалися одним словом, приміром, — символізм (процес художньої комунікації за ритуальною чи рецептивною моделями [23, с. 54–60] з використанням знаків, що закодують зміст реальності, репрезентуючи її не

прямо, а опосередковано й умовно, власне — за допомогою нестереотипних абстракцій або ж — конкретних образних засобів (тропів)). Відштовхуючись від усіх зазначених критеріїв, культурологи виокремлюють такі напрями, що є водночас стилями та методами модернізму, як: символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм (імпресіонізм, який вважається у Сирії репрезентативним, теж органічна частина модернізму) тощо. Ми спробуємо розглянути їх з погляду теорії масової комунікації й спроєктувати на актуальні картини сирійських художників.

Символізм, як зазначають мистецтвознавці (зокрема М. Моклиця, в котрої ми брали незалежну експертизу [24]), визначається філософією двох світів, яка сформувалася в християнському Середньовіччі. Світ видимий, матеріальний — не єдиний, що існує. Є інший — небесний, духовний, ідеальний. Цей світ важливіший. Справжній творець мусить розповідати саме про вище і кликати туди. Але оскільки усе це звичайна смертна людина побачити не здатна, описати його теж нереально — можна лиш натякати, вказувати. І робити це доречно за допомогою символічних окреслень, які й стали основою філософії та естетики символізму. У символістському творі все наскрізь абстрактно-інакомовне, тому він багатозначний, багатомірний, багатоплановий: графічні, аморфні та ін. картини історії, побуту, природи ненав'язливо виводять на розуміння актуальної соціальної проблеми, однак роблять це непрямо (інакше вийшло б щось на кшталт агітки), а опосередковано — через уособлену кодифікацію. Однак адекватно розтлумачити символи може не кожен — семіотика тут нестереотипна й багатозначна — звідси й ідеологічні спекулювання на творах символістів: кожне покоління намагається «наповнити» талановиті та геніальні витвори своїми цінностями й проблемами. Однак це стосується винятково заглибленої у підсвідомість кодифікації, адекватність якої подекуди буває загадкою навіть для її творців. Стереотипні ж кодування більш-менш стабільні (їх значення переходять із покоління в покоління) й не надаються для різноінтерпретацій. Тому потрактування традиційно-етнографічного символізму, як правило, справляє враження достовірності, а відчитування оригінальних творів — наче «хронічно незавершене». Щоправда, із погляду психоаналізу, будь-яка кодифікація не випадкова й до певної міри стереотипна, але розтлумачити та зрозуміти її під силу лиш фахівцям із семіотичного аналізу. А втім, вважати символізм фактором

комунікаційного колапсу теж помилково. Найважливіше, щоб аудиторія збагнула, з чим має справу й не намагалася звести комунікацію до пошуку абсолютного розуміння. Варто змиритися, що подібна комунікація має право на унікальну відкритість та функціональну недомовленість.

Символізму, на наш погляд, у сучасному сирійському малярстві найбільше (даються взнаки витокові християнські впливи). У широкому контексті Арабської весни навіть революція 2011 р. розпочалася символічно-образотворчо: з появи на столичній вулиці муралу із написом: «Твоя черга, лікарю!» (президент Башар аль-Асад — офтальмолог за фахом). Однак об'єкт нашого дослідження не вуличне мистецтво. Розглянемо полотна, оприлюднені на міжнародних виставках та зафіксовані у віртуальній базі даних [17].

На картині Абдали аль-Омарі (Abdalla Omari) «Середземномор'я» (2015 р.) президент Сирійської Арабської Республіки Башар ль-Асад. Усе ніби чітко окреслено — навіть нагадує фотографію [14]. Тим не менш вигляд чоловіка у край несприятельний: пожмакане, недоглянуте, наче спите, обличчя, на шиї висне така ж ганчіркоподібна краватка — насичено багряного кольору крові (так що виникає бажання викрутити). Сорочка, і навіть піджак наскрізь просочені потом та «сукровицею». Лівою рукою чоловік одягає на голову панаму-кораблик, зроблену із паперу (вочевидь — газети). Фон нагадує туман чи пил, який піднімається й закриває увесь простір за спиною фігури. Швидше за все, це — смог, що час від часу суцільним мороком накриває Дамаск (але прикметно, що на картині він рухається не згори, а знизу). Права рука президента висне, наче лантух, що заплутався в рукаві... Автор портрету вкладає у твір змішані почуття до Башара Асада: відразу, недовіру, жалість (навіть — співчуття) тощо, але точно не гнів (наче підспудно наголошуючи, що на таку сильну емоцію зображений не заслуговує). Без особливих зусиль стереотипного декодування можна сказати, що картина символічна й засвідчує негативне ставлення до політичної системи і спровокованих нею подій.

Так само символістичними можна вважати й карикатури Алі Ферзата (Ali Ferzat). Полотно без назви (1990 р.), але з яскраво вираженими соціальними мотивами [4;5]. На першому зображено пекельний котел, вцент наповнений нагородами. Військовослужбовець високого ранку черпає їх і кидає в порожнє горня бідному сирійцеві, одягненому в блаженський одяг, з якого звисає кривава «бахрома». «Нагородження»

відбувається на фоні витесаних зі скель традиційних напівзруйнованих червоних будівель. На третьому плані — мертвотно-фіолетовий овид у вигляді напнутого на хмари рядна. Поєднання синього, фіолетового та багряного підспудно навіює апокаліптичність. Як і в наступній картині із зображенням тронної зали з порожнім довгим столом, з одного краю якого скупчення невиразних (у стилі Босха) істот, на монархічному кріслі. Усі інші місця вільні. На столі лежать «незаймані» білі папери. З правого боку визирає гілка якоїсь рослини, вочевидь знакової. Два порожні крісла (навпроти трону) відкидають довгі промовисті тіні. Зображення настільки заполітизовані, що якихось винахідливих тлумачень не потребують.

Невичерпно символічне й по-босхівськи трагічне чорно-біле з коричневим відтінком полотно Алі Мокаваса (Ali Mokawas) «Склад/Вміст» (2000 р.): внизу (під землею) скупчення тіл (переважно оголених), вгорі (над суходолом, але не в небі) ефект ядерного вибуху у вигляді дерева (з хороводом постатей поруч, що «розчиняються» в просторі, фон якого — глуха стіна). Перед нами візуалізація ядерної катастрофи та її неминучих і непоправних наслідків [11].

Безіменна картина (2013 р.) Аули аль-Аіубі (Aula al-Ayoubi) демонструє обличчя трикстера із безліччю масок замість головного убору та шаллю із візерунком шахової дошки [1]. Макіяж приховує справжнє обличчя блазня. І тільки очі — вдумливі та сумні. Важко сказати, що саме мав на увазі художник, однак нам у цьому цьому вбачається символіка геополітичної гри. Можливо, навіть мається на увазі якийсь конкретний політичний діяч та його вчинки.

Неназване графічне полотно (2010 р.) Фаді аль-Хамві (Fadi al-Hamwi), швидше за все, теж символічне, однак тлумачення знаків (за винятком книг, посмертної маски й схожої на Сфінкса потвори) нам не відоме [7]. Можливо, це символіка мудрості. Натомість його ж зображення «Контрольно-пропускний пункт» (2013 р.) вельми промовисте: зародок людини у валізі, висвітлений методикою Rō, стереотипно засвідчує невловимість потенційно небезпечного для тиранії молодого покоління біженців, яке виросте, повернеться й відвоює свободу. Єдність життя та смерті маркує синьо-чорна барва (тління й вегетації). Не виключено, що автор мав на увазі щось зовсім інше, але ми дискурсивно зчитуємо доступне загалу [6].

Багато символістських картин приурочено гендеру. Це одна з ключових проблем ісламу — найбільш поширеної релігії арабського світу

(у шийтів, приміром, кожна магометанка вважається кривною родичкою Месії). Рожево-червоне полотно Ізмаїла Ріфаї (Ismail Rifai) «Вона і її творіння» (2009 р.) демонструє жінку (більше схожу на скульптуру в масці) із твариною (ймовірно — лисицею) на руках. Напрошується резюме про знакове втілення хитрості. Натомість Марван Кассаба-Бачі (Marwan Kassab-Bachi) на картині «Чоловік» репрезентує одруженого мусульманина [10]. Загальновідомо, що шлюб у Сирії потребує великого викупу, тому у чоловіка три руки, непропорційно велика голова, горб і т. п. Дещо складніша кодифікація у Сулафи Хіджазі (Sulafa Hijazi) («Принцеса з довгим волоссям» (2011)). Тут гендер накладається на історію та соціальні проблеми: мультикультурність, релігійний різнобій, ретроспективи хрестових походів, воєн та революцій тощо [8]. Слід зауважити також, що картина з'явилася якраз на початку громадянської війни 2011 р. Загалом тут наявні не тільки метафори й символи, а й трикстеризація, виражена ресурсом вишуканих алегорій, що невимушено наближають високе мистецтво до плакатного жанру. Сюжет класичний: «принцеса» розпускає своє розкішне волосся, щоб лицар міг використати його як мотузку і дістатися до вікна вежі. Однак в образі «прекрасної дами» зображено муллу з довгою бородою, а «принц» «оснащений» сучасною уніформою та автоматом. Зважаючи на алегоризм, прочитань тут може бути безліч. Однак відразу напрошуються два: мистецько-флорентинське («Я завжди намагався жити у вежі зі слонової кістки; проте море лайна, що її оточує, підіймається все вище й вище, хвилі б'ють у її мури з такою силою, що вона от-от впаде» [19]) і соціальне («Флобер як у воду дивився: пройшло лише кілька десятиліть після його смерті, і мистецьке «море лайна», оформлене як творчість повсталих народних мас, зруйнувало не одну горду вежу зі слонової кістки» [19]). Функціональність обох алегорем пройшла перевірку часом: джерело найдавнішої цивілізації перетворилася на руїну, а його актуальне мистецтво, віддзеркалюючи сучасність, стає все більш тенденційним, як-от на картині Теама Аззама (Tammam Azzam) «Монітори» (2012 р.), де герб і карта (здається, навіть не Сирії, а СРСР) перетворені на криваву мішень [2], чи Живаго Данкан (Zhivago Duncan) «Закрийте очі і доторкніться» (2011): на «плакаті» скелет янгола з німбом на фоні закривавленого (вочевидь, сакрального) тексту [3].

Позаяк сирійська православна церква одна з витокових (останні слова Христос сказав арамейською), в інформаційному просторі САР

присутні й християнські символи, але у поєднанні з мусульманськими та іудейськими (якраз на території біблійного Ізраїлю у римській провінції Сирії Палестинській зароджувалися й розвивалися усі три релігії Авраама: іудейська, християнська, магометанська). І власне відмінності й протистояння цих релігій стали приводом для нескінченних кривавих сутичок, що не припиняються й досі.

Твір Еліаса Заята (Elias Zayat) називається «Воскресіння» (2014 р.). Однак аморфний Ісус (Іса) зображений тут у чорно-білих тонах (наче під землею) у вигляді окремих «пазлів» [18], що поволі об'єднуються в живу плоть (це дуже апокрифічний підхід). Картина Валіда аль-Шамі (Walid al-Shami) «Марьям» (1972 р.) нагадує дитячий малюнок з центральною жіночою фігурою, що простягає правицю до лівого плеча, на якому сидить птах [16]. Зображена сакральна постать на звичайному сільському фоні — з дерев'яними штахетами, гілками і травою. Можливо, це й не матір Христа, а звичайна жінка (але, швидше за все, образ Богоматері демонструє всезагальне заступництво).

По-різному можна трактувати знакову систему картини Назіра Набаї (Nazir Naba'a) «Аутсайдер» (дореволюційного 1965 р.). Тут вбачається нам нашарування різних світоглядів. У центрі юнак [13] із червоною плямою (бінді) на лобі, що віддавна символізує третє око на чолі жінки (як маркер заміжньої брахманітки чи кшатрійки). У контексті масової культури бінді сигніфікує накопичення енергії та посилення розумової концентрації, а також — захист від злих паранормальних впливів. За спиною нагого (тому й зображеного, за мусульманською традицією, до пояса) юнака у мертвотному місячному «саяві» зафіксовані напівлюди, котрі, як і на полотні Ізмаїла Ріфаї (Ismail Rifai) «Вона і її творіння» (2009 р.), більше нагадують скульптури в стилі степових баб. Далі затемнене повне світло і — пісок [15]. За нашим припущенням, картина уособлює тотальну вічність у нестабільному світі. Хоча, при відповідному знанні й бажанні, можна підібрати і більш тенденційну та пекучо сучасну інтерпретацію.

На особливу увагу заслуговує картина Фатеха аль-Мудареса (Fateh Mouderras) «Ікони Мудареса» (точнішою була би назва — «Ідоли...»). Центральний неф репрезентує «ікона» із зображенням Месії чи Марії [12], тільки вона без рами (наче прибіта до стіни голова із довгим волоссям, що звисає «само по собі»). Наступні піктограми відтворюють форму хреста. Вгорі на кожному з них видовжені обличчя жінок у вигляді ляльок-мотанок, тулуб яких



D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD&op=translate (accessed: 20.06. 2024)

18. Zayat Elias. Painting "Resurrection". URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/elias-zayat-resurrection/> (accessed 20.06. 2024)

19. Вежа зі слонової кістки. MATRIX. URL: <https://matrix-info.com/vezha-zi-slonovoyi-kistky/> (дата звернення: 21.06. 2024)

20. Камиш Маркіян. Сирійська література часу війни. День. URL: <https://day.kyiv.ua/blog/polityka/syriyska-literatura-chasu-viyny> (дата звернення: 20.06. 2024)

21. Косюк О. М. Іранський кінематограф як еквівалент журналістики у системах масової комунікації та культури: частина перша. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. Том 34 (73). № 2. Київ. Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 311–322.

22. Косюк О. М. Іранський кінематограф як натуралістичний фіксатор та інтерпретатор гендерних проблем: частина друга. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. Том 34 (73). № 3. Київ. Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 275–287.

23. Косюк Оксана. Раціоналістичний дискурс масової комунікації [Текст]. — Луцьк : Вежа-Друк, 2023. 520 с.

24. Моклиця М. В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : монографія. Вид. 2-е, допов. і перероб. Луцьк: РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки. 2002. 390 с.

25. Савчук Тетяна. «Арабська весна»: Близький Схід через 10 років після хвилі революцій. Радіо Свобода. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/arabska-vesna-10-rokiv-naslidky/31006081.html> (дата звернення 25.06.2024)

26. 10 років війни у Сирії: кому вигідний конфлікт та які шанси на мирне завершення. Суспільне. Новини. URL: <https://suspilne.media/113723-10-rokiv-vijni-u-sirii-komuvigidnij-konflikt-ta-aki-sansi-na-mirne-zaversenna/> (дата звернення 25.06.2024)

### References

1. Ayoubi, A. (n.d.). *Painting without title*. Retrieved June 20, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/aula-al-ayoubi-untitled-3/>

2. Azzam, T. (n.d.). *Painting «Monitors»*. Retrieved June 20, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/monitors-tammam-azzam/>

3. Zhivago, D. (n.d.). *Painting «Close your eyes and touch»*. Retrieved June 23, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/zhivago-duncan-close-your-eyes-and-touch/>

4. Ferzat, A. (n.d.). *Painting without title*. Retrieved June 21, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ali-ferzat-untitled-30/>

5. Ferzat, A. (n.d.). *Painting without title*. Retrieved June 25, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ali-ferzat-untitled-38/>

6. Hamwi, F. (n.d.). *Painting «Checkpoint»*. Retrieved June 24, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/fadi-al-hamwi-checkpoints/>

7. Hamwi, F. (n.d.). *Painting without title*. Retrieved June 26, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/from-the-damascus-museum/>

8. Hijazi, S. (n.d.). *Painting «Princess with long hair»*. Retrieved June 27, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/sulafa-hijazi-the-long-hair-princess/>

9. Interview with Syrian President Bashar al-Assad. (n.d.). Retrieved June 23, 2024, from <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703833204576114712441122894>

10. Kassab-Bachi, M. (n.d.). *Painting «Man»*. Retrieved June 25, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/>

11. Mokawas, A. (n.d.). *Painting «Stock»*. Retrieved June 27, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ali-mokawas-composition/>

12. Mouderras, F. (n.d.). *Painting «Icons of Mudares»*. Retrieved June 22, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/fateh-al-mouderras-icons-of-mouderras/>

13. Nabaa, N. (n.d.). *Painting «Outsider»*. Retrieved June 22, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/outsider-nazir-nabaa/>

14. Omari, A. (n.d.). *Painting «Bashar al-Assad. Mediterranean»*. Retrieved June 20, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/bashar-al-assad-mediterranean-abdalla-omari/>

15. Rifai, I. (n.d.). *Painting «She and her creations»*. Retrieved June 20, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ismail-al-rifai-she-and-her-creatures/>

16. Shami, W. (n.d.). *Painting «Mariam»*. Retrieved June 20, 2024.

17. Syria. (n.d.). *Virtual collection of paintings*. Retrieved June 20, 2024, from <https://translate.google.com/?hl=ru&sl=u&k&tl=en&text=%D0%92%D1%96%D1%80%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%20%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD&op=translate>

18. Zayat, E. (n.d.). *Painting «Resurrection»*. Retrieved June 20, 2024, from <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/elias-zayat-resurrection/>

19. MATRIX. (n.d.). *Vezha zi slonovoi kistky*. Retrieved June 21, 2024, from <https://matrix-info.com/vezha-zi-slonovoyi-kistky/>

20. Kamysh, M. (n.d.). *Syriiska literatura chasu viiny. Den*. Retrieved June 20, 2024, from <https://day.kyiv.ua/blog/polityka/syriyska-literatura-chasu-viyny>

21. Kosiuk, O. M. (2023). *Iranskyi kinematohraf yak ekvivalent zhurnalistyky u systemakh masovoi komunikatsii ta kultury: chastyna persha. Vcheni zapysky Tavriiskoho*



*natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho*, 34(73), 311–322.

22. Kosiuk, O. M. (2023). *Iranskyi kinematohraf yak naturalistychnyi fiksator ta interpretator hendernykh problem: chastyna druha. Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho*, 34(73), 275–287.

23. Kosiuk, O. (2023). *Ratsionalistychnyi dyskurs masovoi komunikatsii*. Lutsk: Vezha-Druk.

24. Moklytsia, M. V. (2002). *Modernizm yak struktura: Filosofiia. Psykholohiia. Poetyka* (2nd ed.). Lutsk: RVV «Vezha» VDU im. Lesi Ukrainky.

25. Savchuk, T. (n.d.). «Arabska vesna»: Blyzkyi Skhid cherez 10 rokiv pislia khvyli revoliutsii. *Radio Svoboda*. Retrieved June 25, 2024, from <https://www.radiosvoboda.org/a/arabska-vesna-10-rokiv-naslidky/31006081.html>

26. 10 rokiv viiny u Syrii: komu vyhidnyi konflikt ta yaki shansy na myrne zavershennia. (n.d.). *Suspilne. Novyny*. Retrieved June 25, 2024, from <https://suspilne.media/113723-10-rokiv-vijni-u-sirii-komu-vigidnij-konflikt-ta-aki-sansi-na-mirne-zaversenna/>

Надіслано до редакції 23.08.2024 р.