Саллум Соха

ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕКСТИЛЬНЫЕ МОТИВЫ В РАБОТАХ СОВРЕМЕННЫХ СИРИЙСКИХ ГРАВЕРОВ

В статье дается краткий обзор работ современных сирийских граверов Мустафы Фатхи и Талаля Аль-Абдаллы. Также анализируются образцы работ этих граверов, выполненные в стиле абстрактционизма. В ходе анализа рассматриваются народные мотивы текстиля и метафизический смысл, содержащийся в них, а также использование этих мотивов современными сирийскими граверами.

The article gives a brief overview of the works of modern Syrian printmakers Mustafa Fathi and Talal Al-Abdallah. Also, samples of the works of these printmakers, made in the style of abstractionism, are analyzed. The input analyzes the folk motifs of textiles and the metaphysical meaning contained in them, as well as the use of these motifs by modern Syrian printmakers.

Ключевые слова: печатная гравюра, монопринт, формализм, абстракция в искусстве; современные стили абстракционизма: геометрический абстракционизм — абстрактный экспрессионизм.

Keywords: printmaking, monoprint, formalism, abstraction in art; Modern styles of abstract art: geometric abstractionism — abstract expressionism.

Анализ истоков и форм существования абстрактного стиля в современном сирийском искусстве гравюры пока не привел искусствоведов к выявлению подстилей, существующих внутри абстракционизма. Мнения варьируются в зависимости от разнообразия

видов, так как можно выделить лирический абстракционизм, геометрический абстракционизм и абстрактный экспрессионизм. Более того, есть ссылки, связанные с абстракцией в искусстве древних цивилизаций Ближнего Востока и также в народном искусстве.

Народные мотивы являются упрощением и сокращением иллюстрируемого предмета, созданием абстрактных символов, которые содержат метафизический смысл. Эти мотивы, которые мы часто видим на текстильных изделиях, появились в работах современных сирийских граверов. Обычно народная традиция происходит от наследия цивилизаций, и последующие поколения продолжают использовать их в искусстве. Но этот процесс имеет чисто декоративный характер и склоняется к формализму в искусстве. Из народных мотивов художник берет только абстрактные формальные элементы и использует их в русле современного абстрактного стиля и в соответствии с собственной индивидуальностью.

Все это мы наблюдаем в работах Мустафы Фатхи и Талаля Аль-абдалла.

Начать ознакомление с общими чертами работ этих сирийских мастеров искусства гравюры можно с экземпляров печатной гравюры и гравюрных работ.

1. Мустафа Фатхи (1942–2009)

Фатхи обучился искусству гравюры в Дамаске и продолжил свое обучение в Париже. Его ранние работы отличались экспрессионизмом. Объекты своих работ мастер разделил на площади, отличающиеся друг от друга оттенками цветовой гаммы и лишил их деталей. Далее художник продолжил свой творческий путь исследованиями и экспериментированием. Он усовершенствовал свой стиль, заключающийся в сокращении деталей, до условных символов. При создании своих произведений он вдохновлялся древними рисунками и резными надписями, теми, что оставил человек на предметах быта. Затем эти вещи передавались через множество поколений как народное достояние. Художник запоминал орнаменты и формы, которые ему удалось когда-то увидеть, и использовал их для создания своих работ, также вдохновляясь и современным абстракционизмом.

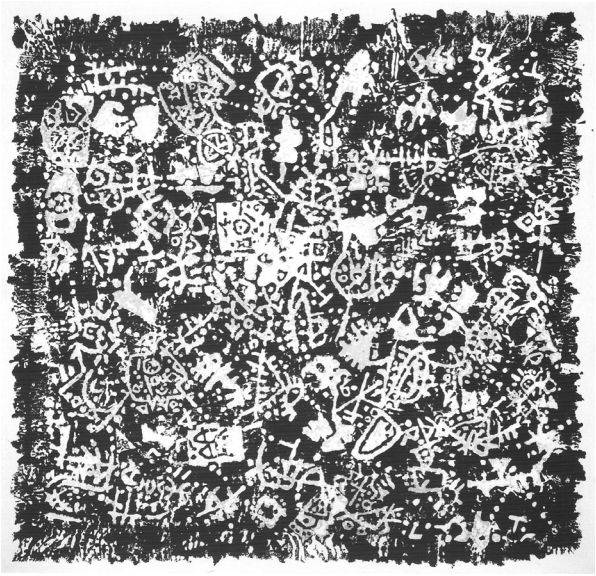


Рисунок 1. Мустафа Фатхи. Монопринт на холсте. 165×171 см. 1990 г.

«*Следы прошлого, неважно будь они запечатаны на камне, ткани или дереве, они чаруют нас и вдохновляют нас на творчество. Фатхи также и не смог этого избежать… его работы часто происходили от древних источников. Он совмещал древние источники с современными художественными направлениями*» [1, с. 113]. Свои работы художник создал монопринтом (monoprint) в технике создания заготовок печатей из различных материалов и нанесения отпечатков вручную сразу на тканом полотне другого цвета. Практически на протяжении всей площади работы напоминают работы Джаксона Поллока, где художник не ограничивается одной определенной основной точкой. Еще заметна сильная взволнованность в построении работы. Отпечатки пересекаются, «*возвращают нас в первичные вечные модели, которые находятся не во времени, и, как мы уже говорили, вдохновлены природой и личными переживаниями и ощущениями в глубине своей сущности*» [1, с. 112].

Анализ картины Фатхи (рис. 1)

Рисунок (1) представлен картиной художника Мустафы Фатхи,

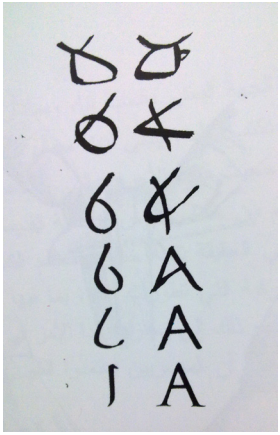


Рисунок 2. Стадии развития начертания буквы А

выполненной в 1990 г. в технике уплотнения ручной высокой печати на поверхности полотна (монопринт) размером 165×171 см. Картина состоит из одного уровня, занимающего все многоцентричное пространство картины. Это замечается в большом количестве отпечатанных картин Фатхи, так как пространство в них заполняют наборы абстрактных символов, образующих отпечатки. В этой его картине формы символов образуются из точек и пересекающихся линий (кривых, прямых и ломаных) внутри различных абстрактных образований. Что касается каждого из наборов, образующих символы в проставленных отпечатках, то одни из них характеризуются свободным распределением, а другие привязаны к геометрическому пространству, квадратному, прямоугольному или сегментному. Некоторые из этих наборов дублируются на поверхности картины. Гравировка одних символов глубокая, а других — рельефная. Они отпечатаны двумя цветами — белым и серым — на поверхности полотна, на котором художник создал черный фон с пробелами в графическом стиле, обогатив тем самым фон картины.

Что касается символов в этом произведении, то они относятся к творчеству художника, восходящему к его опыту. Что-то, в частности, было взято из народного наследия. Это видно при сравнении с формами украшений, образовывающих некоторые ожерелья и другие драгоценности, которые носят женщины, или при сравнении с формами украшений, наблюдаемых на некоторых товарах и других изделиях. А если мы сделаем уточнения на предмет отдельных символов, то обнаружим в них черты, похожие на формы древних знаков, восходящих к доисторическим временам. В качестве примера приводится форма, напоминающая перевернутую латинскую букву А, а также форма, похожая на латинскую букву U, внутри которой закрытая точка. На картине эти две формы повторяются во многих местах и

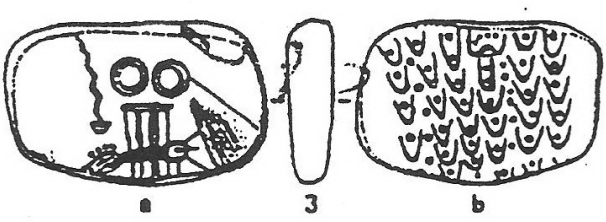


Рисунок 3. Древная каменная плита в Аль-Джурф аль-Ахмаре в Сирии

позициях. Они встречаются и в других работах Мустафы Фатхи. Эти два изображения несут в себе то же символическое значение, что и в древних искусствах. Каждый из них олицетворяет голову рогатого животного. Касательно первого символа исследователь Фарук аль-Ульван имеет следующее мнение: «*Может быть, самое смешное в том, что первая буква латинского алфавита, A, происходит от формы головы бика, которая в дальнейшем видоизменилась. Эта буква обозначала звук, который, в свою очередь был наименованием быка в древнем семитском языке, (alpu)*» [2, с. 178]. В данной форме (рис. 2) проявляются стадии развития начертания этой буквы.

Что касается формы второго символа, то похожий на него обнаружен на одной из сторон каменной плиты (рис. 3) в Аль-Джурф аль-Ахмаре [1]. На этой же стороне, по описанию исследователя Бассама Джамуса: «*34 гомогенных образа напоминают латинскую U с точкой внутри, которая олицетворяла голову рогатого животного. С нашей точки зрения это первая попытка посчитать несколько стад быков*» [3, с. 25].

В древней Месопотамии художники Эпохи Телль-Халафа [2] абстрактное изображение головы быка использовали в своем рисунке до абстрактного предела. Он использовал его в качестве символа оплодотворения в природе. «*Бык — это зооморфный символ бога луны (Сина), который жителями древнего Ирака связывался с земледельческими обрядами и ритуалами плодородия, потому что в рогах луны, как и в рогах быка, они видели созидательную силу. Та же ассоциация была и у южных арабов (до принятия ислама). В Аравии всё обращается к священности этого животного. Поэтому он был символом дождя, плодородия и энергии в природе. Аравийский полуостров ни в чём не нуждается так, как в воде. Поэтому в качестве*

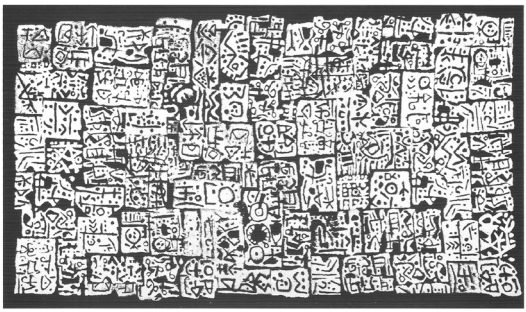




Рисунок 4. Мустафа Фатхи. Монопринт на холсте. 74×76 см. 1986 г.
Рисунок 5. Ручной ковер

символа предмета своего поклонения они взяли луну» [2, с. 177].

Однако здесь отмечается, что в своей работе художник Мустафа Фатхи не использовал данные абстрактные символы как идейное воплощение в их вышеупомянутом значении. Он лишь заимствовал их форму, абстрагируясь от изначального смысла, и включил ее в коллекцию современного абстрактного искусства. По своей структуре они ближе всего к современному абстрактному экспрессионизму, так как «*основным моментом в абстрактном искусстве на Западе является приведение не общепринятых символов, а форм, обладающих смыслом по отношению друг к другу*» [4, с. 320]. В таком случае, проницательность художника играет большую роль в его творчестве. В том смысле, что эти, имевшиеся прежде символы, и те, из которых Фатхи черпал вдохновение, занимаясь своей творческой деятельностью, согласно мнению Кроче, «*имеют влияние, только если ты можешь понять дух художника. Он забрал себе их, перенял их ценность, определил степень их красоты и обратил их тем самым в одно из проявлений проницательности*» [5, с. 73].

Также Мустафа Фатхи в этой своей картине работал над укреплением художественной структуры посредством согласованности между элементами формы, под сознательным контролем, не ослабляющим в результате его убеждений, вызываемых чувствами. Эта его работа, будучи абстрактной и многоцентричной, обращается в абстрактность американского художника Марка Тоби (1890–1976), на которого

«*произвела впечатление кинетическая живопись. Однако его искусство не проистекает автоматически из* (*внутренней необходимости) и не считается продиктованным психикой или сознанием, как и не исходит из какого-либо движения, вызванного рефлексом. Оно, не смотря на характерной для него линейности, рождается из размышления и созерцания и образует отражение некоторых понятий буддизма в понимании западного художника и отражение внешнего влияния, где линия становится символом жизни*» [6, с. 210].

Следовательно, в этой картине художник Мустафа Фатхи был абстрактным экспрессионистом при построении своей абстрактной формы. Данная форма проявляется в других подобных работах, написанных им, ближе к геометрическому абстракционизму. Подобно им, его картина (рис. 4) выполнена с применением техники гравировки и проставлении отпечатков на поверхности полотна. Из работы видно, что формы, отпечатанные на ней, — это квадраты и прямоугольники. Художник гравировал на нем абстрактные формы древних культурных символов и украшений, которые часто появляются на традиционных народных коврах и текстильных изделиях, что и видно в рисунке (5), а затем он отпечатывал их на всей поверхности полотна, перпендикулярно, что похоже на метод, применявшийся в геометрическом абстракционизме Мондриана.

2. Талаль Аль-Абдалла (1957)

Аль-Абдалла изучил искусство гравюры в Дамаске. В начале его работы отличались реализмом. После этого он стал работать в стиле экспрессионизма, совершенствуя свой стиль, и остановился на абстракционизме.

Абстракция стала главным отличием произведений мастера. В своих работах Аль-Абдалла отталкивается от наследия древних цивилизаций, используя техники современного абстракционизма. Мастер создал деревянные печати геометрических форм, вдохновляясь народной культурой. С их помощью художник создал абстрактную композицию с несколькими центральными точками по всему полотну каждой из его картин. Этот стиль художника напоминает стиль мастера Фатхи Мустафы, сохраняя одновременно свою индивидуальность.





Рисунок 6. Талаль Аль-Абдалла. Угарит — мольбы луны. Цветной монопринт на холсте. 64×84 см. 204 г.
Рисунок 7. Сирийский ковер

Анализ картины Аль-Абдаллаха (рис. 6)

Рисунок (6) представлен картиной художника Таляля Аль-Абдаллаха «Угарит — мольбы луны», выполненной в технике деревянных уплотнений ручной высокой печати на поверхности полотна (монопринт) размерами 64×84 см в 2004 г.. В работе просматриваются несколько прозрачных цветных слоев, прямоугольных и отпечатанных в различных друг от друга размерах. Также они отличаются по оттенкам: от серого до охрового.

Эти слои протягиваются по поверхности картины друг к другу, при этом их центры не совпадают. Кажется, что последний слой распростерт практически по всей поверхности, но внутри него выступает вырезанное пространство круглой формы, расположенное в верхнем правом углу картины. Данный способ, когда накладываются такие слои, появляющиеся на традиционных народных коврах и текстильных изделиях, что видно в рисунке (7), которые имеют форму геометрических фигур, создает впечатление движения на заднем плане картины, напоминает о вопросе, который подразумевал художник Джозеф Альберс, а именно «*вопрос построения “пространства с отрегулированным фокусом”, без привязки к центральному фокусу, положение которого отрегулировано по отношению к центру картины, что создаёт иллюзию глубины и движения внутри картины*» [6, с. 234].

Картина включает в себя множество треугольников, различных по своей величине и видам. Они выгравированы внутри различных составных частей на нескольких отпечатках. Затем они пропечатывались на всей поверхности картины. При этом применялся переход по цветам, белому, черному и охровому. Были те, отпечатывание которых повторялось. Данные треугольники на картине изображают угаритский алфавит (рис. 8). Однако геометрическая структура урезана, так как художник упростил клинописную форму буквы в этом алфавите до треугольных фигур, различных по величине. Затем он отпечатал их, применяя горизонтальное и вертикальное геометрические распределения, располагая поверх друг друга на всей поверхности картины.



Рисунок 8. Угаритский алфавит

В целом заметно, что геометрическое разделение встречается в той или иной степени в абстрактных украшениях в исламском искусстве, а также в некоторой мере в геометрическом абстракционизме Мондриана, однако без использования художником явных горизонтальных и вертикальных линий, потому что «*абстрагирование, как понимает его Мондриан, и к которому он стремится, требует лишить вещи их характерных черт и отвязать их от того, к чему они привязаны, оставив только материальное неизменное изображение, т. е. идеальное изображение, которого не существует, более подходящее для любой картины, потому что остаётся только геометрическая фигура, представленная на ровной поверхности. На ней допускаются только определённые цветные фигуры и горизонтальные и вертикальные линии*» [6, с. 47].

Иво-тхудожниквыбираетдлясвоейкартиныназвание«Мольбылуны», на что указывает применение им круглого диска, символизирующего ночное светило в полнолуние. В древности луна считалась символом богов блага и плодородия, «*согласно господствовавшим верованиям древних, по которым луна воплощает генерируемые природой силы*» [2,



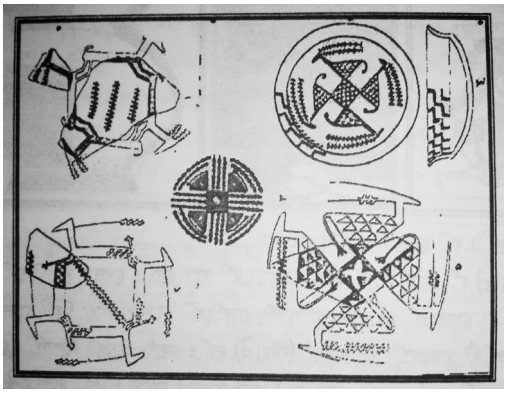


Рисунок 9. Саду — ткань
Рисунок 10. Росписи керамических посуд эпохи Самарры 5500–4800 гг.

с. 180]. Художник будто бы отдает приветствие Угариту, основателю алфавита, этому благодатному и плодородному археологическому земледельческому памятнику на побережье Сирии. Это подтверждается художником путем применения формы треугольника при упрощении букв алфавита. Треугольник, который часто появляется на традиционных народных коврах и текстильных изделиях, что видно в рисунке (9), раньше считался символом женственности. Он также символизировал плодородие и размножение. Так, он встречается на росписи керамических посуд эпохи Самарры (рис. 10) 5500–4800 г. до н.э.. Также данный момент проясняется из верований ханаанеев в Угарите 1500 г. до н.э., согласно словам ученого Джамаля Хасана Хайдара. Это определяется «*в двух основных принципах. Первый из них — это процесс создания мира Единым Господом, а второй — рождение и изобилие плодов и сопровождающие их явления природы. Данные верования явились прямым отражением на угаритском искусстве, и угаритский житель полюбил женскую красоту, а затем создал себе богов любви, войны и плодородия и воплотил их в статуях, построил для них храмы. Боги стали многочисленны ввиду различия природных явлений*» [7, с. 15].

Очевидно, в этой своей картине художник заимствовал древние абстрактные символы, применяя их идейный смысл в цивилизации и

дав им ту функцию, которую они выполняют в теме его работы. Он сформировал для нее современный геометрический абстрактный стиль. Этим он воплотил сущность темы, отдалившись от мешающих деталей. Согласно пониманию французского философа Хенри Бергсона, «*тема искусства не может быть той материальной идеальной действительностью в сфере познания всех деталей, что в нём имеются. Но это особые отношения, которые из этой темы сам художник выбирает, выхватывает их путём ориентированного абстрагирования*» [8, с. 25].

Художник Таляль Абдуллах в некоторых своих абстрактных картинах затронул абстрактные символы, восходящие к нашим древним цивилизациям, а также арабо-мусульманским украшениям. Однако он придал им современную форму, абстрагировавшись от их смысла, что послужило красоте картинам в плане пластики.

В завершение следует отметить, что сирийским граверам удалось создать новые творческие работы, имеющие связи со старыми традиционными мотивы и также со современными тенденциями искусства. Все это было в соответствии со своими впечатлениями, которыми дают своих работы индивидуальность.

Примечания:

1. Аль-Джурф аль-Ахмар — это историческая деревня, которая находится в 17 км к северо-востоку от Манбиджа (в Сирии г. Алеппо). Сирийско-французская совместная миссия завершила несколько кампаний, чтобы сохранить сайт с 1991 года. Разведочные работы миссии обнаружили очень важные археологические данные в регионе Среднего Евфрата, и самой важной из них была историческая деревня Аль-Джурф аль-Ахмаре, история которой восходит к середине десятого тысячелетия до нашей эры. Кроме того, нашли множество каменных плит, которые позволили нам узнать культурную и изобразительную среду в этот важный период истории Сирии [3, с. 15].

2. Эпоха Телль-Халафа (5000–4500 гг. до н.э.) — неолитическая археологическая культура 5 тыс. до н. э. в Северной Месопотамии (Ирак, северная Сирия, юго-восточная Турция)

Библиография:

1. *Пупут Мишель* и *Ораби Асад*. «Мустафа Фатхи». — Дамаск: Галерея Айям, 2010.

2. *Алван Фарук аль-Дин Махмуд*. Абстракция в искусствах арабов до ислама. Магистерская диссертация. Факультет изобразительных искусств. — Багдад: Багдадский университет, 1997.

3. *Джамус Бассам*. Аль-Джурф аль-Ахмаре — село одной тысячи до н.э. — абстрактные символы и сигналы. — Дамаск: Министерство культуры, 2006.

4. *Мюллер Джозеф Эмиле*. Искусство в XX веке. — Дамаск: Дар Тлас исследования, перевода и публикации, 1988.

5. *Круче Бенедетто*. Изложение в философии искусства. — Дамаск: Дар аль-ауапед, 1964.

6. *Амхаз Махмуд.* Современное пластическое искусство — живопись с 1870 до 1970 г. — Бейрут: Дар аль-Муталлат, 1981.

7. *Хайдер Джамал Хасан*. Угарит — история и археология. — Латакия: Дар альмарсат, 2003.

8. *Ибрагим Закария*. Философия искусства в современной мысли. — Каир: библиотеки Египта, 1966.