

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

КОМУНІКАЦІЙНІ МОЖЛИВОСТІ МОДЕРНІЗМУ В СИСТЕМІ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ СИРІЙСЬКОЇ АРАБСЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ. ЧАСТИНА ДРУГА

COMMUNICATION OPPORTUNITIES OF MODERNISM IN THE SYSTEM OF MASS COMMUNICATION IN THE SYRIAN ARAB REPUBLIC. PART TWO

АНОТАЦІЯ. У другій частині напрацювання 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 продовжено дослідження актуальних проблем сучасного сирійського малярства як засобу і способу комунікації. Звернено увагу на експресіоністичні, футуристичні та сюрреалістичні чинники продукування цивілізації.

У контексті культурознавчих пошуків Т. Гундорової, С. Павличко, М. Моклиці, з'ясовано, що експресіонізм, в силу нагнітання емоцій, наближає живопис до журналістики, футуризм власне презентує мистецтво як комунікацію мас, а сюрреалізм засвідчує виражальні потенції підсвідомості та внутрішнього світу продуктора й реципієнта, котрі потрапили у вир геополітичних катастроф.

Доведено, що в ситуації тотальної цензури, яка унеможлиблює констатацію засобами вербальності, образотворче мистецтво бере на себе місію оприлюднення фактів, донесення правди й пошук нових шляхів комунікації.

Описано, як малярство у вигляді картин, муралів, карикатур та плакатів фіксує жахливий стан Сирійської Арабської Республіки (САР), що впродовж останнього десятиліття з колись найдавніших цивілізацій перетворилася на руїну. Навіть коли заангажовані ЗМІ вводять в оману – культура не мовчить. Однак «підбирати ключі» для читання й сприймання її інформації не так то й просто.

З'ясовано, що алегорія, як правило, проявляється тоді, коли в структуру картини усвідомлено (раціонально) додаються певні смисли (така стереотипна кодифікація тяжіє до плакатності й карикатурності), символ вводиться інтуїтивно (однак переважно вже існує у релігійних канонах), метафора формується парадоксально (у вигляді послідовної логіки вибагливих асоціацій, що нагадують сон або марення). Рівень інтерпретації залежать від морфологічних й синтаксичних параметрів етимона: автор демонструє своє світосприймання та унікальність стилю, аудиторія відчитує доступні їй образи. Насамкінець визначено, що найскладніше працювати із сюрреалістичними зображеннями. Однак у сирійській семіосфері навіть вони виразно ідеологічно марковані. Отже, це високохудожнє модерне мистецтво відносно читабельне.

Ключові слова: культура; комунікація; Сирія; експресіонізм; футуризм; сюрреалізм; живопис.

ABSTRACT. *The second part of the research continues the study of current problems of modern Syrian painting as a means of communication with the help of 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), modeling (defining the features of movements, directions and styles), etc.*

The expressionist, futuristic, and surreal factors of the production of modern civilization are under consideration.

In the context of cultural research done by T. Hundorova, S. Pavlychko, M. Moklytsia, it was found out that expressionism brings painting closer to journalism due to the incitement of emotions, futurism actually presents art as mass communication, and surrealism testifies to the expressive potentials of the subconscious and the inner world of the producer and the recipient, who were caught in the vortex of geopolitical catastrophes.

It has been proven that in the situation of total censorship, which makes presentation by means of verballity impossible, fine art undertakes the mission of publicizing facts, conveying the truth, and finding new ways of communication.

It describes how painting in the form of paintings, murals, caricatures, and posters publicizes the terrible state of the Syrian Arab Republic (SAR), which has turned from the cradle of the oldest civilizations into a ruin over the last decade. Even when the engaged media are misleading, culture is not silent. However, «picking up the keys» for reading and perceiving its information is rather challenging.

It was found that allegory, as a rule, manifests itself when certain meanings are consciously (rationally) added to the structure of the picture (such stereotypical codification tends to posterity and caricature), the symbol is introduced intuitively (however, it mostly already exists in religious canons), the metaphor is formed paradoxically (in the form of a consistent logic of fastidious associations, reminiscent of a dream or delusion). The level of interpretation depends on the morphological and syntactic parameters of the etymon: the author demonstrates his worldview and the uniqueness of their style; the audience reads the images available to them. In the end, it was determined that the most difficult thing to work with is surrealistic images. However, they are ideologically marked in the Syrian semiosphere. So this highly artistic modern art is relatively readable.

Keywords: *culture; communication; Syria; expressionism; futurism; surrealism; painting.*

© О. Косюк, 2025

Вступ. Комунікаційні властивості мистецтв – одна з найменш опрацьованих на теренах масової комунікації тем. Однак саме образна репрезентація дійсності іноді набуває найбільшої вагомості. Як-от у ситуації сирійської війни, що триває з 2011 р. і разом з гарячою зброєю активно послуговується холодною – масмедіа, на сторінках та екранах яких ширяться вкиди «завойовників», котрі розділили Сирію на шматки, не «гребуючи» окупацією інформаційного простору.

Мета та завдання дослідження. Сирійська Арабська держава (САР) не єдина країна, для розуміння проблем і потреб якої слід звернутися до комунікаційних властивостей мистецтв (є ще Іран, Афганістан, Ірак тощо [31; 32]). Однак саме

тут найголосніше «промовляє» сучасний живопис як напрям і стиль модернізму. Переважно – у символічному вияві (див. частину першу «Мистецтво як комунікація у гарячих точках планети (на прикладі сучасної Сирії)»). Несподівано функціональними виявились експресіонізм, футуризм і – навіть – сюрреалізм. Тому якраз цим напрямом сирійського малярства (їх комуникативним потенціям, знаковому різноманіттю, варіантам реалізацій тощо) присвячена друга частина нашої публікації («Комунікаційні можливості модернізму в системі масової комунікації Сирійської Арабської Республіки»).

Методи дослідження. Оскільки, як ми уже зазначили, комунікаційним аспектом культури у царині живопису ще ніхто не займався, спробує-

мо здійснити всеохопний аналіз сучасного сирійського малярства за допомогою структуралізму (для розмежування напрямів, методів і стилів північного мистецького руху), семіотичного та контент-аналізів (аби виокремити знакові одиниці комунікації), порівняння (щоб вивчити функціональний процес і репрезентативні досвіди), моделювання (з метою задіяних встановлення особливостей течій, напрямів і стилів) та ін.

Результати й обговорення. Протилежністю символізму вважається футуризм. Цей напрям, метод і стиль модернізму завжди робив ставку не на рецепцію та інтелектуальну багатопластовість, а на відвертий епатаж і сенсорність (сприймання на дотик). Футуристи впроваджували незвичайні малоестетичні образи, часто трикстеризовані й такі, що «переспівували» класику. Це щось на кшталт «ляпасу» суспільним смакам (у стилі пролетарської філософії: якщо вже руйнувати, то «під корінь»). Футуризм, загалом переповнений урбаністичними мотивами й сюжетами, увійшов в історію як мистецтво трьох «м»: місто, машина, масовізм. То комунікація мас, революцій – пропаганда руйнації. Його не цікавить людина сама по собі (не як «гвинтик і коліщатко» системи), а психологізм узагалі оголошується анархізмом («Якщо цікавить душа – пізнай машину!» – епатажно вигукували опоненти «декадансних» цінностей). Їх творчість завжди була переповнена динамізмом, опоетизувала рух та швидкість. А втім, нас більше цікавлять не самі футуристичні твори, а стратегії «спілкування» з ними. Отже, оскільки в основі цього дискурсу моделі трансмісії та привернення уваги [33, с. 54-60] (зоровий, слуховий та дотиковий канали, бо спілкування, як правило, відбувалося на майданах), то й ставлення до такої комунікації має бути відповідне: не слід шукати в ній чогось надзвичайного, високоінтелектуального, прихованого, бо перед нами сенсація (явище, факт), а не мудрість. Комунікатор подекуди просто фактично підтримує спілкування, зосереджуючи на комусь або чомусь увагу. Як вислід, тут механізм довіри на рівні сприймання інформації не повинен спрацьовувати. Мовець і не ставить собі це за мету. Він потребує уваги, а не розуміння, хоче нас по-рекламному вразити, здивувати, захопити тощо. Відповідно, ми або свідомо піддаємося, або ж взагалі не вступаємо в процес

комунікації (залежить від того – яку саме переслідуюмо мету).

Здається, футуризм у Сирії – велика рідкість. Якщо й зустрічається, то, переважно, для підсилення символізму чи експресіонізму. Мабуть, це закономірно – цивілізаційно зумовлено: Сирія патріархальна (головно – аграрна) країна, навіть велична древня Пальміра, що колись змагалася з Великим Римом, з плином часу перетворилася на село із дерев'яними сохами. Однак є кілька картин з виразним натяком на цей напрям. Приміром, розкішне, майже вуличне, полотно Васіма Марзукі (Waseem Marzouki) «Платформа» (2014 р.), на якому, наслідуючи графіті, зображені щедро «рекламно» розфарбовані багатоповерхівки та висока, очевидно телевізійна чи мобільна, вежа з ефектами циркулювання інформації, що імітують німб [22]. На картині присутні й графічні замальовки інших монументів, технічних засобів і текстів. Захаращений різностильовий простір, що в класичному мистецтві, напевно, сприймався б як несмаків'я чи незавершеність, алюзійно проєктує та своєрідно заперечує міф про Вавилонську вежу та інші, зафіксовані у сакральних книгах, дискурси. Назву «Платформа» можна сприймати як вічний незмінний фон. Ще одне сюрреалістичне зображення – твір Алі Джубайра (Ali Jabiri) «Маан» (1979 р.). Це теж ремінісцентний акт «схрещення рапір» минулого й сучасного [17]. Маан – південне йорданське місто, колись – частина Сирії / Асирії, а сьогодні – форпост тероризму. Місто вперше згадується у Біблії (Судей 10:11) як столиця маонян, що воювали з євреями, та у світських хроніках – в контексті діянь спільноти Набатійського Царства – групи арабських племен, що існували у III ст. до н. е. та 106 р. н. е. на територіях сучасних Сирії, Йорданії, Ізраїлю та Саудівської Аравії. Теперішнє місто курують саудійські та сирійські клани. Це одне з найбільш неспокійних топосів Близького Сходу (поряд – військова база США). Після того, як у 2003 р. з Маану атакували Ірак, в місті, в знак протесту, розпочалися чергові (із дуже розлогої низки) антиурядові «марші гробів». Про місто багато написано й відзнято. І ось – картина, на якій, до речі, крім незрозумілого приладу, у правому кутку, немає нічого надзвичайного: пустеля, витесаний у скелі традиційний дім з крихтним вікном й великими блакитними порталами, арабомовні на-

писи на піску, обличчя (виключно голови) сучасно вдягнених чоловіка й жінки. Який саме зміст вкладав художник – визначити проблематично, однак можна припустити, що тут візуально «конфліктують» класика й модерн (минуле і сучасне). І сутичка, звісно, «замішується на крові».

Експресіонізму в сирійському мистецтві значно більше, однак він теж, переважно, не самоцінний (як правило – підсилює символізм, приміром, на уже розглянутих картинах Алі Ферзата (Ali Ferzat) [11;12]). Загалом експресіонізм – епатажна комунікація, однак вона не містить нічого трансмісійного та байдужого до «реакцій у відповідь». Це надзвичайно вразливий контакт – відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «я», напругу переживань та емоцій, непомірно й неконтрольовано бурхливу реакцію на зовнішні подразники. Експресіонізм не ігнорує ні глибинних психічних, ні складних зовнішніх процесів, поєднуючи такі, здавалося б, іманентні несумісності, як глибокий ліризм та всеохопний пафос, критичний суб'єктивізм і надзвичайну зацікавленість громадянською тематикою. Мистецькі твори можуть передавати реальні відчуття болю, страху, суму, розпачу тощо. Усе в них гіпертрофоване й доведене до критичної межі: насилля, муки, кров (а також захоплення, радість, щастя). Одне слово – то не тільки мистецтво чи комунікація, а – відкрита рана або вітаїстичний тріумф з гнітючими картинами катастрофи чи торжеством істини й справедливості тощо. Образний інструментарій експресіонізму – гіперболи й алегорії, які дозволяють максимально адекватно виразити почуттєво-емоційний надмір. Це також комунікація, на яку слід обов'язково реагувати. Вона не дозволяє бути байдужим, відстороненим, потребує негайної уваги й обговорення. На відміну від журналістських текстів, створених за моделлю розголосу [33, с. 54-55], мистецькі твори цього ж типу ніколи не ставлять за мету елементарне привернення уваги, тому вони не можуть бути примітивними (в безпосередньому розумінні цього слова), оскільки, окрім усіх інших, реалізують естетичну функцію, котра передбачає небанальність змісту та форми. Як наслідок – в експресіоністські твори надійно «вмонтовано» механізм довіри. І аудиторія це відчуває. Тому окреслена комунікація як дискурс

розрахована на численні постпроцеси. Можна навіть сказати, що то своєрідна «трибуна».

Страх, безнадію і відчай передає Абдул Маннан (Abdul Mannan) на безіменній картині (1968) із зображенням поселення з традиційних будинків-скель [21], один з яких «трансформується» у військову техніку (вантажівку кольору хакі). Куполи мечетей також віддалено нагадують боєголовки ракет. Постаті одягнених у чорно-білих такліях, камисах і сарі людей споглядально-стривожені: двоє зупинилися з поклажею на голові, жінка з плямами крові на спідниці тягне наляканого віслюка, безликої фігури (з лівого боку полотна), очевидно, замислилися – куди йти. Крім кольору хакі, присутні темно-сині, та фіолетові барви, а їхня суміш лягає на землю «післаними з неба» смугами тіней. Усі ці північні кольори теплий (пустельно-степовий) Сирії геть не властиві й створюють ефект якогось підземного «царства». Загальний стиль зображення імітує техніку Ван Гога: «Замість того, щоб точно передавати побачене, я довільно використовую кольори, аби потужніше передати мої власні відчуття» [34]. Отже, перед нами картина страху й передчуття неминучої катастрофи.

Незважаючи на сюрреалістичні (хімерні) контури, картина без назви (2014 р.) Аделя Дауода (Adel Dauood) теж експресіоністична. І, швидше за все, презентує жіночий погляд. Те, що бачимо, нагадує утробу або могилу (не виключено, що і те й інше одночасно). Один скелетичний «зародок» лежить, інший – гойдається на перекладині у формі підкови. Чорно-сіра колористика конденсує страх та неспокій [10].

Уже проаналізована як символічна картина Алі Мокаваса (Ali Mokawas) «Склад / Вміст» (2000 р.), крім знаковості, передає й експресію – жах катастрофи [23]. Отже, вона може «читатися» по-різному (залежно від психотипу й ерудиції реципієнта). Як і велике самозречення й фатальне обличчя (очевидно, святого) на безіменній картині (2013) Аули аль-Аюбі (Aula al-Ayoubi), фон якої (у стилі кубізму) проєктує численні «кадри», наповнення яких можна розгледіти хіба в оригіналі [4].

Неназване полотно (2012 р.) Бассема Дадуха (Bassem Dahdouh) має сюжет – кориду [8]. Тавромахія – європейське «мистецтво» (в багатьох країнах заборонене), що поширилося в епоху колонізаторства і на Схід. Зображуючи двох закривавлених мертвих биків (котрі сумно у формі сердечка

лежать на газетах), художник, вочевидь, хоче показати печальні перспективи Сирії (колишньої французької колонії), у якій вже немає матадорів, тільки приречені тури. Попри явну присутність символів та алегорій, – зображення експресіоністичне, бо передає неймовірні біль, смуток та жаль. За бажання, до сюжету можна підібрати екологічний ключ, однак, на наш погляд, – національно-визвольний мотив більш ймовірний. Коли триває війна – стан середовища існування наче відходить на другий план.

Радість, щастя та великі сподівання ретранслює спільний проект Етель Аднан та Симони Фаталь (Etel Adnan and Simone Fattal) «Ліван» (1973 р.). Це також експресіонізм, тільки «зі знаком плюс». Картина, швидше за все, прославляє ідейну (а, можливо, й територіальну) єдність двох арабських держав (у 70 рр. тривали геополітичні переговори й колишні колонії час від часу об'єднувались в одну державу, аби протистояти США, Європі та Ізраїлю). На картині жовто-блакитні акценти і два сонця, що, напевно, символізують спорідненість, хоча й не однорідність Сирії та Лівану [1].

Безіменний (ймовірно, узагальнений) портрет (1977 р.) Марвана Кассаба (Marwan Kassab) теж експресіоністичний (близький до врубелівських демонів). Різнобарвне з глибоко посадженими очима та, наче, закритим кляпом ротом обличчя [18] передає широкий спектр емоцій (переважно – негативних). Подібний творчий експеримент повторено й у 2006 р.: також обличчя, риси якого нагадують скелясті сходи над ротом (червоним проваллям). Ніс – великий виступ. Між бровами ледве вловима постать [19]. Подібні технології використовує автор і, творячи картину «Троє палестинських хлопців» (1970 р.): юнаки такі жилаві й поставні, що закривають увесь простір і не поміщаються в «об'єктиві» [20]. Ракурс картини спрямований знизу вгору. Це створює додатковий ефект величі й непохитності. Не важко здогадатися, що мається на увазі протистояння Ізраїлю й Палестини – і зрима перевага арабів – напередодні війни Судного дня (1973 р.). Можливо, тут присутня й алюзія-відсилання до «Трьох богатирів» Васнецова, оскільки Сирія після анулювання французького мандату переорієнтовувалася на культуру СРСР та глобальну систему соціалізму.

Напевно, експресіоністичною слід вважати й уже «традиційно» ніяк не названу роботу (1971)

Наїма Ісмаїла (Naim Ismail) із зафіксованими неохайними мазками квітами та суголосим настіним орнаментом (частиною інтер'єру). Усе це сприймається не інакше, як перечулений гімн життю, ода щастю [14]. І все ж, швидше за все, – у контексті минувшини, хоча й рік створення передувє найбільшим сирійським катастрофам ХХІ ст. А ось наступне полотно цього ж автора «Борці за свободу» (1969), якраз безпосередньо їм і присвячене – у різних перспективах. На картині видовжені (в тон мілітарній техніці) обличчя бойовиків-ісламістів під «покровом» яких у протилежний бік рухаються «караваном» жінки й діти (біженці). Незважаючи на печальне наповнення, картина не викликає страху, люті чи обурення, швидше – безмежну надію та віру в перемогу. Вочевидь, дається взнаки органічно оптимістичний стиль художника.

Однофамілець попереднього майстра (можливо – син) Назір Ісмаїл (Nazir Ismail) – цілковита його протилежність (хоча й обидва експресіоністи). На першій картині цього художника (2008 р.) безроті голови людей (живі та відрубані) – і півень [15]. Усе «тримається» на поверхні кривавої маси. На другій (2008 р.) – ідентичні голови із пошкодженими очними яблуками [16], розподілені в різні кліті: червоні й оранжеві. Можливо, то настінні портрети, що утворюють «іконостас». Обидві картини викликають непідробні емоції – жах та відчай.

Самотність, смуток і ностальгію засвідчує безіменний (2014 р.) твір Нур Бахджат (Noor Bahjat). Перед нами сцена ритуального споживання їжі [5]. За столом чоловік та віддалені контури померлих. На круглому столі невибаглива їжа. Оскільки можна розрізнити рибу і келихи в руках (а мусульмани вина не п'ють), то «учасники» поминання, вочевидь, християни. Автор полотна наділений дивовижною здатністю передавати емоції й стани кількома ламаними штрихами. Картина схематична, але над нею реально хочеться плакати.

Такий же сум, хоч і за допомогою інших образів, викликають зображення на полотні Зіада Даллула (Ziad Dalloul) «Джерела світла» (2011). Втілення мінімалістичне: чорні скелі, жовтуватий потік і на виступі щось на кшталт роздавленого винограду [9]. Оскільки твір – ровесник Арабської весни, можна припустити, що автор бачить світло у гирлі непроникного моторошного тунелю. Правду

кажучи, у реципієнтів з'являється набагато менше сподівань.

Отож комунікаційні можливості експресіонізму найбільш точно відображають емоційний стан сирійського суспільства періоду «громадянської» війни 2010-2024 рр. Картини «б'ють на сполох», прагнуть привернути увагу демократичних світових спільнот до національної катастрофи. У цьому сенсі експресіонізм майже дорівнює реалізму і явно перевершує можливості цензурованої тенденційної журналістики.

Майже протилежністю експресіонізму постає сюрреалістична традиція. Це теж, несподівано, чи не найбільший за чисельністю напрям сирійського малярства. Безіменність картин у його контексті дуже доречна, бо провокує розбурхану фантазію. Загалом навіть складається враження, що то не зображення, а поганий сон чи маячня не зовсім здорової свідомості. Як це не дивно – саме так. Сюрреалісти у своїй творчості справді великою мірою покладаються на досвід несвідомих виражень духу: снів, галюцинацій, марень, інтуїтивних осяянь (котрі аж ніяк не можна назвати нереальністю). Проникаючи «по той бік свідомості», вони прагнуть хоч якось осягнути недосяжне для здорового глузду та функціональних відчуттів. Прийомами сюрреалізму стали також містичні мотиви, елементи фантастики та жахи, себто усе, що пропагує химерність, психічний анархізм, звільнення від контролю рацію та спонтанність несвідомого. Однак це зовсім не означає, що сюрреалізм – мистецтво ідеалістичної парадигми. Навпаки – то таки реалізм, хоча й надмірно індивідуалізованого типу. Саме завдяки значній суб'єктивності він «переходить» критичну межу в бік, якщо говорити мовою сучасності, – віртуальної реальності. Як вислід, основою образності сюр стає метафора (переважно – мультимодальна) – амбівалентне зображення з подвійним дном [29, с. 5-7].

На запитання: «Як спілкуватися із сюрреалізмом», – найточніше відповісти – ніяк, тому що потрактувати його витвори так само нереально, як побачити кільком людям абсолютно однакові сни. Але «щось» і тут тримає вісь комунікації. Передусім тема (змістовий рушій) та жанр (формальний визначник). А втім, навіть ці показники можуть бути розмитими. У таких випадках прочитання дійсно залежить виключно від особистості інтерпретатора (його ерудиції й психоло-

гічного типу [33, с. 70-74]), а також методу, який він обирає для власного дослідження, оскільки алгоритм визначає кут зору. Спробуємо в цьому пересвідчитися.

Адоніс/Алі Ahmed Said Esber (Adonis/Алі Ахмед Саїд Есбер) зображає на вербалізованому арабською мовою полотні (2003 р.) три речі: профільний силует жінки, портрет чи екран телевізора, дві плями крові: велику (у формі мапи або потішного створіння) і малу [28]. Усе це формує трикутник. Що до чого – зрозуміти важко. Нам проглядається доля жінки. Про щось подібне розповідає й наступне полотно. Амаль Мулхем (Amal Mulhem) називає картину «Наречена» (2007 р.). Перед нами «гримуча суміш» грубих контурів [26]. Але у центрі дійсно багато білої фарби. Асаад Арабі (Asaad Arabi) кубічну сітку маркує «Червоні лінії» (1969 р.), хоча насправді «лінії» сині. Очевидно, мається на увазі пурпурове у сенсі – важливе (червона нить). Однак елементи, забарвлені цим кольором, такі химерні що до розшифрувань не надаються. Приміром, те, що зафіксоване зліва, може бути і будинком, і мечеттю, і шухлядою з кроликом, і кораблем [2]...

А от «Коридор сирійської в'язниці» ідентифікувати можна, однак тільки, зваживши на присутність назви [7]. У процесі споглядання постає чітко окреслена кімната, жовті плями ламп, сині контури рухливих постатей. На призначення приміщення вказує також бруднувато-сірий із багряними відтінком колір стін. Якби й Бассем Дадух (Bassem Dahdouh) якось назвав свій твір (2008 р.), на якому зображено «викладені» штабелями тіла [8], ми би теж могли його адекватно «прочитати», однак, за відсутності назви, можна лиш припустити, що то пласти поховань (відповідно напрошуються назви «Археологія» чи «Спільна могила» і – принагідно – страшні міліарні катастрофи). Про картину (2011 р.) Діани аль-Хадід (Diana al-Hadid) не можна сказати й цього. Бачимо «лабіринти» вертикальних ліній [35], за «напрямами» яких доречно уявити що завгодно (нам «ввижається» нетлінне волосся мусульманки шіїтського походження – «чаші» крові Пророка Магомета). Однозначно відчувається лиш не вельми оптимістичний настрій.

Насичене полотно Фатеха аль-Мударреса (Fateh al-Moudarres) «Звір і простолюдин» не зовсім абстрактне [24]. Поцентрово (з правого боку) зображена чотирилапа тварина із собачою чи сви-

нячою мордою, хоча й у людському святковому одязі. За її хвостом видніються обриси будівлі. Далі увесь фон (з «неба» до «землі») охоплюють (чи – захоплюють) навіть не ембріони, а пуголовки, людиноподібних фалічних істот. Оскільки чорно-синю фарбу розбавляє червоне, можна припустити, що під звіром маються на увазі інстинкти (Танатос та Ерос – природне начало людини). І вже тоді допустимо багато домислювати. Приміром, поставити запитання, що ж породило таку систему мислення й зображення. Наступне творіння (2010 р.) Ісмаїла аль-Ріфаї (Ismail al-Rifai) хоча й не назване, але виразно естетичне [27]: контури двох людей (очевидно, протилежної статі), одна з яких тримає схарапудженого птаха гусячої породи (з багатьма людськими ногами, і навіть очима на литках). Птах тягнеться від жінки з трьома кінцівками до оберненого спиною чоловіка (із зрослими у вигляді стовбура ногами), спрямовуючи дзьоб нижче пояса. За птахом видніється щось загадково-невиразне, схоже на світлове коло та крісло з однією ніжкою, на якому, очевидно, розкидано одяг (не виключно, що різні реципієнти побачать кожен «своє»). Нам же здається, що маються на увазі знову ж таки природні начала людини, але вже у високому (культурно-цивілізаційному) сенсі (цю думку підтримує вибаглива рожево-фіолетова колористика надприродних тонів на бірюзово-блакитному фоні).

Наступне сюрреалістичне зображення Махмуда Даадуша (Mahmoud Daadouch) називається «Зі Сходу» (1961 р.). Але це не допомагає його розшифрувати. Летюча химера нагадує птаха (можливо, це якийсь із символів магометанської релігії), що зринає над знаком крижа [6]. За хвіст хребетної «тварини» вчепилася аморфна істота. Ще три стоять внизу і споглядають... Мабуть, більш адекватною назвою полотна могла би стати якась фраза з Таури (Тори, Старого Заповіту) чи «Корану». На цьому фоні виразніше релігійне і більш прозоре напрацювання Мазена аль-Ашшара (Mazen al-Ashkar) «Переслідуваний» (2012 р.). Бачимо «прошиту» незліченною кількістю стріл глибу «м'яса» на коневі (верблюді), що, вочевидь, означає живучість та незнищенність сподвижників, котрі борються за високі ідеали [3].

Аналіз сюрреалістичних картин можна продовжувати. Однак вони, на жаль, не настільки промовисті, як експресіоністичні чи символічні. І більше

«повідомляють» про можливості реципієнта, аніж художника (хоча й дозволяють надійно закодувати думки й врятуватись від можливої цензури). У кількох джерелах репрезентативним напрямом сучасного сирійського мистецтва називається імпресіонізм. Тим не менш підтвердженнь цьому ми не знайшли. Серед виставлених на огляд полотен лиш одне більш-менш імпресіоністичне – неназвана робота (1970 р.) Фатеха аль-Мударреса (Fateh al-Moudarres) із зображенням фрагменту степу та розмитих контурів рослин [25]. Вочевидь, імпресіоністична комунікація в Сирії не на часі, бо картини в цьому стилі «не мають глибокої філософії й не зачіпають соціальні проблеми й філософські ідеї. Їх основний посил – демонстрація різноманіття й безмежної краси життя у всій його мінливості» [30]. Зрозуміло, що позитиву зараз у сирійській правічній «пустельній оазі» украй мало.

Висновки та перспективи. Отже, образ – виражальний засіб, мисляча форма культури та одиниця комунікації. Упродовж історичного розвитку образотворчість стає все багатозначнішою, оскільки абстрактні речі, які вона маркує, потребують розлогої асоціативності. На відміну від слова, глини, кіноплівки та інших «будівельних матеріалів» культури, фарба – речовина соціально оброблена, олюднена й асоціативно навантажена. Предмет малярства крайнім часом непомірно розширився. У його сферу входять світ природи, громадське життя, душевний стан людини і віртуальна реальність. Глобальна образна комунікація охоплює матеріал крізь драматичне відтворення, епічну розповідь, ліричне сприймання.

Сучасне іранське малярство, як і масова комунікація загалом, трансформується в конгломерат, у розшифрування якого задіяні усі моделі, канали, технології й стратегії сприймання. Така комунікація переважно абстрактна й потребує герменевтичного аналізу [33, 136-139], покликаною акцентувати підтексти, затексти, претексти, контексти, інтертексти (хоча її іманентне завдання, як ми знаємо, – звузити закодовану багатозначність, бо вона активує змістове начало (констатує факти)), що більш-менш відповідає рівню експресіонізму й футуризму. Натомість місія сюрреалістичного й символічного – поглибити та ускладнити знаковість (у цьому полягає секрет художньої творчості, яка пропонує розгадувати загадки, вичитувати приховані змісти). Парадоксально, але саме висо-

кий рівень кодифікації дозволяє інколи (зокрема, і в нашому випадку) використовувати художній образ у царині масової комунікації як найбільш правдиве джерело. Особливо в ситуації, коли інфопростір країни ізольований чи «окупований», або виникає потреба переглянути сфальшоване й зміфологізоване минуле, а легальних правдивих джерел не існує. Сирійська ситуація, на наш погляд, дуже надається до такої інтерпретації. Аби збагнути її глибинний трагізм, слід звернутися якраз і саме до напрацювань художників. Їхня надійно закована творчість репрезентативна й фактична, надає актуальну й достовірну інформацію про людину однієї з найбільш розтерзаних мілітарними конфліктами країн Близького Сходу. Сумарно «пазли» внутрішнього світу митців формують широкоформатну багатопластову «картину» Сирійської Арабської Республіки, складна сфера якої усе ще чекає своїх дослідників.

Список використаної літератури

1. Adnan Etel, Fattal Simone. Painting «Lebanon». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/lamontagne-liban-etel-adnan-simone-fattal-2/> (date of application: 20.06.2024).
2. Arabi Asaad. Painting «Red lines». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/red-lines/> (date of application: 21.06.2024).
3. Ashkar Mazen. Painting «Persecuted». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/haunted-mazen-ismail-al-ashkar/> (date of application: 25.06.2024).
4. Ayoubi Aula. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/aula-al-ayoubi-untitled/> (date of application: 23.06.2024).
5. Bahjat Noor. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/untitled-noor-bahjat/> (date of application: 22.06.2024).
6. Daadouch Mahmoud. Painting «East». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/from-the-east-2/> (date of application: 21.06.2024).
7. Dahdouh Bassem. Painting «Corridor of a Syrian prison». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/the-hallway-of-a-syrian-jail-bassel-safadi/> (date of application: 23.06.2024).
8. Dahdouh Bassem. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/artist/syria/bassem-dahdouh/> (date of application: 20.06.2024).
9. Dalloul Ziad. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ziad-dalloul-source-lumiere-source-of-light/> (date of application: 20.06.2024).
10. Dauood Adel. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/untitled-adel-dauood-2/> (date of application: 24.06.2024).
11. Ferzat Ali. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ali-ferzat-untitled-30/> (date of application: 24.06.2024).
12. Ferzat Ali. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ali-ferzat-untitled-38/> (date of application: 27.06.2024).
13. Ismail Naim. Painting «Freedom fighters». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/naim-ismail-al-fiddaiyoun-freedom-fighters/> (date of application: 22.06.2024).
14. Ismail Naim. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/naim-ismail-untitled-2/> (date of application: 21.06.2024).
15. Ismail Nazir. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/nazir-ismail-untitled/> (date of application: 26.06.2024).
16. Ismail Nazir. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/nazir-ismail-untitled-2/> (date of application: 27.06.2024).
17. Jabiri Ali. Painting «Maan». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/maan/> (date of application: 20.06.2024).
18. Kassab Marwan. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/marwan-kassab-bachi-untitled-2/> (date of application: 20.06.2024).
19. Kassab Marwan. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/marwan-kassab-bachi-july-2006/> (date of application: 20.06.2024).
20. Kassab Marwan. Painting «Three Palestinian boys». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/marwan-kassab-bachi-fidayeen-three-palestinian-boys/> (date of application: 22.06.2024).
21. Mannan Abdul. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/untitled-abdul-mannan-shamma/> (date of application: 26.06.2024).
22. Marzouki Waseem. Painting «Platform». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/waseem-marzouki-platform-28-594283-69-170006/> (date of application: 25.06.2024).

23. Mokawas Ali. Painting «Stock». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ali-mokawas-composition/> (date of application: 23.06.2024).
24. Moudarres Fateh. Painting «A beast and a commoner». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/fateh-moudarres-the-beast-and-the-commoner/> (date of application: 20.06.2024).
25. Moudarres Fateh. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/fateh-al-moudarres-untitled/> (date of application: 21.06.2024).
26. Mulhem Amal. Painting without title «Bride». URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/amal-mulhem-the-bride/> (date of application: 27.06.2024).
27. Rifai Ismail. Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ismail-al-rifai-untitled/> (date of application: 21.06.2024).
28. Адоніс (Ali Ahmed Said Esber). Painting without a title. URL: <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/adonis-ali-ahmed-said-untitled/> (date of application: 20.06.2024).
29. Дениско П. Інсайт. Візуальні й мультимодальні метафори в живописі, скульптурі, кіно та інших візуальних мистецтвах. Полтава: ФОП Говоров С. В., 2021. 248 с.
30. Картини. Імпресіонізм. Крамниця картин.. URL: <https://art-holst.com.ua/blog/kartini-impresionizm> (дата звернення: 25.06.2024).
31. 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.
32. 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.
33. Косюк Оксана. Раціоналістичний дискурс масової комунікації. Луцьк : Вежа-Друк, 2023. 520 с.
34. Пошуки Вінсента. Стил та техніка Ван Гора. URL: https://artchive-ru.translate.google.com/publications/1934~Poiski_Vinsenta_Stil'_i_tekhnika_Van_Goga?_x_tr_sl=ru&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc (дата звернення: 21.06.2024)
35. Хадід Д. Галерея Касмін. URL: <https://www.kasmingallery.com/artists/30-diana-al-hadid/> (дата звернення: 22.06.2024).

References

- Adnan, E., & Fattal, S. (n.d.). *Lebanon* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/la-montagne-liban-etel-adnan-simone-fattal-2/>
- Adonis. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/adonis-ali-ahmed-said-untitled/>
- Arabi, A. (n.d.). *Red lines* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/red-lines/>
- Artchive. (n.d.). Poshuky Vinsenta: Styl ta tekhnika Van Hoha. https://artchive-ru.translate.google.com/publications/1934~Poiski_Vinsenta_Stil'_i_tekhnika_Van_Goga?_x_tr_sl=ru&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc
- Ashkar, M. (n.d.). *Persecuted* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/haunted-mazen-ismail-al-ashkar/>
- Ayoubi, A. (n.d.). *Untitled* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/aula-al-ayoubi-untitled/>
- Bahjat, N. (n.d.). *Untitled* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/untitled-noor-bahjat/>
- Daadouch, M. (n.d.). *East* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/from-the-east-2/>
- Dahdouh, B. (n.d.). *Corridor of a Syrian prison* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/the-hallway-of-a-syrian-jail-bassel-safadi/>
- Dahdouh, B. (n.d.). *Untitled* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/artist/syria/bassem-dahdouh/>
- Dalloul, Z. (n.d.). *Untitled* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ziad-dalloul-source-lumiere-source-of-light/>
- Dauood, A. (n.d.). *Untitled* [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/untitled-adel-dauood-2/>

- Denysko, P. (2021). Insait. Vizualni i multimodalni metafory v zhyvopysi, skulpturi, kino ta inshykh vizualnykh mystetstvakh. FOP Hovorov S. V.
- Ferzat, A. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ali-ferzat-untitled-30/>
- Ferzat, A. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ali-ferzat-untitled-38/>
- Ismail, N. (n.d.). Freedom fighters [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/naim-ismail-al-fiddaiyou-freedom-fighters/>
- Ismail, N. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/naim-ismail-untitled-2/>
- Ismail, N. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/nazir-ismail-untitled/>
- Ismail, N. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/nazir-ismail-untitled-2/>
- Jabiri, A. (n.d.). Maan [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/maan/>
- Kartyny. (n.d.). Impresionizm. Kramnytsia kartyn. <https://art-holst.com.ua/blog/kartini-impresionizm>
- Kasmin Gallery. (n.d.). Diana Al-Hadid. <https://www.kasmingallery.com/artists/30-diana-al-hadid/>
- Kassab, M. (n.d.). Three Palestinian boys [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/marwan-kassab-bachi-fidayeen-three-palestinian-boys/>
- Kassab, M. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/marwan-kassab-bachi-untitled-2/>
- Kassab, M. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/marwan-kassab-bachi-july-2006/>
- Kosiuk, O. (2023). Ratsionalistychnyi dyskurs masovoi komunikatsii. Vezha-Druk.
- Kosiuk, O. M. (2023). Iranskyi kinematohrad yak ekvivalent zhurnalistyky u systemakh masovoi komunikatsii ta kultury: Chastyna persha. Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka, 34(73), No. 2, 311–322. Vydavnychiy dim «Helvetyka».
- Kosiuk, O. M. (2023). Iranskyi kinematohrad yak naturalistychnyi fiksator ta interpretator hendernykh problem: Chastyna druha. Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka, 34(73), No. 3, 275–287. Vydavnychiy dim «Helvetyka».
- Mannan, A. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/untitled-abdul-mannan-shamma/>
- Marzouki, W. (n.d.). Platform [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/waseem-marzouki-platform-28-594283-69-170006/>
- Mokawas, A. (n.d.). Stock [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ali-mokawas-composition/>
- Moudarres, F. (n.d.). A beast and a commoner [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/fateh-moudarres-the-beast-and-the-commoner/>
- Moudarres, F. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/fateh-al-moudarres-untitled/>
- Mulhem, A. (n.d.). Bride [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/amal-mulhem-the-bride/>
- Rifai, I. (n.d.). Untitled [Painting]. Barjeel Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates. <https://www.barjeelartfoundation.org/collection/ismail-al-rifai-untitled/>

Надіслано до редакції 23.08.2024 р.