Е.А. Лаврентьева, Аззи Руа Ахмад

ВЛИЯНИЕ МОДЕРНИЗМА НА РАЗВИТИЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В СИРИИ

В статье рассматривается влияние композиционных принципов модернизма начала XX века на становление и развитие графического дизайна в Сирии. Одной из влиятельных фигур этого процесса был Абдулкадер Арнаут, дизайнер универсального профиля, занимавшийся разработкой фирменных стилей и экспозиций, обложек книг и плакатов, организацией творческих объединений, основавший кафедру визуальных коммуникаций Института искусств Дамасского Университета.

The article considers the influence of the compositional principles of Modernism upon the origin and the development of graphic design in Syria. One one of the most active figures in this process was Abdulkader Arnaout, multifaceted artist, who designed corporate identity programs and exhibitions, posters and book covers, who organized creative groups and was the founder of the Department of visual communication at the Faculty of Fine Arts Damascus.

Ключевые слова: графический дизайн, пропедевтика, композиционные упражнения, Дамасский университет, факультет Искусств, кафедра визуальных коммуникаций.

Keywords: Graphic design, Abdulkader Arnaout, Faculty of Fine Arts Damascus, visual communications department.

Историки графического дизайна привычно ограничивают рамки распространения модернизма как течения в искусстве и дизайне 1950–1960-х гг. Европейским и Американским континентами,

подключая также и опыт японских дизайнеров-графиков. Но исследовательские работы, которые проводятся на основе стран Ближневосточного региона, позволяют говорить о несомненном влиянии модернизма на творчество многих художников, творцов визуального искусства, работавших в Сирии, Египте, Иране. Собственно, одним из таких «творцов», экспериментатором в области графического дизайна и был Абдулкадер Арнаут (Abdulkader Arnaout).

Творческая профессия в рамках модернизма всегда универсальна. «Дизайн един, — говорил Массимо Виньелли, — если ты умеешь делать что-то одно, ты можешь спроектировать любую вещь» [1]. Все, кого мы можем назвать — из основателей данного течения, обладали подобным даром универсального художника-творца. Их деятельность затрагивала все сферы искусства — театр, кино, полиграфию, живопись, архитектуру, скульптуру. Это особая традиция, концепция мироустройства, проектирования нового мира, которая, наряду с визуальной деятельностью, всегда подразумевалась, существовала как первопричина творчества. На этом и строится новая педагогическая система, опробованная в Баухаузе и ВХУТЕМАСе, когда первые полгода студенты постигали основы творчества, единые для всех областей дизайн-проектирования, будь то ткани, керамика, стекло, металл, рекламная и книжная графика.

В этом плане многогранность творчества Абдулкадера Арнаута является еще одним подтверждением его причастности и вовлеченности в стилистику и законы модернизма, наряду с геометрической абстракцией, техникой коллажа и работой с визуальной стороной типографики («type as image»), которые он практиковал в графическом дизайне.

Арнаут получил свое образование в Академии изящных искусств в Риме (Accademia di belle arti di Roma, 1964, диплом — декоративно-прикладное искусство) и в Высшей национальной школе декоративных искусств в Париже (École nationale supérieure des Arts Décoratifs, 1973, диплом — визуальные коммуникации).

1960-е стали переломными для системы дизайн-образования в Парижской школе. В 1962-ом появился Роже Таллон, открывший в ней первый в стране курс промышленного дизайна. Следующим, в 1966-ом,

стал Жан Видмар, внедривший швейцарскую школу во французский графический дизайн и определивший его теперь как «визуальные коммуникации». Швейцарец по происхождению, он учился в Цюрихе в школе искусств и ремесел (Kunstgewerbeschule) в 1946–1950 гг. Самая известная его работа — это визуальные коммуникации, знак и логотип для центра Помпиду, открытие которого состоялось 31 января 1977 года. Для знака Видмар предложил лаконичное, но вместе с тем очень точное образное решение, взяв за основу архитектуру самого здания [2]. Конструкция и техническая «начинка» здания должны были быть доступны глазу — в этом и состоял замысел архитекторов, Ричарда Роджерса и Ренцо Пиано. Видмар пропустил сквозь горизонтальные полосы, обозначающие этажи, другой элемент, напоминающий лестницу эскалатора. В результате получился знак, отсылающий сразу к двум темам: оп-арту и архитектуре здания — минималистичная, но одновременно включающая в себя элементы игры, фокуса, неоднозначности приема. Геометрия, наделенная множеством смыслов и эмоций, — собственно, так и представлял себе ее роль в искусстве и графическом дизайне Арнаут.

Именно в 1960-е формируется его авторский стиль, построенный на чистоте, ясности используемых композиционных средств — круги, квадраты, ромбы и их производные, основные цвета и гротеск (тип шрифта). Арнаут, учась в Школе декоративных искусств в это новаторское время, без сомнения, впитал многое из современной ему графической культуры.

Живописец, поэт, педагог, театральный художник, дизайнер-график, создавший около шести ста плакатов и три сотни обложек для книг, логотипы, иллюстрации к детской книжке-картинке, разработавший радикальную версию «монументального» арабского почерка — квадратный куфи, автор множества критических статей о визуальных искусствах, театре и музыке, опубликованных в журнале «Аль-Талейя», автор монографий, посвященных истории стилей, дизайну интерьера, рекламе и графическому дизайну, — перечисление всех областей творчества, в которых работал Арнаут, представляет его как человека, оказавшего огромное влияние на процесс формирования культуры Сирии 1960–1990 гг. Арнаут не только сам как творческая личность

стремился включиться в стилистику модернизма, активно перенимая опыт своих европейских коллег, чутко улавливая моду на те или иные графические приемы, но и считал своим долгом образовывать сирийского зрителя, разъяснять ему, как нужно «читать» живопись или плакат, построенные на совершенно иных для них законах восприятия [3].

Большинство статей Арнаута, опубликованных в журнале «Аль-Талейя», — именно об этом. Привычка публики к традиционным визуальным образам, методам создания композиции превращалась в барьер, мешавший адекватно воспринимать любые абстрактные вещи. В реалистических произведениях видно мастерство автора и читается история, абстракцию — ядро и сущность модернизма — в этом плане оценить сложнее. Для подобных произведений нужна иная шкала, основанная на эмоциях, чувствах, философских категориях. «Я работаю сам по себе и не жду поддержки или осуждения. Искусство это спасение меня самого. Мои работы — это я. Зрители воспитаны на реализме, они рабы привычек, мои работы нужно просто чувствовать сердцем», — так он написал в 1961 г. после открытия своей первой персональной выставки в Дамаске [4]. Стиль его живописных работ сильно напоминает работы Пауля Клее, но при этом они не выглядят подражанием, а представляют собой авторские поиски в русле определенной композиционной структуры. Это портреты, пейзажи, абстрактные полотна, где цветовая гамма всегда гармонически сбалансирована, обоснована с точки зрения идеи, смысла. Жаркий красный на панораме восточного города, холодные бирюзовые и кобальтовые оттенки на одном из женских портретов, цвета, собранные по принципу контраста, — такое ощущение, что Арнаут строит свою палитру, соотнося ее с цветовым кругом Иоганнеса Иттена, теоретических основ колористики, которую преподавали в Баухаузе, или с «теорией формы», которую вел там же Пауль Клее. «В былое время люди рисовали вещи, которые можно было увидеть на земле. Вещи, на которые им приятно было смотреть. Сейчас, рисуя, мы воссоздаем несомненную реальность видимых вещей и, делая так, выражаем веру, что в отношении к миру в целом, видимое — только вырванный из него кусок, а другие истины — скрыты» [5]. Эти слова Пауля Клее, взятые из его «Творческой

исповеди», созвучны и мировоззрению Арнаута. Его творчество именно о тех истинах, которые не поддаются прямому изображению. О том, что Клее его любимый художник, Арнаут обмолвился еще в начале 1960-х, в интервью для журнала «Альвахдта». Он называет его имя в ответ на вопрос «Кто оказал на Вас самое большое влияние?» и продолжает, выбирая для характеристики слова, описывающие наиболее значимые для него черты Клее: «Чудной от желания производить впечатления на публику, не зависящий от общественного мнения, целью своего творчества ставил выражение его духовного движения» [6].

Поздняя живопись Арнаута чуть другая, более самостоятельная. Выбеленные, «песчаные» фоны становятся основой для абстрактных композиций, которые он дополняет арабской каллиграфией. «Мне привлекает естественность и плавность линии», — писал он. «Она скользящая и сама наталкивает на новые визуальные открытия. Вторая причина — это их абстрактные формы, свободные от понятий они оказывают эмоциональное воздействие на зрителя. В западном искусстве меня привлекает сочетание двух стилей. Например, орнамент и коллаж или дизайн и скульптура. Для меня главное попробовать, а результат не столь важен» [7].

Противостояние абстракции и реализма для него было очень живой темой, но в ней он проявил себя не как критик, а как педагог в первую очередь, понимая, что нужно прививать вкус, учить публику читать картины. Он пробовал объяснять абстракцию через геометрический орнамент, который традиционен для Востока. «Живопись и орнамент очень близки. Мы можем взять геометрические элементы орнамента и создавать абстрактную живопись. Инструментом при создании картины могут стать и растительный орнамент и геометрический. А также арабские буквы. Для меня это формы чистые от их понятий (буквы не складываются в литературные понятия, слова). В одной картине я соединяю орнамент и экспрессионизм следующим способом: геометрические фигуры создают абстрактную композицию и дополняются богатой цветовой палитрой экспрессионизма», — таков был его ответ на вопрос журналиста о том, какая связь между орнаментом и живописью [7].

При этом Арнаута привлекала именно смысловая наполненность

абстракции. Он отвергал лишь внешние ее стороны, призванные скорее эпатировать публику, чем учить размышлять. «Настоящий абстрактный элемент имеется в нашем культурном наследии, в орнаменте, в традиционной одежде, архитектуре» — во время обучения в Риме он сталкивается с противостоянием реалистической традиции и новаторскими экспериментами в области абстракции и приходит к выводу, что ценность того или иного направления можно осознать, проанализировав его связь с культурным генотипом той или иной страны, с его особенностями.

«Культура восприятия искусства небогата в нашей стране, — пишет Арнаут в статье под названием “Как читать картину”, — и это становится очевидно, когда мы смотрим как зритель ведет себя на выставке, как он воспринимает живопись. Каждый художник работает на эмоциях и использует больше чувства, чем ум». В качестве примера он приводит картину Тициана «Введение Девы Марии во храм». «Даже в век Возрождения, когда художники полагались без сомнения на умение реалистически точно отражать действительность — через перспективу и анализ формы, они тем не менее вкладывали и нечто иное в свою работу, эмоции, авторское прочтение сюжета». Нужно научиться видеть за реальной картинкой абстрактные вещи, тогда беспредметная живопись не будет казаться лишь следствием непрофессиональности художника. «Для зрителей современных она должна восприниматься как смесь цвета, формы, линий. История, которую рассказывает Тициан, знакома всем, нужно научиться видеть кроме сюжета еще и цветовые нюансы, ритм линий, композиционные особенности. Наши соотечественники живут в менталитете прошлого века, не дают сами себе шанс принять эмоции и чувства художника». А в конце статьи добавляет, что «литература всегда остается более популярной, потому что она рассказывает истории» [7]. Через полвека Юрий Норштейн, российский режиссер-мультипликатор, вторит ему, практически договаривает его мысль: «Большой художник превышает сюжет. Сюжет для него становится частным моментом ситуации». Эти слова были сказаны по поводу картин Рембрандта в небольшом видео-ролике, снятом по заказу ГМИИ им. Пушкина [8]. Живопись, ее тональность, мастерство, характер мазка важнее сухого информационного остатка.

Сюжет — это канва, по которой каждый из мастеров будет работать по-своему, используя только ему присущие понимания цвета, палитры, предназначения живописи как вида искусства.

Арнаут собирался читать просветительские лекции на своих выставках, учить публику воспринимать современное искусство. На своей первой выставке 1961 года, где экспонировались его живописные полотна, Арнаут сознательно не повесил этикетки с названиями под своими работами. «Названия создают узкие рамки для восприятия», сказал он и предоставил публике самой отвечать на вечный вопрос: «Что хотел сказать художник?». Через год, в следующем интервью, он раскроет эту тему более детально, прибегнув к поэтическим образам: «Я не хочу ставить изначально рамки зрителю при прочтении изображения. Каждый человек воспринимает образ по-своему в зависимости от своего эмоционального состояния, национальности, возраста и т.д. Порой женщина носит имя “Жамила”, что в переводе с арабского означает красивая, но это может не соответствовать действительности для всех , так как у каждого своё видение прекрасного. Я оставляю зрителю свободу для диалога с картиной» [6]. Здесь можно найти сходство с известными словами Пабло Пикассо. Беседуя в 1935 году с издателем журнала «Cahiers d’art» Кристианом Зервосом, Пикассо высказал такую мысль: «Картину не задумываешь и не определяешь заранее, она изменяется во время работы, следуя течению мыслей. Законченная, она изменяется еще больше, в зависимости от настроения того, кто на нее смотрит. Картина как живое существо живёт своей жизнью и на нее влияют все изменения нашей каждодневной жизни. Это естественно, поскольку картина живет через того, кто на нее смотрит» [9].

Работу в области графического дизайна Арнаут считал «коммерческим искусством», «искусством для жизни». При этом, скорее всего, к плакату у него было особое отношение — он воспринимал его как живописную форму, поле для эксперимента, возможность творить, используя язык геометрии и абстракции. Живопись была для него, без сомнения, самым вдохновляющим жанром, позволяющим запечатлеть эмоции «в чистоте», в их не окрашенном реалиями состоянии, поймать их в момент возникновения, когда они просто есть — как эквивалент цветовой насыщенности, мазка, цветовой палитры.

Об ответственности и честности в творчестве Арнаут размышляет в следующей статье — «Жажда рисовать или почему мы рисуем». В ней он делит людей искусства на три категории: «рисую сегодня, потому что рисовал вчера (потому что этот род занятий для него является профессией, ремеслом)», «рисую, потому что хочу быть лучше других (ревнивый художник)», «рисую, потому что меня мучает жажда выплеснуть свои эмоции». Арнаут откровенно заявляет, что «первые и вторые для меня не художники». По его мнению, искусство начинается там, где есть «жажда творчества», где невозможно сдерживать эмоции и есть непреодолимое желание выплеснуть их на холст. «Первый и второй тип не дают прогресса культуре. Именно третий тип художника формирует лицо культуры» [6]. Арнаут приводит слова Камиля Коро: «Боже, дай мне забыть все, чему я научился». Ум, желание реалистически правильно выстроить работу зачастую убивают замысел. Публике нравятся именно первый и второй типы художников, потому что они доступны для понимания, их желание угодить публике, заслужить ее высокую оценку заставляет их следовать ее вкусам, ее стереотипам. Арнаут же постоянно выступал именно как новатор, отталкиваясь от эмоциональной, чувственной стороны своей профессии. Визуальная коммуникация как передача информации для него была безусловна важной, но он вкладывал в это понятие чуть больше, заставляя зрителя каждый раз размышлять над интригой образа. Беспредметность, абстракция — метод отображения процессов, не имеющих четко узнаваемой, определенной визуальной формы — как раз и были основной «интригой». Как популяризатор абстрактного мышления, художник, применявший цвет, фактуру, геометрию как самостоятельные единицы в своем творчестве, Арнаут — несомненный модернист. Например, проектируя логотип для своего Университета, он воспользовался бумагой в клетку — расчертил по ней, как по «швейцарской» сетке, все буквы. Конструктивизм по определению ложится в эту схему, как заполнение ячеек, основ воображаемой конструкции. Швейцарская школа возвела модульную сетку в абсолютное начало графического дизайна. Оказалось, что и арабское письмо поддается упрощению, столь жесткой геометризации, превращению его практически в орнамент. Однако с точки зрения носителя арабского языка и культуры, и в этом

факте нет ничего особенного — изначально арабское письмо делилось на монументальное и курсивное. Монументальное называлось так, поскольку высекалось на камне, чеканилось на монетах, и, очевидно, характер процесса письма вносил свои коррективы в почерк, который строился с помощью чертежных инструментов. «Квадратный куфи», который предложил Арнаут в этом плане, является продолжением традиции монументального почерка, но одновременно ставит его в один ряд с тем, что имеет прямое отношение к модернизму, прежде всего, за счет методики проектирования. Практически все знаки, созданные Арнаутом, имеют в качестве основы жесткую модульную сетку.

В понимании Арнаута графический дизайн являлся искусством и вышел из абстрактной живописной традиции. Такая позиция сближает его с Американской школой интернационального стиля, с такими мастерами, как Поль Ранд или Бруно Мунари, которые в разных интерпретациях использовали пару слов «design» и «art» (design is art; design as art — дизайн есть искусство; искусство как ремесло). Дизайн воспринимается не как лишь утилитарная форма деятельности, ограниченная технологией печати и необходимостью ясно и точно передать необходимую информацию, а как способ эмоционального контакта со зрителем [10].

Большинство плакатов, созданных Арнаутом на протяжении 1960–1990х годов являются анонсами культурных событий — музыкальных и театральных фестивалей, художественных выставок. Начало 1960-х в Сирии можно было бы назвать «оттепелью», по аналогии с тем, что происходило в советской культуре в это же время, хотя причины этих двух явлений различны. Тем не менее, речь идет об обновлении, активном участии Сирийского государства в формировании особых отделов при Министерстве культуры, которые должны были целенаправленно заниматься театром, кинематографом, образованием. Арнаут же с визуальной стороны «комментировал» обновление культуры — работая с теми, кто продвигал новые идеи в кино, театре, музыке [3].

Арнаут снимал мастерскую вместе со своими друзьями-живописцами — ему было важно находиться в центре культурной жизни. Сегодня его мастерская похожа на музей — на стенах и по сей день висят

подаренные ему полотна его друзей-живописцев. С кем-то из них он познакомился во время преподавания в Дамасском университете. Перечислим некоторых из них. Наим Исмаил (1920–1979) — фотограф, художник, учился в Стамбуле (стиль похож на работы Пауля Клее и Павла Кузнецова). Возглавлял отдел изобразительного искусства в Министерстве культуры Сирии в 1970-е. Преподавал мозаику в Дамасском университете на факультете изобразительных искусств. Насир Шури (1920–1992) — художник, приверженец импрессионизма, учился в Париже. Преподавал в Университете Дамаска, на факультете изящных искусств, преподавал рисование в средних школах. Фатих Аль-Мударас (1922–1999) — художник, работавший в манере Пауля Клее, преподавал в Дамасском университете. Учился в Италии и Академии изящных искусств в Париже.

Что характерно, работая в области графического дизайна, Арнаут выполнял не «безликие» коммерческие заказы, а работал, по сути, для своих же друзей — театрального режиссера, сценариста или композитора, дирижера симфонического оркестра. Характер своего «заказчика» он знал лично, что позволяло ему создавать ярко окрашенные, эмоционально точные работы. Множество музыкальных афиш посвящено Салхи Аль Вуади (1934, Багдад — 2007, Дамаск) дирижеру и композитору, педагогу. Аль Вуади закончил Королевскую Академию музыки в Лондоне, в 1961 г. организовал в Дамаске школу, где дети могли учиться параллельно общеобразовательным предметам и музыке. В 1990 г. основал Высший институт музыки в Дамаске и был назначен его ректором. Вместе с Тайсором Аль Саади (1917–2014), театральным актером, Арнаут участвовал в создании Национального театра в Дамаске, работал там как художник по костюмам, по сути, создавая разносторонний фирменный стиль спектакля — от визуального облика постановки до афиши. Вполне возможно, что сотрудничество Арнаута с кинематографом (создание киноплакатов) состоялось благодаря дружбе с Рафиком Аль Сабаном (1931–2013), писателем, критиком и сценаристом. Аль Сабан написал более двух десятков сценариев к художественным фильмам, по его сценариям снято шестнадцать телевизионных сериалов. Он преподавал в Институте кинематографии в Каире — с начала семидесятых годов жил в Египте.

За год до своей смерти выпустил книгу об истории кинематографа в Египте и Сирии, многие его фильмы в 1970-х годах были восприняты как провокационные, снимались с показа в кинотеатрах, поскольку затрагивали революционные темы — и в политике, и по отношении к роли женщины в арабском мире.

Вовлеченность Арнаута в культурную среду, общение с людьми, работавшими в разных жанрах искусства позволяли ему быть не просто сторонним наблюдателем, а живым участником, откликаться на ту или иную тему абсолютно правдиво, учитывая личность и характер режиссера, музыканта, актера.

Задумав издать свою книгу стихов, он обратился с просьбой к своему другу-художнику Назиру Набаа (1938–2016), попросив его проиллюстрировать тексты. Познакомились они с Арнаутом в Париже, во время обучения в Высшей национальной школе декоративно-прикладных искусств. Книга получилась абсолютно в жанре «livre de artiste» («книги художника»), сформировавшемся во Франции благодаря деятельности Амбруаза Воллара и Ильи Зданевича. Почему он сам отказался визуально прокомментировать свои тексты, остается пока тайной. Книга носит название «Пепел на холодном полу» [11]. Текст в ней написан от руки, почерк и характер строк позволяют отнести его к каллиграммам — он закручен спиралью, иногда вертикальные элементы букв продолжены вверх до границы листа, есть вертикальные строки. Рисунки выполнены пером, собраны из линий, очень пластичных, даже там, где речь идет просто о штриховке, потребности обозначить тень. Часть из них — реалистичны и напоминают рисунки-знаки Матисса и Пикассо, часть похожа на петроглифы.

Одно из стихотворений называется «Отъезд»:

Когда я должен был уезжать,
Я оставил в нашем доме маленькую шкатулку.
Я украсил ее жемчужиной,
Я выкрасил ее в оранжевый цвет,
Я украсил ее гвоздями с широкими черными шляпками,
Я повесил на нее маленький замок.
Ключ от него в другой шкатулке.
А ключ от той шкатулки в другой шкатулке,

Ключ от которой в следующей шкатулке,
Тоже запертой на ключ.

Что до первой же шкатулки,
Той что я выкрасил в оранжевый цвет,
И украсил гвоздями с черными шляпками,
Я положил в нее, прежде чем уйти горсть гордости — немного себя...
Я закрыл шкатулку ... и уехал [11].

Вспоминая публикации Арнаута в журнале «Аль-Талейя», его желание приобщить публику к абстрактному искусству, начинаешь видеть в этих строках особый смысл. Сокровенное, спрятанное за вереницей «упаковок» — фактур, приемов работы со шрифтом, геометрией и ее образностью — это не просто «горсть гордости», это самосознание художника, его личный эмоциональный отклик на ту или иную проблему. Это уникальная творческая методика, позволяющая накапливать смыслы, оборачивать их один поверх другого, чтобы зритель оказался участником особого действа — движения к некоей начальной, «центральной» точке изображения сквозь разные ступени восприятия, от самой простой и легко угадываемой к наиболее сложной. Как например, на афише к спектаклю по пьесе У.Шекспира «Двенадцатая ночь» — что может проще для иллюстрации любви, чем изображение сердца.

Примечания:

1. Цит по: URL: https://rolling-press.ru/massimo-vignelli/ (дата обращения: 11.03.2018).

В своей итоговой книге «Канон Виньелли» всемирно известный дизайнер Массимо Виньелли, рассуждая об универсальности дизайна как проектной дисциплины, замечает: «Я обнаружил, что крайне важно овладеть проектированием для того, чтобы быть способным создавать все, что угодно». *Vignelli Massimo*. The Vignelli Canon. — P. 22. — URL: https://www.vignelli.com/canon.pdf (дата обращения: 30.03.2018).

2. *Жадова Л.А*. Архитектура или дизайн? Или дизайн-архитектура?

// Техническая эстетика. — 1978. — № 5. — С. 18.

3. См. материалы сайта (посвященного творчеству Абдулкадера Арнаута), созданного его сыном: URL: http://abdulkaderarnaout.com (дата обращения: 15.02.2018).

4. *Арнаут Абдулкадер*. Здесь и далее цитируются материалы журнала «Аль-Талейя», 1977. Перевод Аззи Руа Ахмад, архив Аззи Руа Ахмад.

5. *Клее Пауль*. Творческая исповедь. 1920. Цит по: *Парч С*. Пауль Клее. — М.: Арт-родник, 2004. — С. 44.

6. *Арнаут Абдулкадер*. Здесь и далее цитируются материалы журнала «Альвахдта», 1960-е гг. Перевод Аззи Руа Ахмад, архив Аззи Руа Ахмад.

7. *Арнаут Абдулкадер*. Здесь и далее цитируются материалы журнала «Альтора», 1977. Перевод Аззи Руа Ахмад, архив Аззи Руа Ахмад.

8. URL: https://www.facebook.com/artussr/videos/957372384439882/UzpfSTc1NTE2MjY0NDoxMDE1NjE5OTA2MDAxMjY0NQ/ (дата обращения: 04.04.2018).

9. Цит. по: Пабло Пикассо. Коллективная монография. URL: http://www.picasso-pablo.ru/library/pikasso-segodnya-kollektivnaya-monografiya1.html (дата обращения: 10.03.2018).

10. *Megs Philip B*. A History of Graphic Design. 3-rd edition. — New York: 1998.

11. *Арнаут Абдулкадер*. «Пепел на холодном полу». Проект рукописной книги. 1980-е гг. Архив А.Арнаута. Перевод Аззи Руа Ахмад.

Библиография:

1. *Аззи Руа Ахмад*. Сирийский художник Абделькадер Арнаут // Международный научный журнал «Символ науки». — 2016. — № 12–3. — С. 169–173.

2. *Лаврентьева Е.А., Аззи Руа Ахмад*. Символизм формы и материала в графической пропедевтике. Опыт кафедры визуальной коммуникации Дамасского университета // Материал-технология-форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве / Коллективная монография на основе материалов Международной научной конференции. — М.: МГХПА им.

С.Г.Строганова, 2018.

3. Материалы сайта (посвященного творчеству Абдулкадера Арнаута), созданного его сыном: URL: http://abdulkaderarnaout.com (дата обращения: 15.02.2018).

4. *Jasmine Nachabe Taan*. Abdulkader Arnaout: Designing As Visual Poetry. — Amsterdam, Khatt Books, 2017 (Arabic/English).

5. *Megs Philip B*. A History of Graphic Design. 3-rd edition. — New York: 1998.