Научная статья / Research article

УДК/UDC 7.036(5)

DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

Васим Саван

Vasim Savan

аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет

промышленных технологий и дизайна

post-graduate student, Saint Petersburg State University

of Industrial Technologies and Design

2722306@gmail.com

Марина Эдуардовна Вильчинская-Бутенко

Marina Eduardovna Vilchinskaya-Butenko

кандидат педагогических наук, доцент,

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,

зав.кафедрой истории и теории дизайна и медиакommunikаций,

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

Head of the Department of History and Theory of Design and Media Communications,

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

marina.gutd@gmail.com

РЕМЕЙК АРАБСКОЙ КАЛЛИГРАФИИ: КАЛЛИГРАФФИТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДА REMAKE OF ARABIC CALLIGRAPHY: CALLIGRAFFITI IN THE CITY SPACE

Информатизация повседневных практик в виде цифровых медиа и социальных сетей существенно повлияла на художественную жизнь стран Ближнего Востока и Северной Африки. Традиционное искусство и, в частности, арабская каллиграфия оказались перед проблемой мемориализации. Логической эволюцией арабской каллиграфии стало направление, вызревшее в недрах хуруфийа – эстетического движения середины XX века, имевшего развитие в странах Ближнего Востока и Северной Африки, – и получившее название каллиграффити. Точки пересечения арабской каллиграфии и западного граффити объясняются с позиции противостояния традиционализма и постмодернистских идей на примере теоретических исследований и творчества Хасана Массуди, eL Seed, Карима Джаббари и других уличных художников. Отмечается, что сегодня благодаря постмодернистскому мироощущению, нашедшему наглядное воплощение в художественном творчестве ближневосточных и североафриканских художников, в отношении арабской каллиграфии фиксируется культурный ремейк и гибридизация.

Ключевые слова: арабская каллиграфия, каллиграффити, арабское искусство, современное искусство, уличное искусство

Для цитирования: Саван В., Вильчинская-Бутенко М.Э. Ремейк арабской каллиграфии: каллиграффити в пространстве города // Артикульт. 2021. №3(43). С. 74-80. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

The informatization of everyday practices in the form of digital media and social networks has significantly influenced the artistic life of the countries of the Middle East and North Africa. Traditional art and, in particular, Arabic calligraphy faced the problem of memorialization. The logical evolution of Arabic calligraphy was the direction that appeared in the depths of hurufiya – an aesthetic movement of the mid-twentieth century, which had a development in the Middle East and North Africa – and was called calligraffiti. The points of intersection of Arabic calligraphy and Western graffiti are explained from the point of view of the confrontation between traditionalism and postmodern ideas, using the example of theoretical research and the work of Hassan Massoudi, eL Seed, Karim Jabbari and other street artists. It is noted that today, thanks to the postmodern worldview, which has been clearly embodied in the artistic work of Middle Eastern and North African artists, a cultural remake and hybridization is being recorded in relation to Arabic calligraphy.

Keywords: Arabic calligraphy, calligraffiti, Arabic art, contemporary art, street art

For citation: Savan V., Vilchinskaya-Butenko M.E. "Remake of Arabic calligraphy: calligraffiti in the city space." *Articult.* 2021, no. 3(43), pp. 74-80. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-74-80

Современные процессы глобализации, происходящие в западном мире, неизбежно затрагивают и арабские общества. Некоторые из них ищут спасения в консерватизме и традиционализме, другие нацелены на модернистский подход к социальности. Исследования традиционной и

V. Savan, M.E. Vilchinskaya-Butenko
Remake of Arabic calligraphy: calligraffiti in the city space

постмодернистской духовности, традиционализма как явления постмодерна в арабских странах представлены в основном социально-философскими работами (Р. Барт, Ж. Бодрийар, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Ф. Джеймисон, Ж.Ф. Лиотар, М. Фуко, У. Эко, А. Бахнасси, С. Окаша, А. Ураби и др.), в то время как весомых работ, исследующих современные трансформации арабского искусства, практически нет. Между тем арабская каллиграфия, будучи одновременно духовной практикой и отраслью изобразительного искусства, претерпевает сегодня серьезные изменения, результатом которых может быть либо мемориализация и забвение, либо ее второе рождение. Рассмотрению перспектив арабской каллиграфии в современном художественном процессе посвящена данная статья.

Арабская каллиграфическая традиция имеет долгую историю формирования и регулирования визуального аспекта арабской письменности. Первоначально задуманная как изображение священного писания Корана, арабская письменность трансформировалась в символ ислама, и потому ее красота и процесс воспроизведения стали символом религиозного благочестия. Каллиграфию использовали не только для репрезентации религиозных высказываний, но и в профанных текстах, а также в качестве орнамента на повседневных предметах и архитектуре, что свидетельствует о ее особом статусе в рамках арабской/исламской культур. Это часть целостной жизненной философии, в которой художественное выражение играет важную роль.

Визуальное представление арабского языка через каллиграфию считается высшим художественным достижением исламской культуры. Система, изобретенная финикийцами в 1300 году до нашей эры, дала начало нескольким ветвям алфавитных письменностей, в том числе арамейскому письму с его матрес лекционис и огласовками [Белова, 1999, с. 9]. Возникнув на основе арамейской письменности, арабский язык в процессе арабских завоеваний объединил народы обширного региона от Атлантического океана до Индии, а алфавит в результате распространения ислама развился в один из видов изобразительного искусства. Однако в начале XX в. распространение пишущих машинок и развитие полиграфической промышленности [Сабур, Вильчинская-Бутенко, 2019, с. 597] стали медленно, но уверенно вытеснять каллиграфию как искусство красивого письма. Только в конце 1940-х годов политическое движение за независимость арабских стран Ближнего Востока и Северной Африки актуализировало отстаивание собственной эстетической независимости: так среди арабских и североафриканских художников возникло эстетическое движение аль-хуруфийа (hurufiyya). Данное понятие, в основе которого лежит «харф» («буква»), характеризовал букву как графический элемент, без гарантий разборчивости или лингвистического смысла. Классическая каллиграфия была связана строгими правилами, а хуруфийа освобождала художников от этих правил, давая возможность деконструировать, изменять буквы, создавать из них абстракции [Treichl, 2017, p. 3]. Самобытность хуруфийи определялась тем, что интерес к ней возник независимо в разных точках арабского мира: в Судане – в рамках Старой Хартумской школы, на сочетании каллиграфии и африканских мотивов [Wijdan, 1992, p. 187], в Марокко – на предпочтении традиционных берберских мотивов с использованием традиционных красителей, таких как хна [Issa et al., 2016, p. 78] и т.п.

Одной из первых, кто начал использовать буквы арабского алфавита в своих композициях в конце 1940-х годов, была Мадиха Омар, работавшая в США и Ираке. В своей книге «Арабская каллиграфия: элемент вдохновения в абстрактном искусстве» (1949) она сформулировала идею о том, что современные художники должны использовать букву в качестве визуального элемента в современной художественной композиции. Другой художник иракского происхождения – Джамиль Хамуди – в то время работал в Париже. Будучи абстракционистом, он выставлялся в салоне *Réalités Nouvelles* и также делал геометрические композиции, отсылающие к алфавитным знакам, хотя, как Мадиха Омар, не формулировал точного тезиса.

Однако Стефани Салдаña предполагает, что движение хуруфийа, вероятно, началось в Северной Африке, в районе вокруг Судана, с работы Ибрагима эль-Салахи, который, первоначально исследуя коптские рукописи, затем пришел к экспериментам с арабской каллиграфией [Saldaña, 2017]. Очевидно, что, начиная с 1950-х годов, ряд художников в разных странах

В. Саван, М.Э. Вильчинская-Бутенко

Ремейк арабской каллиграфии: каллиграффити в пространстве города

экспериментировали с арабской каллиграфией, в том числе иракские художники и скульпторы Джамиль Хамуди, Джавад Салим, Мохаммед Гани Хикмат, иорданский керамист Махмуд Таха, который сочетал традиционную эстетику, включая каллиграфию, с искусным мастерством, катарский скульптор Юсеф Ахмад, египетский художник Рамзи Мустафа. Сочетая традиции и современность, эти художники работали над развитием панарабского визуального языка, который прививал чувство национальной идентичности в их национальных государствах, в то время как эти государства освобождались от колониального господства и утверждали свою независимость. Движение хуруфийа, как правило, не было организовано по формальным признакам, хотя в Ираке художники хуруфийа образовывали формальные группы, как, например «Аль-Бу'д Аль-Вахид». Таким образом, панарабское художественное движение хуруфийа отличалось от парижского движения Letterist International, куда входили радикальные художники и теоретики во главе с Ги Дебором.

Ливанский искусствовед Шарбель Дагер считает, что арабская хуруфийа является одним из самых значительных художественных движений, которые имели место в арабском мире начиная с XIV века, достигнув своего пика снова в середине XX столетия. Его книга «Арабская Хуруфийа: искусство и идентичность» [Дагер, 1990] стала первой детальной попыткой наметить разнообразие подходов к использованию букв, слов и письменности в работах современных арабских художников, таких как Шакир Хасан Аль Саид, Юсеф Ахмад, Диа Аззави, Рашид Корайчи и др. Как исторический документ, исследование Шарбель Дагер заканчивается 1980-ми годами, но роль хуруфийи была определена в книге «Современное исламское искусство: развитие и преемственность» [Wijdan, 1997], опубликованной в 1997 году иорданской принцессой, художником и искусствоведом Видждан Али, как движение, не ограниченное во времени. В частности, Видждан Али выделила неоклассический стиль хуруфийи (работы, которые соответствуют правилам каллиграфии XIII века, например, работы Хайрата ас-Салеха); современную классику (работы, которые сочетают чистую каллиграфию с другими мотивами, такими как повторяющиеся геометрические узоры у Ахмада Мустафы), каллиграфию свободной формы (произведения искусства, которые уравнивают классические стили с каллиграфией), абстрактную каллиграфию (направление, которое деконструирует буквы и включает их в качестве графического элемента в абстрактное произведение искусства; в этом стиле буквы могут быть разборчивыми, неразборчивыми или использовать псевдописьмо; представителями направления являются Рафа Аль-Наисири и Махмуд Хаммад), каллиграфические комбинации (произведения искусства, использующие любую комбинацию стилей каллиграфии, маргинальную каллиграфию или бессознательную каллиграфию, например, художник Диа Аззави) и, наконец, каллиграффити (направление, не подчиняющееся никаким правилам, где художники, не имеющие формального обучения, в рамках создания композиции изменяют форму букв или просто изобретают новые буквы с отсылкой на традиционные арабские письмена).

Среди художников-каллиграффитистов XX века Видждан Али называет ливанскую художницу и поэта Этель Аднан, египетского художника Рамзи Мустафу, иракского художника Шакира Хасана Аль-Саида. Все они были обучены живописи или скульптуре в западном стиле и ясно выражали свое намерение считаться художниками, а не каллиграфами.

Этель Аднан никогда не использовала термин хуруфийа для описания своей работы – она, скорее, говорила о каллиграфии, например, в своих беседах с Гансом Ульрихом Обристом [Дагер, 1990, р. 137-140]. Однако можно сказать, что движение хуруфийа дало место ее творчеству в рамках более широкого направления, которое долгое время доминировало в художественном творчестве арабского мира и до сих пор практикуется арабскими художниками. В каталоге лондонской и дубайской выставки Word into Art, где были представлены художники со всего исламского мира, выражающие себя через алфавитные знаки, говорится об Аднан: «Ее книги художников <...> поместили ее с иракским художником Шакиром Хасаном аль-Саидом [sic] твердо в центре жанра, известного как хуруфийа» [Eigner, Porter, 2008, р. 53]. Для Аднан «живопись по-арабски» – это гораздо больше, чем просто эстетический выбор, как у некоторых художников

V. Savan, M.E. Vilchinskaya-Butenko
Remake of Arabic calligraphy: calligraphiti in the city space

хуруфийа, или способ подчеркнуть свою принадлежность к арабскому миру. Рисование стихов на бумаге отмечено в высшей степени авангардным характером. Рисуя геометрические абстракции различных знакомых ей пейзажей, она имитировала акт письма «между фигуративизмом и абстракцией, ее картины развивают высокую степень эмоциональной силы, сочетая выраженное с невысказанным и оставляя место для индивидуальных чувств» [Adnan, 2015, p. 6]. Отношение между текстом и изображениями обретает новое и более эмоциональное качество, поскольку выходит за пределы как слова, так и изображения. Соня Мейчер-Атасси отмечает, что Этель Аднан предвидела события, которые обычно описываются как постмодернистские и постколониальные [Neuwirth et al., 2010].

Точно так же художник и философ Шакир Хасан Аль-Саид, принимавший активное участие в формировании иракского художественного движения (Багдадская группа современного искусства, 1951), способствовал разработке идей по преодолению разрыва между современностью и традиционализмом. Шакир и близкие ему по духу художники были вдохновлены работами каллиграфов и иллюстраторов багдадской школы XIII века, в частности, Яхьи Аль-Васити. Они считали, что монгольское нашествие 1258 года обусловило разрыв в цепи изобразительного иракского искусства, и лелеяли надежду восстановить утраченные традиции. Теории Шакира Хасана Аль-Саида наметили новую арабскую художественную эстетику, оценивая региональное искусство исключительно с арабской, а не западной точки зрения. Этот специфический подход был назван Истильхам аль-турад (Поиск вдохновения из традиции) и представлялся ему основной отправной точкой для достижения культурного видения с помощью современных стилей.

В 1971 году художник сформировал группу «аль-Бу'д аль-Вахид» («Одномерность»). Группа представляла собой собрание всех известных Шакиру художников, работавших с арабской каллиграфией. Они сосредоточились на исследовании различных значений арабского письма в графических, пластических, лингвистических и символических формах современного искусства. На самом базовом уровне группа отказалась от двух- и трехмерных произведений искусства в пользу единого «внутреннего измерения». На практике одно внутреннее измерение было трудно проявить, потому что большинство произведений искусства создаются на двумерных поверхностях. На более глубоком уровне одномерность Шакир Аль-Саид отнес к «вечности», то есть расширению прошлого «до времени, предшествующего существованию изобразительной поверхности, до не-поверхности. Наше сознание мира – это относительное присутствие. Это наше самосуществование, в то время как наше отсутствие – наше вечное присутствие» [Shabout, Al Said, 2021]. Важным аспектом его поиска связи между временем и пространством, между художественными традициями Ирака и современными художественными методами стало включение в произведения искусства каллиграфических букв. Переход Шакира Аль-Саида к абстрактному искусству через арабскую каллиграфию имел явную отсылку к исламской теологии, где буквы рассматривались как изначально означающие. Таким образом, художник наметил очертания новой арабо-исламской художественной эстетики и инициировал возможность альтернативной оценки местного и регионального искусства, отличной от принятой в западном каноне истории искусства.

Высокая динамичность общемирового развития начала XXI века внесла коррективы в художественную жизнь арабских стран. Первые десятилетия XXI века, в том числе «арабская весна», привели к постепенному угасанию интереса к каллиграфии. Так, например, в Египте из 272 школ каллиграфии, существовавших еще в 2006 году, через 14 лет осталось только 70 [Farouk, 2021]. Казалось бы, уделом арабского искусства, имеющего сокровенный или даже тайный смысл, должна была стать мемориальная фаза. Действительно, у каллиграфии наметились два пути: первый – использовать каллиграфию как инструмент, как материал, и в этом случае художник освобождается от создания сценария, потому что правила каллиграфии весьма жесткие, следовательно, ее невозможно адаптировать под новые условия; второй путь – это «освобождение» каллиграфии от правил и последующая ее гибридизация. Выбор второго пути детерминировал ремейк арабской каллиграфии, движущей силой которого следует считать, в первую очередь, процесс глобализации уличного искусства.

В. Саван, М.Э. Вильчинская-Бутенко

Ремейк арабской каллиграфии: каллиграффити в пространстве города

Логической эволюцией двух видов искусства – каллиграфии и граффити – стало направление, вызревшее в недрах хуруфийа и получившее, как уже отмечалось, название каллиграффити (соответственно, художники – каллиграфферы). В последние годы каллиграффити довольно активно развивается на Ближнем Востоке, особенно после арабских восстаний. Хотя граффити никогда не было широко распространено в арабском регионе, оно обрело популярность вместе с ростом диссидентства против ближневосточных диктатур и авторитарных режимов. Каллиграффити, по мнению Я.Н. Питерса, для ближневосточных художников стал способом вернуть себе этот регион, оставаясь при этом в рамках своей культуры и традиций [Pieterse, 2004]. Хела Захар считает, что каллиграффити представляет собой форму культурного (арабского) возрождения глобализованного городского искусства западного происхождения (ньюйоркское граффити), типичную гибридизацию культуры ремикса в контексте постмодернизма [Zahar, 2018].

Один из художников, вдохновивший творчество нескольких современных арабских каллиграфферов, – Хасан Масуди. В своей книге «Живая арабская каллиграфия» [Massoudy, 2010] арабскую каллиграфию и граффити он называет «двумя дочерьми одних и тех же родителей» и отмечает, что центром притяжения каллиграфии и граффити выступает красота письма, а также использование пустого пространства и композиция внутри этого пространства. Его интересует работа над пространством, над композициями, над объемом в пространстве, над красотой линии и над эффектами глубины, которых он не видит в традиционной каллиграфии. По его мнению, сходство арабской каллиграфии и граффити наиболее очевидно в тегах, потому что здесь инструменты – чернила и томар либо маркер – практически одинаковы. Движения также выполняются всем телом и синхронны с дыханием. Это, собственно, ограничивает размер каллиграфии: мазок томар не может длиться дольше, чем требуется каллиграфу для следующего вдоха. Таким образом, большая часть арабской каллиграфии ограничивается диаметром, возможно, одного-двух метров. Если надпись становится больше, она должна быть сконструирована из частей, и таким образом это уже не каллиграфия, а дизайн. Франко-тунисский уличный художник-каллиграффитист eL Seed указывает на произведения иракского художника как на главный источник своего вдохновения, отмечая, что «работа Хасана Массуди была полностью вне всего, что я видел, начиная с того, как он формирует буквы, и заканчивая цветами, которые он использует. Он полностью революционизировал искусство каллиграфии» [Saldaña, 2017].

В работах художника eL Seed, безусловно, присутствует модуляция практик физического ремикса. Отношение к месту размещения всегда является частью каллиграфического изложения его произведений. Переведенные на арабский язык цитата Бальзака на мосту Искусств в Париже, коптского епископа святого Афанасия Александрийского в христианском квартале Каира, строки из стихотворения Габриэлы Торрес Барбосы в фавеле Рио-де-Жанейро, высказывание шейха, правящего эмиратом в Дубае, или фраза Сэма Хьюстона в Хьюстонском университете, безусловно, придают местный оттенок всем его каллиграффити и облегчают включение арабской каллиграфии в пространство неарабской культуры. Все ремиксы eL Seed фактически отражают модуляцию или, как он сам говорит, преемственность пресловутой традиции древних поэтов ислама. Трудность чтения этих стилизованных посланий, написанных на арабском языке, художник считает минимальным препятствием, полагая, что эстетический эффект от сообщений – это и есть транслятор сути арабской души без необходимости дословно понимать послание. Транслирующие эффекты заключаются не столько в арабистике ремиксов, сколько в выборе мест и текстов посланий, создающих культурные мосты между всеми интерпретирующими сообществами, которые встречаются в современной визуальной культуре; например, его каллиграффити, размещенное на 50 зданиях каирского «района мусорщиков», актуализирует тему дискриминации в отношении маргинализированных общин египетской столицы.

Модуляция физических ремиксов обнаруживается и в работах других арабских каллиграфов: Inkman смешивает латинский алфавит и арабский жест, L'Atlas упрощает стиль куфи до геометрической абстракции, которая приближает его к лабиринту, Карим Джаббари пишет куфи

V. Savan, M.E. Vilchinskaya-Butenko
Remake of Arabic calligraphy: calligraphiti in the city space

в Монреале: «Я хотел бы знать вселенную, но я не знаю себя» – послание, которое сочетает в себе очень современное индивидуалистическое переживание и сильную арабистику сценария. В сентябре 2017 года Карим Джаббари создает в Альметьевске (Татарстан) работу «Капля», где сочетает несколько стилей каллиграфити: старотатарскую арабицу, древние славянские руны и современную кириллицу. Образ капли – это образ культуры, которая распространяется, как круги по воде. В центре изображения – слово «дети», от которого идут радиальные волны, в определенной точке они соединяются в единое целое вместе с рисунком на здании.

Итак, арабская каллиграфия – экзистенциальное измерение сложной практики, которая соединяет воедино несколько аспектов человеческого существования, включая духовный. Будучи духовной практикой, арабская каллиграфия предстает сегодня как агент памяти, как искусство и одновременно акт поклонения, поэтому в традиционном смысле современная арабская каллиграфия остается проявлением культуры, образа жизни и религии.

Однако за последние десятилетия культура потребления в арабском обществе и ее проявления (универсализация мышления художников, доступность и привлекательность современных промышленных материалов и технических разработок, расцвет пластического искусства в регионе ислама, использование компьютеров для создания каллиграфических форм) способствовали существенному снижению духовной функции, изначально присущей арабской каллиграфии, обусловив серьезные ее изменения. Новые эстетические, символические и эмоциональные потребности арабского общества привели к деформации традиционной каллиграфии: она все меньше выполняет духовную функцию и все больше становится эстетическим элементом. В то же время модернизация арабского общества способствовала включению каллиграфии в качестве эстетического посредника в современное искусство, и не только арабское. Новые образцы каллиграфии – каллиграфити – ценятся значительной частью современных обществ. Следует рассматривать это явление как свидетельство гибкости арабской каллиграфии, а это значит, что на сегодня ей не грозит мемориализация, забвение и исчезновение.

ИСТОЧНИКИ

1. Massoudy H. Calligraphie arabe vivante. – Paris: Flammarion, 2010.
2. Neuwirth A., Pflitsh A., Winckler B. Arabic Literature: Postmodern Perspectives. – London: Saqi, 2010.
3. Pieterse J.N. Globalization and Culture: Global Mélange. – Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2004.
4. Wijdan A. Modern Islamic Art: Development and Continuity. – University of Florida Press, 1997.
5. 1990. داغر، شربل. الحروف العربية الفن والهوية. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر. [Дарев Ш. Искусство арабских букв и идентичность. – Бейрут: Издат. компания по распространению и книгоизданию, 1990]. (На араб. яз.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова А. Очерки по истории арабского языка. – Москва: Восточная литература, 1999.
2. Сабур К., Вильчинская-Бутенко М.Э. Этапы развития графического дизайна в арабском мире // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2019. № 3. С. 590-603.
3. Adnan E. La joie de vivre [Exhibition catalogue]. – Zürich, Germany: Museum Haus Konstruktiv Seinaustrasse, 2015.
4. Eigner S., Porter V. Word Into Art: Artists of the Modern Middle East. – Dubai: Dubai Holding / The Trustees of the British Museum, 2008.
5. Farouk M.A. Egypt's oldest Arabic calligraphy school struggles to survive // Al-Monitor. Accessed January 24, 2021. URL: <https://www.al-monitor.com/pulse/originals/2019/01/cairo-school-tries-to-keep-up-calligraphy-education.html#ixzz6MW3br574>
6. Issa R., Cestar J., Porter V. Signs of Our Times: From Calligraphy to Calligraphiti. – New York: Merrill, 2016.
7. Saldaña S. Reviving Arabic Calligraphy: An Encounter with Iraqi-French artist Hassan Massoudy // Mosaic Stories. 2017. Accessed January 10, 2021. URL: <https://www.mosaicstories.org/2017/03/10/reviving-arabic-calligraphy-encounter-iraqi-french-artist-hassan-massoudy/>.

Ремейк арабской каллиграфии: каллиграффити в пространстве города

8. Shabout N., Al Said S.H. Time and Space in the Work of the Iraqi Artist: A Journey Towards One Dimension // Nafas Art Magazine. Accessed January 24, 2021. <https://universes.art/en/nafas/articles/2008/shakir-hassan-al-said/>
9. Treichl Ch. Art and Language: Explorations in (Post) Modern Thought and Visual Culture. – Kassel: Kassel University Press, 2017.
10. Wijdan A. The Status of Islamic Art in the Twentieth Century // Muqarnas. 1992. no. 9 P. 186-188.
11. Zahar H. Le calligraffiti arabe dans la culture visuelle contemporaine: tensions urbaines et circulation des images / Thèse. Doctorat en études urbaines. – Québec, Université du Québec, Institut national de la recherche scientifique, 2018.

SOURCES

1. Massoudy H. *Calligraphie arabe vivante*. Paris, Flammarion, 2010.
2. Neuwirth A., Pflitsh A., Winckler B. *Arabic Literature: Postmodern Perspectives*. London, Saqi, 2010.
3. Pieterse, J.N. *Globalization and Culture: Global Mélange*. Lanham, MD, Rowman & Littlefield, 2004.
4. Wijdan A. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. University of Florida Press, 1997.
5. 1990. الحروف العربية الفن والهوية. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر. [Dagher Charbel. *The art of Arabic letters and identity*. Beirut, Publishing Company for Distribution and Book Publishing, 1990]. (in Arabic)

REFERENCES

1. Adnan E. *La joie de vivre*. Exhibition catalogue. Zürich, Germany, Museum Haus Konstruktiv Selnaustrasse, 2015.
2. Belova A. *Ocherki po istorii arabskogo yazyka* [Essays on the history of the Arabic language]. Moscow, Vostochnaya literatura, 1999. (in Russ.)
3. Eigner S., Porter V. *Word Into Art: Artists of the Modern Middle East*. Dubai, Dubai Holding / The Trustees of the British Museum, 2008.
4. Farouk M.A. "Egypt's oldest Arabic calligraphy school struggles to survive." *Al-Monitor*. Accessed January 24, 2021. URL: <https://www.al-monitor.com/pulse/originals/2019/01/cairo-school-tries-to-keep-up-calligraphy-education.html#ixzz6MW3br574>
5. Issa R., Cestar J., Porter V. *Signs of Our Times: From Calligraphy to Calligraffiti*. New York, Merrill, 2016.
6. Sabur K., Vil'chinskaya-Butenko M.E. "Etapy razvitiya graficheskogo dizajna v arabskom mire" [Stages of graphic design development in the Arab world]. *Vestnik SPbGU* [Bulletin of St. Petersburg State University] Seriya 15: Iskuststvovedenie. 2019, no. 3, pp. 590-603. (in Russ.)
7. Saldaña S. "Reviving Arabic Calligraphy: An Encounter with Iraqi-French artist Hassan Massoudy." *Mosaic Stories*. 2017. Accessed January 10, 2021. URL: <https://www.mosaicstories.org/2017/03/10/reviving-arabic-calligraphy-encounter-iraqi-french-artist-hassan-massoudy/>.
8. Shabout N., Al Said S.H. "Time and Space in the Work of the Iraqi Artist: A Journey Towards One Dimension." *Nafas Art Magazine*. Accessed January 24, 2021. <https://universes.art/en/nafas/articles/2008/shakir-hassan-al-said/>
9. Treichl Ch. *Art and Language: Explorations in (Post) Modern Thought and Visual Culture*. Kassel, Kassel University Press, 2017.
10. Wijdan A. "The Status of Islamic Art in the Twentieth Century." *Muqarnas*. 1992, no. 9, pp. 186-188.
11. Zahar H. *Le calligraffiti arabe dans la culture visuelle contemporaine: tensions urbaines et circulation des images*. Thèse. Doctorat en études urbaines, Québec, Université du Québec, Institut national de la recherche scientifique, 2018.