МАХАР ДАУД
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: daod.mahar@yandex.com

MAHAR DAOD
Graduate-student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: daod.mahar@yandex.com

ПРОБЛЕМА АРХАИЧЕСКИХ МОТИВОВ В КАРТИНЕ «ПОТОП — БОГИ ПОКИДАЮТ ПАЛЬМИРУ» ИЛЬЯСА ЗАЙЯТА

THE PROBLEM OF ARCHAIC MOTIVES IN THE PAINTING «THE FLOOD — THE GODS LEAVE PALMIRA» BY ILYAS ZAYAT

Предметом исследования в данной статье является работа «Потоп — Боги покидают Пальмиру», выполненная с 2011 по 2012 гг. сирийским художником Ильясом Зайятом. Художник обращает наше внимание на одно из преданий, получивших распространение в мифологии разных народов, в особенности, в мифологии региона. Ильяс Зайят углубляет содержание за счет преемственности Пальмирских мотивов, с помощью которых решаются задачи художественного образа. Целью данной статьи является изучение творческого опыта известного сирийского художника и способы его взаимодействия с мотивами античной и позднеантичной Сирии.

The subject of the study in this article is the painting of the Syrian artist Ilyas Zayat «The Flood — Gods leave Palmyra» completed in 2011–2012. The artist draws our attention to one of the myths that have spread in the mythology of different nations, especially in the mythology of the region. Ilyas Zayat deepens the content at the expense of continuity of Palmyra motifs, which solved the problem of the artistic image. The purpose of this article is to examine the experience of the famous Syrian artist, especially the ways of his interaction with the ancient and late antique Syrian motifs.

Ключевые слова: Сирия, Ильяс Зайят, «Потоп — Боги покидают Пальмиру», легенда потопа, скульптура Пальмиры.

Keywords: Syria, Ilyas Zayat, «The Flood — Gods leave Palmyra», sculpture of Palmira, myth of the flood.

Художник Ильяс Зайят (араб. إلياس الزيات д.р. 1935) родился в Дамаске, где в 1950-х гг. получил степень бакалавра. Осенью 1956 года он поступил в Академию изящных искусств (болг. Национална художествена академия) в Софии (Болгария). В Болгарии художник занимался исследованием искусства социалистического реализма в концепции. Кроме того, он активно изучал историю искусства и архитектуры, а также особое внимание уделял иконописи, исследуя византийскую, русскую и болгарскую иконы. В 1960 году он едет в Каир с целью продолжения своего обучения. На факультете изобразительных искусств в Каире Ильяс Зайят получил образование по программе, предложенной французскими и итальянскими академиями. На протяжение двух лет обучения он изучал коптское и древнеегипетское искусство. В 1965 году Ильяс Зайят работал на факультете изобразительных искусств в Дамаске, где позже в том же году получил звание профессора. В 1973–1974 гг. художник изучал реставрацию в Венгрии в Академии изобразительных искусств в Будапеште (венг. Magyar Kepzomuveszeti Egyetem) и специализировался на изучении материаловедения в живописи в Музее прикладного искусства в Будапеште (венг. Iparművészeti Múzeum). На протяжении сорока лет Ильяс Зайят работал на факультете изобразительных искусств в Дамаске, где выступал в качестве заведующего кафедрой рисунка и живописи в 1970–1980 гг., а позже, в 1998–2000 гг., получил должность проректора по научной работе. Активно занимаясь научной деятельностью, он участвовал в разработке теоретических и практических учебных программ.

Выбранная нами картина связана с последним кризисным периодом в истории Сирии. Работа над картиной «Потоп — Боги покидают Пальмиру» (ил. 1) продолжалась с 2011 по 2012 гг. Она выполнена акрилом на холсте, (разм. 375 х 175 см), состоит из 5 частей и входит в состав собрания частной коллекции в галерее Атаси. Картина была экспонирована на выставке «Сирия: Живая история» в Музее Ага Хана [1] в Торонто в рамках сотрудничества между международными музеями и частными коллекциями. Выставка длилась месяц (до 26 марта 2017 года).

Ильяс Зайят делится собственной интерпретацией картины:

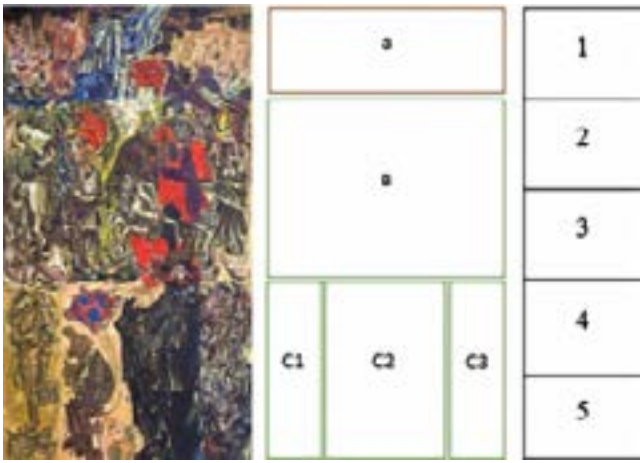


Рисунок 1. Потоп — Боги покидают Пальмиру. 2011–2012. Акрил на холсте, размеры 375 см х 175 см, частная коллекция галереи Атаси. Деление картины по вертикали основано на пятикратном повторении модуля

«История потопа описана в поэтической мифологии. Самое важное, на мой взгляд, это то, о чем повествуется в эпосе о Гильгамеше, короле Уруке, около 5000 лет назад. Через какое-то время описание потопа появляется в Торе (в истории о Ное), а также в Коране. Суть Истории потопа — это попытка снова организовать вселенную и реконструировать ее. По моей картине можно сделать предположение, что история потопа берет свое начало в Пальмире. В культуре Пальмиры существует целое сообщество богов. На моей картине я не изображаю конкретных богов, так как я не описываю событие как в литературном повествовании. В моей работе персонажи играют роль в толковании аллегорического содержания». [2]

Художник обращает наше внимание на одно из преданий, получивших распространение в мифологии разных народов, в особенности, в мифологии региона. Фактически, по данным археологов, до «эпоса Гильгамеша» существовало одно описание о Потопе — в шумеро-аккадской мифологии (IV в. до н. э.) [3].

Табличка с шумерской трактовкой мифа о Потопе, была найдена в старом городе Месопотамии Ниппуре. Несмотря на то, что табличка сохранилась в существенно поврежденном виде, она имеет большую ценность. Реставраторам удалось восстановить и изучить имеющийся на ней текст, однако некоторые моменты так и остались неясными.

Верхняя часть таблички, на которой изображены 37 строк текста, утратилась. Таким образом, нам остается только предполагать, по

какой причине боги погубили всех людей. Наиболее четкий текст содержит информацию о том, что один из богов (многие исследователи предполагают, что именно бог Энки) желает предотвратить гибель человечества. Он убежден в том, что спасенные им люди возведут храмы, сделав города центрами религии. Следующие три строки сохранились весьма плохо, однако по ним можно понять, каким образом был сотворен мир.

Далее следует описание создания высших законов божества, обрядов, а также данные о том, как один из богов (имя которого не удалось определить) стал основателем 5 городов в святых местах. Шумерологи считают, что в данном случае речь идет о греховном поведении людей, которые повлияли на богов, вынудив их ниспослать потоп. Такое решение, судя по тексту на табличке, не было единодушным. Присутствует также описание царя Зиусудры (последний перед Потопом), который является шумерским прототип библейского Ноя. Он предстает благочестивым, богобоязненным правителем, почитающим богов и возводящим храмы в их честь. Боги же сообщают ему свою волю во время молитв и в сновидениях.

При дальнейшем изучении текста было обнаружено, что 40 строк отсутствуют. Предположительно, они содержали инструкцию Зиусудры по построению большого ковчега, и в данной части были обозначены точные размеры судна. Вероятно, это одно из сохранившихся письменных доказательств Потопа: оно относится к IV тыс. до н. э.

Сведения о Потопе можно найти также в шумеро-аккадско-вавилонском «Эпосе о Гильгамеше», который является его наиболее поздней версией, сохранившейся в библиотеке ассирийского царя Ашшурбанипала в Ниневии на 12 табличках, в которых содержится более 3000 строк, а также на остатках табличек, относящихся к ново-вавилонскому периоду. Однако, несмотря на достаточно большое количество литературных источников, на сегодняшний день все еще невозможно полностью восстановить текст. Тем не менее, те сведения, которые удалось обнаружить в конце XIX века, изменили представления о древней литературе и архаике.

«Эпос о Гильгамеше» переведен на несколько языков. Русский поэтический перевод был осуществлен в 1919 году поэтом Николаем Гумилевым. В 1961 году академик Игорь Дьяконов представил научный перевод эпоса с ассирийско-вавилонского языка, дополнив его подробными комментариями.

К сожалению, в нем содержится лишь фрагментарное описание «сада с драгоценными камнями», а также рассказ о встрече Гильгамеша и Сидури — хозяйки богов, живущей в доме на обрыве у моря. Она была предсказательницей человеческих и божественных судеб. Сидури указывает Гильгамешу, где находится человек, которому удалось обрести то, к чему стремится главный герой — бессмертие, а также сообщает о тщетности его поисков. Этот человек, имя которого Утнапишти (шумер. Зиусудра), — месопотамский прототип библейского Ноя (дословный перевод его имени – «нашедший дыхание/нашедший жизнь долгих дней»). Гильгамеш встречает Утнапишти на Острове Блаженных, перебравшись через «воды смерти» (море). Герой просит Утнапишти рассказать, чем он заслужил божью милость. Утнапишти упоминает о потопе; о том, как боги, создавшие людей, чтоб те им служили, потом решают их уничтожить. Причиной послужило беспокойство большого количества людей. Однако бог Энки знал, что если люди погибнут, будет необходимо создавать их заново, поэтому решает спасти именно Утнапишти, который, взяв с собой все необходимое, спасается от потопа в ковчеге.

Описание потопа занимает около двухсот строк; оно является вершиной эпической поэзии Месопотамии. Утнапишти выпускает на волю трех птиц: ласточку, голубя и ворона, которые не возвращаются, что является доказательством окончания потопа. Утнапишти приносит богам жертву, а те принимают решение и не подпускают к ней главного виновника потопа — бога Энлиля. Энлиль в гневе — он не предполагал, что кому-либо удастся спастись во время Потопа. Однако бог Энки — главный заступник людей и брат Энлиля по отцу, стыдит его. Энлиль раскаивается и дарит Утнапишти вечную жизнь.

«Эпос о Гильгамеше», написанный за две тысячи лет до Библии, говорит о заимствовании Книги Бытия у источников Месопотамии. Достаточно большое количество совпадений в версиях потопа: в обоих источниках бог предупреждает Утнапишти/Ноя об опасности, предлагая построить корабль-ковчег. Кроме того, сходится тот факт, что потоки дождя уничтожили все живое на земле. Спаслись только люди, животные и птицы, которых Утнапишти/Ной взял с собой на ковчег. И в Библии, и в «Эпосе» выпускают птиц на волю, чтобы они нашли землю. После долгих блужданий в водах в Библии ковчег остановился у горы Арарат, а в «Эпосе» — у горы Нисир. Таким образом, в конце концов, люди начинают новую жизнь.



Рисунок 2. Сравнение пропорций изображений богов и погребальной стелы из Пальмиры 2-го века

В Египте отец предупреждает бога солнца Ра, что человечество стало очень жестоким и готовится к восстанию против богов. Тогда Ра призывает свое Око — богиню Хатхор — и просит ее наказать ослушников. Хатхор спускается на землю и убивает тысячи людей. Жестокость богини безгранична — по улицам Четунетена протекают кровавые реки. Кровь стекает в Нил, река выходит из берегов и вода, смешавшись с кровью, обрушается на землю. Далее поток достигает моря, и оно также выходит из берегов. Хатхор с наслаждением пьет эту страшную жидкость. Однако Ра хотел лишь наказать людей, но не уничтожать человечество полностью, поэтому по его распоряжению боги готовят пиво и разливают его перед богиней Хатхор. Она выпивает его и засыпает, забыв о выживших людях, от которых и возрождается человеческий род.

Формат картины построен на основе числа 5; она состоит из 5 частей: 2 верхние горизонтальные (*a*, *b*) и 3 нижние вертикальные (*c* 1, *c* 2, *c* 3). Каждая часть находится в пропорциональном соотношении с другой: самое главное, что часть *a* совпадает с 1/5 высоты картины. Данная пропорция достаточно распространена в пальмирской скульптуре; на ее основе художник построил также образы богов на картине (ил. 2).

Движение фигур направлено справа налево; бегущие лошади пересекаются с течением воды и руинами разрушенного города, птицами, ветками.

В верхней части картины (*a*) изображены, в основном, пейзажные фрагменты в воде или окруженные водой, а также там присутствует



Рисунок 3: а — эскиз № 5, акварель на картоне 56 х 77 см. 2011, галерея Атаси, Дамаск, Сирия
б — эскиз № 4, акварель на картоне 50 х 110 см. 2011, галерея Атаси, Дамаск, Сирия

фигура красной лошади. На второй части (*b*) — образы убегающих богов на конях. Особое внимание художник уделяет жестам рук, держащих символические предметы (одна держит зеленую ветку — символ жизни, другая — синий светильник или фонарь: символ надежды). Голова повернута в левую сторону, все лошади движутся в одном направлении. На лицах и во взгляде отсутствует ярко выраженная мимика. В образах лошадей соблюдена динамика; она проявлена в чередовании движения ног и противоположности направления головы и тела.

В третьей части (*c* 1), которая состоит из 3 кадров, помещается одна фигура, имитирующая танцевальное движение. В части (*c* 2) расположены три противоположные фигуры, две из которых сидят (персонаж, держащий воздушного змея, и тот, кто на него смотрит), и одна черная, которая стоит. За спиной черного персонажа изображен потоп.

Следует отметить, что мотив бога на конях был тщательно изучен художником; об этом свидетельствуют представленные 2 эскиза к картине (часть (*b*)) (ил. 3 *а, b*). Мотив «Бог на конях» довольно известен в искусстве Сирии и особенно в скульптуре Пальмиры (ил. 4 *а, б, в*).

Азизу («мощный, сильний, победитель») — один из «небесных близнецов», охранявших караваны. Он и его близнец Арсу («милостивый») обычно изображались как двое мужчин с бородой и в специфической одежде, с широкими мечами, привязанными к талии, и длинными копьями в руках. Пальмирцы уподобили их звездам, которые вели караваны по пустыне ночью: Арсу верхом на верблюде, а когда он исчезает, в поле зрения появляется Азизу на коне. Боги в Пальмире являлись



Рисунок 4. Примеры религиозной скульптуры Пальмиры Богу Азизу:
а — Азизу, один из небесных близнецов, которые защищали караваны, датировка до 154 г. Деталь
б — барельеф Азизу, музей Пальмиры. 101/60 г. до н.э. изображение из издания Arsu and Azizu A Study of the West Semitic «Dioscuri» and the Cods of Dawn and Dusk By Finn Ove Hvidberg-Hansen: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2007. С. 17
в — барельеф Арсу и Азизу. 273 н. э., национальный Музей Дамаска, изображение на с.13 из журнала Journal of Roman Studies. Vol. 22. Part 1. 1932. 107–116 p.

защитниками самой важной деятельности города — ее караванной торговли. Основной обязанностью богов была опека над караванами. Арсу и Азизу были одними из них. Первая определенная информация о них появилась, благодаря интересному рельефу, обнаруженному Морицем Зобернхаймом в 1899 году; сегодня он хранится в музее Дамаска. Азизу, несомненно, является одним из многих имен для всадника — бога Северной Сирии. Его культ был даже перенесен сирийскими солдатами до Апулума в Дакии, где он был особенно почитаем во времена Валериана и Галлиена.

Первый бог, Арсу, восседает на верблюде, который движется налево, голова направлена вперед; на нем кираса римского типа, брюки и ботинки. В правой руке он держит тяжелое копье, а в левой, вероятно, рукоять меча или кинжала. Он сидит на седле, покрытом вышитым ковром или тканью, край которой украшен серией круглых металлических бляшек. Седло крепится к туловищу верблюда ремнем, который также покрыт металлическими бляшками. С седла свисает вышитый и бахромчатый верблюжий мешок; к седлу крепится небольшой круглый щит. Второй бог, Азизу, едет позади вслед за всадником на верблюде, верхом на коне, его голова также обращена вперед. Он носит гражданское, а не военное платье (Арсу одет в римский военный костюм,

в то время как Азизу носит местную восточную одежду: пальмирский мужеской костюм). В правой руке он держит копье, а левая рука отколота. Он сидит не в седле, а на богато орнаментированном ковре или ткани. К крупу его коня прикреплен небольшой круглый щит, украшенный розеткой. Перед двумя богами стоит священник, он предлагает им жертвенный ладан над горящим алтарем обычного пальмирского типа. Надпись на четырех линиях под рельефом дословно можно перевести следующим образом: «К Арсу и Азизу, богам, которые вознаграждают, Ба›лай сделал [это], он — сын Джарибол, поклонялся доброму, милосердному, благосклонному богу Азизу, чтобы бог оберегал его и его братьев; месяц Тисри, год XXV. Да не будет забвенно имя скульптора». Кроме того, что Арсу и Азизу олицетворяли ночные огни пустынного неба и священное средство передвижения по пустыне, они считались также могучими защитниками караванов от всех сил зла, особенно от разбойников и рейдеров, которые могли напасть на хозяев каравана.

В Пальмире арабский бог Арсу (которого называли «бог-верблюд», так как он ездил верхом на верблюде) на всех сценах был изображен с сирийским богом Азизу (соответственно названным «бог-конь»); они являются характерным примером религиозного синкретизма Пальмиры (ил. 4 *в*).

Если говорить о колористике, можно отметить, что художник, определенно, использовал субтрактивное смешение цветов. Можно сделать вывод, что самыми важными из основных субъективных характеристик цвета для художника является насыщенность. На палитре можно обнаружить такие сочетания, как красно-зеленый, фиолетово-золотой или фиолетово-ярко-желтый, бело-синий. Наряду с ними, художник использует ненасыщенные цветовые оттенки: коричнево-красные, бледные желтые тона, желто-коричневые и черные.

Вероятно, выбор художником цветов намекает на этнические цветовые предпочтения, в развитии которых участвуют не природно-климатические условия, а цветовые традиции всей духовной и материальной культурой народа.

Рассматривая наглядно-чувственные формы цветового символа, можно сказать, что в некоторых предметных изображениях цвет является реальным неотделимым признаком изображенного предмета. Например, зеленая ветка и синий фонарь являются безусловными образами, а, допустим, черный человек и ярко-красная лошадь — это услов-



Рисунок 5: а — пример с безусловными изобразительными знаками, деталь, «Потоп — Боги покидают Пальмиру. 2011–2012», акрил на холсте, размеры 375 см х 175 см, частная коллекция галереи Атаси
б — условный изобразительный знак, деталь «Потоп — Боги покидают Пальмиру. 2011–2012», акрил на холсте, размеры 375 см х 175 см, частная коллекция галереи Атаси
в — деталь; «Потоп — Боги покидают Пальмиру. 2011–2012», акрил на холсте, размеры 375 см х 175 см, частная коллекция галереи Атаси

ные образы, в которых используемый цвет не соответствует реальному цвету изображенного образа (ил. 5 *а, б*).

Художник углубляет содержание за счет художественной метафоричности цвета, с помощью которой решаются задачи различия, выделения, объединения объектов: с помощью контраста светлого и темного цветовая композиция организует иллюзорное пространство, в котором образ фигуры, держащей воздушного змея, находится в светлой зоне и окружена темной. Художник может объединить или, наоборот, разделить цветом не только пространственные зоны композиции, но и ее элементы. Цвет используется в композиции для выделения, подчеркивания, акцентирования определенных элементов: например, красный, золотой и желтый для выделения находящихся в движении богов, держащих символы. В колорите воздушного змея можно обнаружить также симультанные связи, т.е. эффект взаимного влияния красного и синего на восприятие каждого из них.

В композиции можно наблюдать некое многоцветие со сдвигом к двум основным зонам, различным по светлоте. В цветовой композиции соблюдается гармоничные соотношения площадей цветовых пятен (по теории Гете, в интерпретации Иттена).

Возвращаясь к словам Ильяса Зайята в интерпретации его картины «Потоп — Боги покидают Пальмиру», необходимо отметить очень важный момент у художника: игра ракурсов, которая состоит в том, что он обуславливает ракурс разным точкам зрения на фигуру

одновременно и положением фигуры в пространстве. Если рассматривать каждую фигуру отдельно, можно заметить сильное перспективное сокращение (ил. 5 *в*).

Некоторые образы выполнены в ракурсе, в котором зритель будто бы смотрит на них сверху, а другие — наоборот, снизу вверх; но они все находятся на одной плоскости. Таким образом, создается ощущение, будто художник предполагает присутствие множества зрителей, которые смотрят на изображение с различных сторон. Ильяс Зайят, по его словам, стремился к созданию некоего «театра», и, так же, как это происходит в театре, художник «мыслит ракурсом» в композиции; он использует разные углы отклонений, расчеты на центр или на угол, определенные повороты, «любовь» к левой стороне сцены. Более всего распространен сценический ракурс «три четверти».

Изобразительная плоскость подобна изобразительному пространству в театре. На ней тоже «рождаются» персонажи, которых окружает определенная среда, где создаются конкретные сцены (избежание потопа и т.д.); они тоже возникают в результате взаимоотношений вокруг определенного действия.

Отмечая предлагаемый художником диалог фигур, можно обнаружить наличие некой геометрии мизансцены (как и в театре). Следует обратить внимание на тот факт, что всякая организованная мизансцена (а) тяготеет к кругу и к прямой линии (в), или, наоборот, — к ломаной линии (с). Однако вся картина построена по вертикали — геометрическая закономерность выявлена изобразительной эстетикой народа определенного региона. Также нужно отметить присутствие своего рода мизансценической рифмы, то есть все мизансцены, схожие повтором поз (например, ног лошадей), синхронностью расстановки фигур, контрастом движения и статики. При этом мизансцена может существовать не только пространственно, но и иметь временную характеристику, заключающуюся в последовательной композиции кадров. На картине художника нет такой последовательности: все кадры композиции одновременно демонтируются на двухмерной плоскости; вневременное происходящее действие.

Художник также применяет некоторые законы, правила и приемы, разработанные для мизансцен: контраст движения и статики с целью построения мизансцен каждого кадра; прием, позволяющий выделить из числа других какое-то отдельное движение, привлечь к нему

внимание зрителя; прием фиксации момента действия в позе. Это активизирует внимание зрителя к действию, происходящему после паузы. Благодаря этому, зритель может оценить уровень напряженности действия и дать оценку силе стремления действующего лица к цели.

Очень важный моментом является то, что художнику в данной работе удалось скомбинировать различные по сущности и по происхождению мотивы в одном решении композиции. Ильяс Зайят обращает свое внимание именно на искусство, которое объединяет в себе циклы художественных традиций и одновременно сохраняет их самобытность и осмысление культуры региона.

Таким образом, можно сделать вывод, что в выборе стилистических приемов и конструкций, способов построения композиции и метафор обнаруживается авторская индивидуальность, которая наиболее ярко выражена в моментах применения определенных законов, правил и приемов, разработанных для мизансценических сцен и стремящихся к своего рода «театру двухмерности». Самой важной идеей художника является представление светской тематики с помощью религиозной формулы (формы).

Примечания:

1. Фр.: Musée Aga Khan — Музей исламского искусства, иранского (персидского) искусства и мусульманской культуры; расположен в северной части района Йорк в Торонто, Онтарио, Канада.

2. Интерпретация художником картины на веб-сайте галереи Атаси URL: http://www.atassifoundation.com/projects/elias-zayyat-deluge/essays/deluge-the-gods-abandon-palmyra.

3. Цит. по: *Рагуштейн О.В.* С. 21

Библиография:

1. *Белицкий М.* Забытый мир шумеров / пер. с польск. М., 1980. С. 225–226.

2. *Гумилева Н.* Гильгамеш: Вавилонский эпос. СПб.: З.И.Гржебин, 1919. С. 78.

3. *Дьяконова И.М.* Эпос о Гильгамеше / перевод с аккадского // О все ведавшим. М.: Акад. наук СССР, 1961. С. 214.

4. *Емельянов В.В.* Гильгамеш: биография легенды. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 356.

5. *Мильке Томас Р.П.* Гильгамеш — царь Урука. СПб.: Метропресс, 2011. С. 700.

6. *Оппенхейм А.Л.* Древняя Месопотамия / пер. с англ. М., 1980. С. 270–271.

7. *Хук С.Г.* Мифология Ближнего Востока. М.: Центрполиграф, 2009. С. 174.

8. *Кабур Б.* Гильгамеш: История из времен потопа по поэме о Гильгамеше. Таллинн: Ээсти раамат, 1987. С. 60.

9. *Rostovtzeff M.I.* The Caravan — Gods of Palmyra // The Journal of Roman Studies. Vol. 22. Part 1. Society for the Promotion of Roman Studies (1932). P. 107–116.

10. Ростовцев М.И. Караван — Боги Пальмиры // Журнал римских исследований. Т. 22. Ч. 1. Общество поощрения римских исследований. 1932. С. 107–116.)

11. *Рагуннтейн О.В.* История религий мира. М.: Прометей, 2017. С. 463.

12. Finn Ove Hvidberg Hansen. Arsu and Azizu A Study of the West Semitic «Dioscuri» and the Cods of Dawn and Dusk: Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, 2007. 117 p.