

Научная статья

УДК 003.324.077

doi: 10.17223/22220836/57/9

СЕМИОТИЧЕСКИЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ СИСТЕМЫ «ТЕКСТ–ОБРАЗ» В КАЛЛИГРАФИЧЕСКОМ ОРНАМЕНТЕ

Наталья Евгеньевна Пелевина

Тувинский государственный университет, Кызыл, Республика Тува, natalie.pelevina@yandex.ru

Аннотация: В статье уточняется термин «каллиграфический орнамент» как самостоятельная единица орнаментики, определяется его место в системе орнаментального искусства, обсуждается особенность исследования каллиграфического орнамента методами семиотики. Исследован синтез образа и текста, который является особенностью видов каллиграфического орнамента, поскольку мотивы и текст в композиции взаимозависимы и взаимоопределяемы, и являются неслучайным соединением букв и образов. В качестве результатов исследования представлен пример семиотической распаковки каллиграфического орнамента «зеркальный почерк».

Ключевые слова: орнамент, каллиграфический орнамент, семиотика, семантика, знак, символ, арабская орнаментика

Для цитирования: Пелевина Н.Е. Семиотический метод исследования системы «текст–образ» в каллиграфическом орнаменте // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 105–113. doi: 10.17223/22220836/57/9

Original article

SEMIOTIC METHOD OF STUDYING THE “TEXT-IMAGE” SYSTEM IN CALLIGRAPHIC ORNAMENT

Nataliya Ye. Pelevina

Tuvan State university, Kyzyl, Republic of Tuva, natalie.pelevina@yandex.ru

Abstract: Today, the question of the place of calligraphic ornament is actively discussed among ornamentalist scientists, since, on the one hand, it is a type of decorative and applied art (or monumental, if the ornament is located on the facade or on the vault under the dome of the temple), and on the other hand, it is a text consisting of lexical units. In this regard, the article solves several problems: the term "calligraphic ornament" is clarified as an independent unit of ornamentation, its place in the system of ornamental art is determined, the peculiarity of the study of calligraphic ornament by semiotics methods is discussed. The article examines the synthesis of image and text, which is a feature of the types of calligraphic ornament, since the motifs and text in the composition are interdependent and mutually definable, and are a non-random combination of letters and images. As the results of the study, an example of the semiotic unpacking of the calligraphic ornament "mirror handwriting" is presented.

Keywords: ornament, calligraphic ornament, semiotics, semantics, sign, symbol, Arabic ornamentation.

For citation: Pelevina, N.Ye. (2025) Semiotic method of studying the “text-image” system in calligraphic ornament. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i*

Орнамент является одним из древнейших видов искусства, возникшим в эпоху верхнего палеолита. Язык орнамента в первобытии был лаконично прост и предельно информативен – геометрическими формами (круг, спираль, крест, квадрат) человек передавал знание об устройстве мира. Эти фигуры, присутствующие во всех орнаментах народов мира, представляют собой универсальные символы идеи творения и мироустройства. Крест, древнейший сакральный символ, обозначает идею центра, находящегося на пересечении вертикали (небо) и горизонтали (земля). Крест является одним из символов мирового древа, корнями уходящего в землю, а ветвями далеко вверх, соединяя таким образом подземный мир духов, земной мир людей и небесный, божественный мир [1]. Круг – символ солнца, луны, всего неба-свода либо отдельной звезды. Спираль – символ цикличности, движения, смены времен года, символ созидания [2]. Квадрат является символом земного начала. Символизирует четыре измерения, четыре стороны света, четыре времени года. Также рядом сакральных качеств наделены композитные производные формы от этих трех основных.

Мифы, рожденные на заре человечества, сохранили и донесли до нас в разных вариантах идею рождения мира из хаоса – непознаваемого, непроявленного. Упорядоченность – одно из свойств проявленного мира, что предполагает действие в нем определенных сил, направленных на удержание порядка, связанного с такими понятиями, как гармония, равновесие, симметрия, ритм [3]. Именно в ритмах неолитических орнаментов с помощью визуального языка были выражены эти законы мироустройства. Таким образом, орнамент, являясь визитной карточкой этноса, через уникальное проявление раскрывает универсальное знание – Единое знание о мире, его законы, лежащие в основе проявленных форм сотворенного. Орнаменты храмовых композиций не только хранят традицию, но и передают сокровенное знание тем, кто способен увидеть за красотой декора глубочайшие смыслы, зашифрованные в символических образах.

В зависимости от назначения орнамента существует несколько его определений. В.И. Даль выделяет декоративные свойства орнамента, определяя его как «украшение, прикраса, особенно в зодчестве» [4]. Большая советская энциклопедия обращает внимание на структурную организацию орнаментальных композиций, определяя орнамент как «узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов». Ритм как основное свойство орнамента выделяется многими современными исследователями [5]. Однако заметим, что понятие «ритм» в этом случае требует уточнения.

Согласно исследованиям В.Г. Власова [6], этимология слова «орнамент» связана не столько с украшением «ornamentum», сколько с вооружением «ornare». Таким образом, можно предположить, что орнамент выступает уже не как «украшение», а как некий социальный «доспех», вспомогательное орудие человека во взаимодействии с внешним миром, важнейший атрибут социального положения и достатка, имеющий часто особое значение в обществе, является социокультурной маркировкой [7]. Одной из важнейших функций орнамента является обережная, которая заключается в защите: обладателя дома – от злых духов, воина – от поражения, а среду обитания – от внешних напастей

(дождя, мороза, засухи и т.д.). Известно, что с целью защиты орнаменты также наносили на одежду, домашнюю утварь, военные доспехи, украшения, фасады домов. Эта функция стала причиной формирования одного из важнейших свойств орнамента – его тектоничности и симбиотической связи с вещью, на которую он нанесен [8].

Особым видом искусства служила книжная миниатюра, украшенная большим количеством орнаментальных композиций, где орнаменты также выполняли определенные функции [9]. Исследователи считают, что в данном случае орнамент не просто украшал, а наделял книгу или рукопись особыми свойствами, магической силой.

В настоящее время известны две унифицированные типологии орнаментов: по морфологии орнамента, площади заполненного им пространства и по мотивному наполнению орнаментального поля. По морфологии авторы, как правило, солидарны друг с другом, выделяя три основных типа орнамента: ленточный, розетку (шеvron) и поле [9]. Данные типы отличаются друг от друга расположением оси симметрии, что представляло возможным придавать определенный смысл орнаментальным композициям. Так, согласно исследованиям Л.М. Буткевич, вертикальная симметрия орнамента является символом мирового древа [2]. Ленточный орнамент, являющийся разновидностью линейного египетского орнамента, представлял собой линейно расположенные орнаментальные мотивы и отражал идею бесконечности жизни.

Намного более сложно и разнообразно представлена классификация по мотивам орнаментальных композиций. Подробную классификацию, описывающую наибольшее количество типов орнамента, включая исследуемый в статье каллиграфический орнамент, представила Л.В. Фокина [9].

Выделяются следующие виды орнаментов: геометрический орнамент, состоящий из геометрических фигур; зооморфный орнамент, состоящий из изображения животных либо частей животного (рогов, зубов, оперений птиц); растительный орнамент, представленный стилизацией растительных образов; космогонический (природный, пейзажный) орнамент распространен в Китае и Японии; культовый орнамент изображал предметы, имеющие отношение к сакральным храмовым обрядам; технический орнамент представляет собой художественное изображение орудий трудовой деятельности человека, в том числе фактуры различных поверхностей; символический орнамент связан с передачей различных явлений символами; фантастический орнамент представляет изображение фантастических существ, не существующих в природе (грифоны, кентавры); астральный орнамент представляет собой символическое изображение неба, звезд, солнца, луны и других небесных тел [10].

Некоторые исследователи выделяют антропоморфный орнамент как один из видов зооморфного орнамента, однако Н.П. Бесчастнов [11] рассматривает его как отдельный вид. Антропоморфный орнамент, изображающий людей, связан с их социальными ролями: охота (мужчины), плодородие и домашний очаг (женщины). Антропоморфные образы отвечали социальным потребностям общества и времени.

Предметный (вещный) орнамент состоял из предметов, окружающих человека (военная геральдика, музыкальные инструменты, предметы быта). Первые изображения подобного рода стали появляться в орнаментах эпохи Возрождения, однако расцвет этого искусства пришелся на XIX в. Предмет-

ный орнамент не нес в себе никакой сакральной или мистической окраски, поскольку выражал потребность окружить себя необычными, красивыми вещами. Н.П. Бесчастнов, исследуя этот орнамент, характеризует его словом «бидермейер», в более поздней трактовке – «мещанство».

В ряд вышеперечисленных видов орнамента все исследователи включили и интересующий нас каллиграфический орнамент, который состоит из букв, слов, выражений либо целого текста и представлен оформлением первой заглавной буквы, оформлением иероглифических надписей, эпиграфическими орнаментами и элементами орнаментов Ближнего и Среднего Востока [12].

Любой из представленных орнаментов редко встречается в чистом виде. Как правило, орнаментальные композиции представлены сложным сочетанием нескольких типов орнамента. В исторической перспективе прослеживается также общее усложнение композиции, орнамента от простейших геометрических символов до сложных форм, выраженных не только в графике, но и в пластике. Можно отметить, что современный орнамент становится декоративным элементом, теряет свое сакральное значение [13]. Современные средства художественной обработки материалов позволяют существенно упростить процедуру создания орнамента с помощью автоматизации и аддитивных технологий.

Определение каллиграфического (эпиграфического) орнамента в научной литературе встречается редко, что связано с его недостаточной изученностью. Искусствоведы чаще используют слово «каллиграфический узор» либо «каллиграфический декор», избегая слова «орнамент». В своем пособии Л.В. Фокина дает определение каллиграфического (от греч. *kallygraphos* – красивый почерк) или эпиграфического (от греч. *epigraphos* – надпись) орнамента как орнамента, «который составляется из отдельных букв или элементов текста, выразительных по своему пластическому рисунку и ритму» [9]. Н.П. Бесчастнов называет такой вид орнамента «шрифтовым» [11. С. 249], определяя его как орнамент с применением текстовых и знаковых алфавитов (символов, пиктограмм, индексов, цветовых алфавитов), таким образом перенося акцент с процесса письма на непосредственно технику его исполнения, шрифт. Также автор указывает на необязательность прочтения каллиграфического орнамента, указывая на его абсолютную декоративную функцию. В каллиграфии, в том числе орнаментальной, широко используется такой тип письменности, как «вязь». Русский славянист и лингвист В.Н. Щепкин в словаре приводит определение «вязи» как «декоративного стиля письма, который связывает строку в непрерывный орнамент» [14], определяя, таким образом, текст как самостоятельную орнаментальную композицию и объясняя корректность использования термина «каллиграфический орнамент» в исследовании. В труде Н.Н. Соболева [15] каллиграфический орнамент представлен как «книжный узор», но сам по себе этот узор не разбирается. И.С. Мурашкин в своей статье о Саввинских рукописях [16] говорит о непосредственном влиянии культуры Византии и, в частности, византийского книжного искусства на формирование орнаментации буквицы в странах славянского мира, начиная с Болгарии и распространяясь по всей территории Восточной Европы. Исследователь в начале статьи говорит о том, что кириллическая письменность произошла от древнеболгарского языка, дополненная буквами Ж, Ш, Ъ, Ь и др. Но речь там идет не о декорировании целой надпи-

си или текста, а чаще всего об орнаментации одной, первой, заглавной буквы. Однако в исследовании [17. С. 54–55] рассматриваются связи некоторых орнаментальных композиций архитектурного декора Дмитриевского Собора во Владимире с буквами, что позволяет судить о развитии каллиграфического орнаментального искусства на территории Древней Руси не только в книжных рукописях, но и в архитектуре. Под вязью принято понимать арабские шрифты ввиду особенности арабского письма – написание всех букв слитно в одну строчку, однако это название корректно использовать и для других языков. Речь в данном случае идет не о конкретной языковой принадлежности, а именно о характере письменной традиции.

Семиотический метод позволяет рассматривать орнамент как знаковую систему, что подтверждается работами Л.М. Буткевич, Б.А. Рыбакова, Т.И. Макаровой, в которых орнамент исследуется как носитель системы знаков и выполняет функцию структурирования информации о мире [18]. В Парижской школе семиотики, основанной А.Ж. Греймасом, постулируется существование универсальных знаковых структур, которые лежат в основе значения и создают его [19]. Таким образом, становится возможным представить эти структуры в виде моделей и применить к любому означающему объекту с целью декодирования (прочтения) и интерпретации заключенных в нем смыслов. Важные для наших исследований выводы Парижской школы семиотики состоят в том, что носителем значения является не только текст, но и все явления человеческой культуры. Это позволяет исследовать каллиграфический орнамент как текст и как образ в едином смысловом пространстве, учитывая при этом специфику их восприятия. Для текста характерна линейная, временная протяженность восприятия, образ же «схватывается» сознанием воспринимающего сразу как целостная композиционно организованная форма.

Знак и предмет, согласно исследованиям А.Ж. Греймаса [19], находятся в неразрывной связи, при этом знак не только обозначает, но и непрерывно создает предмет, что позволяет интерпретировать смысловое содержание каллиграфического орнамента. В качестве примера рассмотрим образ тюльпана, дополненный включенной в него каллиграфической надписью. Символ тюльпана часто встречается в мифах и легендах Востока, например, у Алишера Навои в знаменитой поэме «Фархад и Ширин» [20]. Стилизованные орнаментальные образы тюльпана можно видеть у разных этнических групп, основой религиозного мировоззрения которых является ислам. Тюльпан не случайно стал священным цветком стран мусульманского Востока подобно цветку лотоса в буддизме.

Тюльпан (араб. «лила») в своем названии имеет те же буквы, что и Аллах. В системе абджад (нумерологии) сумма букв в арабских словах тюльпан и Аллах совпадают, что также находит отражение и в суфийских образах. Если читать слово тюльпан по-арабски в обратном порядке, то получится арабское слово «полумесяц», поэтому поэты называли лунный серп «обратный тюльпан». Эта преамбула, предваряющая восприятие образа тюльпана, представленного на рис. 1, позволяет буквально прочесть, «схватить» сознанием воспринимающего все заключенные в нем смыслы. Становится также понятным, почему в композиции каллиграфического орнамента применен «зеркальный почерк», зеркальная симметрия которого дополняет смысловое наполнение образа.



Рис. 1. Образец «зеркального почерка», Мирза Мухаммад-Али ибн Мирза Гулам-Расул, XVIII в. Музей Резы Аббаси

Fig. 1. Sample of “mirror handwriting”, Mirza Muhammad-Ali ibn Mirza Gulam-Rasul, XVIII. Reza Abbasi Museum

Широкое распространение каллиграфическое орнаментальное искусство получило в странах мусульманского мира. Изначально арабская вязь появилась на Аравийском полуострове и использовалась, главным образом, для записи Корана, священного Писания мусульман. Е.А. Резван в своем труде [21] повествует о том, что изначально Коран передавался из уст в уста, заучивался наизусть, и потребность в его записи появилась через несколько лет после смерти Пророка Мохаммеда с двумя целями: во-первых, в битвах были убиты многие хафизы (чтецы Корана, знавшие все писание наизусть), а во-вторых, в процессе захватнических войн появилась потребность в письменном хранении писания с целью его передачи и распространения на обширные территории Арабского халифата. В том же труде Е.А. Резван указывает, что каллиграфические фрагменты художественного и / или архитектурного декора мечети являются своеобразным аналогом иконы в христианском храме и феномен каллиграфических узоров в мусульманском обществе изучен недостаточно. Об этом говорит тот факт, что в литературе по орнаментальному искусству Средней Азии материалов по изучению каллиграфических узоров и орнаментов крайне мало, и они носят, как правило, исключительно обзорный характер [22].

В научных источниках отмечается, что искусство каллиграфии высоко ценилось на территории мусульманского Востока, что было связано с запретом на изображение мотивов животного происхождения. На это указывает А.С. Саидова в своем исследовании по арабской орнаментике в культуре Дагестана [23]. Эту мысль развивает в своей диссертации Э.И. Окилов [24] по каллиграфическому искусству Таджикистана, дополняя ее сведениями о том, что в контексте смены направления развития художественных искусств народов Средней Азии в связи с новой идеологией ислама мастера были вынуждены

искать новые методы творческой реализации. Теорию о высоком развитии искусства Средней Азии подтверждают археологические раскопки на территории современного Таджикистана (Пенджикент и др. [25]), Узбекистана (Афрасиаб) и памятников скифо-сарматской эпохи на территории современных Казахстана и Киргизии. В фундаментальном исследовании исламского искусства О. Грабара [26] выделяется несколько причин, почему художественное искусство в мусульманских странах не развивалось, одной из которых являлась политическая – противостояние формирующегося мусульманского мировоззрения и христианства, которое на тот момент пережило свой раскол, но при этом в христианстве были свои устоявшиеся традиции художественного искусства, которые трансформировались в соответствии с культурной традицией. Ислам сделал своим главным символом образ, выраженный в каллиграфии.

Лука Моцатти в своем труде [27], говорит, что письменное слово было предметом эстетических интерпретаций и мистических размышлений и связано не с появлением ислама как таковым, а восходит к более древним верованиям арабов, которые опасались магической силы антропоморфных и зооморфных скульптур и изображений, что было связано с тотемистическими и анималистическими верованиями племен арабов в доисламскую эпоху. Исследование наталкивает на мысль, что запрет на изображение биоморфных композиций был связан не столько с распространением ислама, сколько с традиционными верованиями арабских племен, сакрализацией антропоморфных и зооморфных образов.

А.М. Беленицкий также связывает бурное развитие каллиграфического орнамента с тем, что художники, не имея возможности творить в привычной манере, начали передавать сложные биоморфные образы в орнаментальных композициях. Однако по сохранившимся книжным миниатюрам можно сказать, что такой запрет имеет место, но не в той жесткой форме, как принято считать. Рисунки с изображением людей и животных, и даже Пророка Мохаммеда (как правило, его лицо было скрыто под белым покрывалом), были характерны для Персидской и Османской империй [28]. Тем не менее теорию А.М. Беленицкого нельзя назвать несостоятельной, так как, исходя из его исследования, а также из исследования Э.И. Окилова, из-за запрета были утрачены традиции изобразительного искусства Средней Азии – согдийской, скифской и др.

Заключение

Выделение каллиграфического орнамента как самостоятельного и уникального феномена культуры позволяет разработать комплексный подход к его исследованию. Методы семиотики помогают читать образцы каллиграфического орнамента как целостной системы «текст–образ», позволяют понять смыслы традиции, сохраненные в уникальном культурном наследии. В современном мире орнамент в основном используется как декоративный элемент – украшение. Возвращение и развитие понимания его сакральной сущности позволит переосмыслить ценности культурного наследия.

Список источников

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М. : Республика, 1996.
2. Буткевич Л.М. История орнамента. М. : ВЛАДОС, 2021.
3. Привалова В.М. Семантика орнамента в семиотике культуры. Самара : Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2010.

4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: АСТ, 2023.
5. Иванов Н.А. Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 14–25.
6. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб.: Азбука, 2007. Т. VI.
7. Кочева Т.В., Челпанов И.Б., Никифоров С.О., Аюшеева А.О. Машинное орнаментирование. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 1999.
8. Пелевина Н.Е., Кухта М.С., Хомушкун О.М. Символы и смыслы каллиграфического орнамента // Северные архивы и экспедиции. 2024. Т. 8, № 1. С. 57–63.
9. Фокина Л.В. Орнамент. М.: Феникс, 2005.
10. Кухта М.С., Кузугет А.К., Пелевина Н.Е. Территория смысла традиционной культуры Тувы // Северные архивы и экспедиции. 2022. Т. 6, № 2. С. 87–93.
11. Бесчастнов Н.П. Художественный язык орнамента. М.: ВЛАДОС, 2010.
12. Джурраев Х.Х. История школы каллиграфии и оформление рукописных книг в Средней Азии (XV–XX веков) // Гуманитарный трактат. 2018. № 36. С. 11–15.
13. Сайко Э.В. Ритмы, «образующие» человека, и человек, образующий ритмы // Мир психологии. 2002. № 3 (31). С. 3–13.
14. Щепкин В.Н. Учебник русской палеографии. М.: Издание Общества Истории и Древностей Российских при МГУ, 1918.
15. Соболев Н.Н. Русский орнамент. М.: Гос. архитектурное изд-во, 1948.
16. Мурашкин И.С. Художественно-образные возможности кириллицы в современном графическом искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2016. № 1-1. С. 249–261.
17. Кухта М.С. Лингвистическая онтология мифа. Томск: Изд-во ТПУ, 2023.
18. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: Акад. проект, 2013.
19. Greimas A.J. *Sémantique structural*. Paris: Larousse, 1966.
20. Навои А. Фархад и Ширин. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1946.
21. Резван Е.А. Коран и его мир. СПб.: Петербургское востоковедение, 2001.
22. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент среднеазиатского медреса IX – начала XIII века // Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. М., 1978.
23. Саидова А.С. Исламская каллиграфия в орнаментальном искусстве Гамзата Газимагомедова. // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы, Дагестан, 2019. № 18. С. 102–109.
24. Окилов Э.И. Направления и этапы развития таджикской каллиграфии. Душанбе: Институт истории, археологии и этнографии им. Дониша, 1992.
25. Беленицкий А.М. Монументальное искусство Пенджикента. М.: Искусство, 1973.
26. Грабар О. Формирование исламского искусства. М.: ООО «Садра», 2016.
27. Моцатти Л. Искусство ислама. М.: АРТ-РОДНИК, 2012.
28. Келичхани Х.-Р. Иранская каллиграфия: знакомство с традицией. М.: ООО «Садра», 2019.

References

1. Bidermann, G. (1996) *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of Symbols]. Translated from German. Moscow: Respublika.
2. Butkevich, L.M. (2021) *Istoriya ornamenta* [History of Ornament]. Moscow: VLADOS.
3. Privalova, V.M. (2010) *Semantika ornamenta v semiotike kul'tury* [Semantics of Ornament in the Semiotics of Culture.]. Samara: Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
4. Dal, V.I. (2023) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language]. Moscow: AST.
5. Ivanov, N.A. (2015) *Germevenitika ornamenta: k metodologii interpretatsii ornamental'nykh kompozitsiy* [Hermeneutics of Ornament: Towards a Methodology of Interpretation of Ornamental Compositions]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 3(20). pp. 14–25.
6. Vlasov, V.G. (2007) *Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva* [New Encyclopedic Dictionary of Fine Art]. Vol. 6. St. Petersburg: Azbuka.
7. Kocheva, T.V., Chelpanov, I.B., Nikiforov, S.O. & Ayusheeva, A.O. (1999) *Mashinnoe ornamentirovanie* [Machine ornamentation]. Ulan-Ude: SB RAS.
8. Pelevina, N.E., Kukhta, M.S. & Khomushku, O.M. (2024) *Simvol i smysly kalligraficheskogo ornamenta* [Symbols and meanings of calligraphic ornament]. *Severnye Arkhivy i Ekspeditsii*. 8(1). pp. 57–63.
9. Fokina, L.V. (2005) *Ornament* [Ornament]. Moscow: Feniks.

10. Kukhta, M.S., Kuzhuget, A.K. & Pelevina, N.E. (2022) Territoriya smysla traditsionnoy kul'tury Tuvy [Territory of meaning of traditional culture of Tuva]. *Severnye arkhivy i ekspeditsii*. 6(2). pp. 87–93.
11. Beschastnov, N.P. (2010) *Khudozhestvennyy yazyk ornamenta* [Artistic Language of Ornament]. Moscow: VLADOS.
12. Dzhuraev, Kh.Kh. (2018) Istoriya shkoly kalligrafii i oformlenie rukopisnykh knig v Sredney Azii (XV–XX vekov) [History of the School of Calligraphy and the Design of Handwritten Books in Central Asia (15th–20th Centuries)]. *Gumanitarnyy traktat*. 36. pp. 11–15.
13. Sayko, E.V. (2002) Ritmy, “obrazuyushchie” cheloveka, i chelovek, obrazuyushchiy ritmy [Rhythms that “form” a person and a person who forms rhythms]. *Mir psikhologii*. 3(31). pp. 3–13.
14. Shchepkin, V.N. (1918) *Uchebnik russkoy paleografii* [Textbook of Russian Paleography]. Moscow: Society of History and Antiquities of Russia at Moscow State University.
15. Sobolev, N.N. (1948) *Russkiy ornament* [Russian ornament]. Moscow: Gos. arkhitekturnoe izd-vo.
16. Murashkin, I.S. (2016) Khudozhestvenno-obraznye vozmozhnosti kirillitsy v sovremennom graficheskom iskusstve [Artistic and figurative possibilities of the Cyrillic alphabet in modern graphic art]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKhPU im. S.G. Stroganova*. 1-1. pp. 249–261.
17. Kukhta, M.S. (2023) *Lingvisticheskaya ontologiya mifa* [Linguistic Ontology of Myth]. Tomsk: TPU.
18. Rybakov, B.A. (2013) *Yazychestvo drevnikh slavyan* [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow: Akad. proekt.
19. Greimas, A.J. (1966) *Sémantique structural*. Paris: Larousse.
20. Navoi, A. (1946) *Farhad i Shirin* [Farhad and Shirin]. Moscow: Gos. izd-vo khudozh. lit.
21. Rezvan, E.A. (2001) *Koran i ego mir* [The Koran and Its World]. St. Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie.
22. Rempel, L.I. (1978) *Iskusstvo srednego vostoka. Izbrannye trudy po istorii i teorii iskusstv* [Art of the Middle East. Selected Works on the History and Theory of Arts]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
23. Saidova, A.S. (2019) Islamskaya kalligrafiya v ornamental'nom iskusstve Gamzata Gazimagomedova [Islamic Calligraphy in the Ornamental Art of Gamzat Gazimagomedov]. *Vestnik Instituta yazyka, literatury i iskusstva im. G. Tsadasy*. 18. pp. 102–109.
24. Okilov, E.I. (1992) *Napravleniya i etapy razvitiya tadzhikskoy kalligrafii* [Directions and stages of development of Tajik calligraphy]. Dushanbe: The Donish Institute of History, Archaeology and Ethnography.
25. Belenitskiy, A.M. (1973) *Monumental'noe iskusstvo Pendzhikenta* [Monumental art of Penjikent]. Moscow: Iskusstvo.
26. Grabar, O. (2016) *Formirovanie islamskogo iskusstva* [Formation of Islamic art]. Moscow: Sadra.
27. Mottsatti, L. (2012) *Iskusstvo Islama* [The Art of Islam]. Moscow: ART-RODNIK.
28. Kelichkhani, Kh.-R. (2019) *Iranskaya kalligrafiya: znakomstvo s traditsiyey* [Iranian Calligraphy: Acquaintance with Tradition]. Moscow: OOO Sadra.

Сведения об авторе:

Пелевина Н.Е. – аспирантка факультета истории, кафедры философии Тувинского государственного университета (Кызыл, Республика Тува).

E-mail: natalie.pelevina@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Pelevina N.E. – postgraduate student at Faculty of History, Department of Philosophy Tuva State University (Kyzyl, Republic of Tuva). E-mail: natalie.pelevina@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 01.04.2024;
одобрена после рецензирования 19.06.2024; принята к публикации 15.02.2025.

The article was submitted 01.04.2024;
approved after reviewing 19.06.2024; accepted for publication 15.02.2025.