

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАН ВЕЙЖУН

003.212+004+655.532]:766(510) (043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТЕНДЕНЦІЇ ДИЗАЙНУ КИТАЙСЬКОЇ ІЄРОГЛІФІКИ
В СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ**

Спеціальність 022 – Дизайн

Подається на здобуття наукового ступеня

Доктора філософії (Ph.D)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Ван Вейжун 26.12.2023 18:02:41

Наукові керівники: Іваненко Тетяна Олександрівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Опалев Михайло Леонідович,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Ван Вейжун. Тенденції дизайну китайської ієрогліфіки в сучасному візуальному просторі. – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 022 Дизайн. Робота виконана на кафедрі графічного дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Захист дисертації відбудеться в Харківській державній академії дизайну і мистецтв, 2024.

Наукова новизна полягає в тому, що робота є першим комплексним багатоаспектним дослідженням дизайну китайської ієрогліфіки та тенденцій її використання в сучасному візуальному просторі крізь призму графічного дизайну, мультимедійного дизайну та дизайну предметно-просторового середовища. Мета цієї наукової роботи – встановлення й наукове обґрунтування тенденцій використання ієрогліфів, які є головним символом китайської культури та які застосовуються не лише як засіб комунікації, а і як елементи абстрактного мистецтва, що втілюються в різні сфери художньо-проектного процесу.

У *вступі* сформульовано актуальність теми дослідження, мету та завдання, визначено об'єкт і предмет дослідження; надано інформацію про практичні та теоретичні результати роботи; показано особистий внесок здобувача і наведено структуру та обсяг дисертації.

У *першому розділі* викладено результати комплексного аналізу фахової літератури, яка розкриває дослідження китайської ієрогліфіки в різних аспектах, а саме: історії розвитку китайських ієрогліфів, особливостей писемності та питання ієрогліфіки, властивостей китайської каліграфії як одного з найдавніших видів традиційного мистецтва, візуальної культури шрифту тощо. Чисельність та різноманітність проаналізованої літератури із загального напрямку дослідження свідчить про наявність багатоаспектного аналізу проблематики. Наведено понятійний апарат дослідження. Визначено

основні професійні групи джерельної бази, серед яких є: ресурс Daily Zen of Chinese Type Design (汉子境, 一字禅); міжнародний проєкт Fusion & Participation China Belgium International Poster Exhibition від China Europe International Design Culture Association (CEIDA, 中欧国际设计文化协会); The Hiii Typography International Typography Design Competition; експериментальні роботи студентів мистецьких закладів вищої освіти Китаю. Другу групу представляють анімаційні роботи, які висвітлено як у світовій мережі «Інтернет», так і в китайському секторі. Об'єктами дизайну третьої групи є артінсталяції, рекламні установки, інформаційні знаки тощо), які демонструють використання китайської писемності в громадському просторі Китаю.

У *другому розділі* розкрито основні історичні періоди формування й розвитку китайської ієрогліфіки, яка базується на особливостях світосприйняття та традиціях культури Китаю в цілому. Проаналізовано шлях трансформації китайської писемності від перших схематичних зображень до чіткої системи форми ієрогліфів. Ці аспекти є актуальними для розуміння сучасного стану використання особливостей китайської писемності й розвитку шрифтового дизайну, елементів візуальної комунікації та об'єктів дизайну у візуальному просторі Китаю.

У *третьому розділі* проаналізовано зміни розвитку китайської писемності відносно часів, коли різкий перехід від традиційної китайської писемності до універсального комп'ютерного набору викликає в науковців стурбованість щодо ризику зникнення цілого шару китайської візуальної культури. У цьому випадку увагу було зосереджено на різноманітних анімаційних рішеннях. Систематизація візуального матеріалу дозволила визначити перспективність цього напрямку використання китайської писемності, де засобами об'ємно-просторової організації візуального ряду і засобами вираження художнього образу досягаються необхідні позитивні результати у формуванні комунікації з глядачем.

Визначено різні підходи мистецтва національної писемності Китаю, які виходить далеко за рамки однієї країни та відповідає транснаціональному характеру її демонстрації в різних дизайнерських формах подачі. Доведено, що, використовуючи різноманітність демонстрації елементів китайської ієрогліфіки у створенні дизайну реклами, артоб'єктів або візуально-інформаційних знаків та установок на основі національно-культурного або міжкультурного підходів, дизайнерами вирішується кілька важливих завдань: значне покращення естетизації міського середовища; встановлення взаємозв'язку між візуальним мистецьким об'єктом і глядацькою аудиторією. У ході проведеного аналізу візуального матеріалу виявлено основні принципи побудови дизайну артінсталяцій, рекламних знаків та візуально-комунікаційних систем, створених в умовах внутрішнього та зовнішнього просторів, серед яких: принцип домінування, єдності та гармонійності.

Ключові слова: дизайн, образ, ієрогліфіка, каліграфія, національні традиції, тенденції, плакат, анімація, анімований шрифт, цифрові технології, артінсталяція, візуальна комунікація, предметно-просторове середовище, візуальний простір.

ABSTRACT

Wang Weirong. Design Trends of Chinese Characters in the Contemporary Visual Space. – Qualifying scientific work as a manuscript.

Dissertation for the obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in art studies, Specialty 022 Design. The work was performed at the Department of Environmental Design of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. The defense will be held at the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2024.

Scientific novelty lies in the fact that the work is the first comprehensive multidimensional study of the design of Chinese hieroglyphics and trends of its use

in the modern visual space through the prism of graphic design, multimedia design and design of object-spatial environment. The purpose of this research is to establish and scientifically substantiate the trends in the use of hieroglyphs, which are the main symbol of Chinese culture and are used not only as a means of communication, but also as elements of abstract art that are embodied in various areas of the artistic and design process.

The first chapter presents the results of a comprehensive analysis of professional literature that reveals the study of Chinese hieroglyphics in various aspects, namely: the history of the development of Chinese hieroglyphics, the peculiarities of writing and the issue of hieroglyphics, the properties of Chinese calligraphy as one of the oldest forms of traditional art, the visual culture of the font, etc. The main professional groups of the source base are identified, including: resource Daily Zen of Chinese Type Design (汉子境, 一字禅); international project “Fusion & Participation China Belgium International Poster Exhibition вѣд China Europe International Design Culture Association” (CEIDA, 中欧国际设计文化协会); The Hiii Typography International Typography Design Competition; experimental works by students of artistic institutions of higher education in China. The second group is represented by animated works that are covered both on the global Internet and in the Chinese sector. The design objects of the third group are art installations, advertising installations, information signs, etc.) that demonstrate the use of Chinese writing in public space in China.

The author substantiates the research methods, the choice of which is determined by the specifics of our intelligence and its objectives.

The second chapter reveals the main historical periods of the formation and development of Chinese hieroglyphics, which is based on the peculiarities of worldview and traditions of Chinese culture in general. The main forms of hieroglyphics, which include the philosophy of calligraphy, the principles of Buddhism and the system of semantic connotations, are indicated. These aspects are relevant for understanding the current state of the use of the Chinese writing system

and the development of type design, elements of visual communication and design objects in the visual space of China.

The third chapter analyses the changes in the development of the Chinese writing in relation to the times when the abrupt transition from the traditional Chinese writing to the universal computer set has caused scholars to be concerned about the risk of the disappearance of an entire layer of Chinese visual culture. In this case, the attention was focused on various animation solutions. The systematization of the visual material made it possible to determine the prospects of this area of using Chinese writing, where the necessary positive results in the formation of communication with the viewer are achieved by means of the three-dimensional organization of the visual series and the means of expressing the artistic image.

The research identifies various approaches to the art of Chinese national writing, which goes far beyond the borders of one country and corresponds to the transnational nature of its demonstration in various design forms of presentation.

It is proved that using the variety of demonstration of Chinese hieroglyphics elements in the creation of advertising design, art objects or visual information signs and installations based on national cultural or intercultural approaches, designers solve several important tasks: a significant improvement in the aesthetics of the urban environment; establishing a relationship between a visual art object and the audience. In the course of the analysis of the visual material, the basic principles of designing art installations, advertising signs and visual communication systems created in the conditions of indoor and outdoor spaces were identified, including the principle of dominance, unity and harmony.

Keywords: design, image, hieroglyphics, calligraphy, national traditions, trends, poster, animation, motion type, digital technology, art installation, visual communication, object-spatial environment, visual space.

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван Вейжун. Дослідження китайської ієрогліфіки в сучасному науковому дискурсі. Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Випуск № 58. Т 1, 2022. С. 74–80. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-11> (фаховий, категорія Б).
2. Weirong Wang, Fan Wang. Western Minimalism in Design: Oriental Roots and Cultural Borrowings. TEXTILE, 2023. No 8. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14759756.2023.2230683> (Web of Science) (Англійською мовою).
3. Ван Вейжун. Морфологія та образна складова китайської ієрогліфіки в контексті каліграфії та сучасних комп'ютерних технологій. Український мистецтвознавчий дискурс. Випуск № 3, 2023. С. 12–19. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.2> (фаховий, категорія Б).
4. Ван Вейжун, Опалєв М. Л. Особливості культурно-естетичних наративів анімацій китайської ієрогліфіки. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 6(2), 2023. С. 288–297. DOI: 10.31866/2617-7951.6.2.2023.292152 (фаховий, категорія Б).

ПУБЛІКАЦІЇ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван Вейжун. Развитие акцидентных форм китайского наборного шрифта: практика Запада и Востока. Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать мистця у векторі

- сучасних художніх трансформацій: український вимір) (15 листопада 2019 року). Харків : ХДАДМ, 2019. С. 11–13.
2. Ван Вейжун. Особливості сучасної китайської ієрогліфіки. «Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва» : Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (8–10 вересня 2021 року), ХНТУ. Херсон : ХНТУ, 2021. С. 159–160.
 3. Ван Вейжун, Мудаліге О. І. Художній символізм графічної мови ієрогліфічного плакату (на матеріалах колекції Музею екологічного плакату «4-й Блок»). «Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва» : Матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції (5–6 жовтня 2023 року), ХНТУ. Херсон : ХНТУ, 2023. С. 114–119.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| ВСТУП | 11 |
| 1.1. Понятійний апарат дослідження | 17 |
| 1.2. Ступінь вивченості теми ієрогліфіки в сучасному науковому дискурсі | 19 |
| 1.3. Джерельна база та методи дослідження | 41 |
| Висновки до першого розділу | 44 |
| | |
| РОЗДІЛ 2 МОРФОЛОГІЧНИЙ ТА ОБРАЗНИЙ АСПЕКТИ КИТАЙСЬКОЇ ІЄРОГЛІФІКИ В ТРАДИЦІЙНОМУ ТА СУЧАСНОМУ КОНТЕКСТІ | 48 |
| 2.1. Традиції каліграфічного письма у сучасному дизайні ієрогліфіки .. | 48 |
| 2.2. Засоби формоутворення та художня виразність ієрогліфіки у сучасному шрифтовому плакаті | 56 |
| 2.3. Тенденції дизайну китайської ієрогліфіки в контексті сучасних комп'ютерних технологій | 70 |
| 2.4. Класифікація китайської ієрогліфіки | 74 |
| Висновки до другого розділу | 82 |
| | |
| РОЗДІЛ 3 ПРИНЦИПИ ТА ЗАСОБИ ДИЗАЙНУ КИТАЙСЬКОЇ ІЄРОГЛІФІКИ У ВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ | 84 |
| 3.1. Анімаційні форми традиційної китайської писемності в сучасному медійному просторі | 84 |
| 3.2. Сучасні технологічні тренди в анімації ієрогліфу | 94 |
| 3.3. Принципи використання китайської ієрогліфіки в дизайні предметно-просторового середовища | 104 |
| Висновки до третього розділу | 123 |
| | |
| ВИСНОВКИ | 125 |

| | |
|--|-----|
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ..... | 131 |
| ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ | 150 |
| Ілюстрації до розділу 2 | 150 |
| Ілюстрації до розділу 3 | 221 |
| ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ | 276 |
| ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ | 293 |
| ДОДАТОК Г. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ | 295 |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Китайська цивілізація є однією з найстаріших цивілізацій світу, що зберегла свою культуру до наших днів, передусім завдяки здатності до процесів поєднання традицій із сучасними віяннями. Головним прикладом цього може слугувати ієрогліфічна писемність, яка об'єднала численні народи Китаю та в подальшому вплинула на становлення менталітету й розвиток художнього світогляду в цілому. Ієрогліфи є головним символом китайської культури, вони застосовується не лише як засіб комунікації, а і як елементи абстрактного мистецтва, що втілюються в різні сфери художньо-проектного процесу.

Сучасний візуальний простір насичений інформацією й образами, він є продуктом нової ери технологій та інтерактивності. Зі змінами технологій оновлюються прийоми трансформацій візуальних знаків мови. Найбільш активними напрямками дизайну й такими, що швидко й ефективно реагують на зміни векторів соціокультурного та технологічного розвитку, на наш погляд, є графічний дизайн, мультимедійний дизайн та дизайн предметно-просторового середовища, які ми розглядаємо в контексті візуальної комунікації.

У китайській ієрогліфіці, як і в європейській системі писемності, проводяться експерименти з формами, призначені для залучення уваги у візуальному просторі. Із цих позицій важливим є розгляд морфології ієрогліфіки, її класифікація та художньо-образна складова, яка може передавати культурні, етнічні та історичні мотиви, тощо. Необхідним кроком є також розгляд тенденцій дизайну ієрогліфіки в технологічному аспекті, зокрема, можливості цифрового шрифтового дизайну та мультимедійних технологій. Засобами артінсталяцій висвітлюються нагальні проблеми сучасності, створюються нові соціальні й культурні простори, сповнені ієрогліфічними символами в традиційних і сучасних формах прояву, що також є вагомим фактором для нашого дослідження. Крім цього, ієрогліфіка задіяна

в дизайні інформаційно-комунікаційних знаків та установок у громадському просторі китайських міст, що потребує додаткової уваги в контексті спрощення зв'язку з населенням. Усе це відіграє значну роль у формуванні світогляду сучасних громадян Китаю.

Таким чином, актуальність нашого дослідження пов'язана з необхідністю виявити в загальному потоці візуальної реальності сучасні тенденції дизайну китайської ієрогліфіки на прикладах таких носіїв символів у візуальному просторі, як шрифтовий плакат, анімований шрифт, рекламні установки, стенди та артінсталяції в інтер'єрному та відкритому громадському середовищах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Мета дослідження – виявити тенденції дизайну китайської ієрогліфіки на сучасному етапі розвитку візуального простору з позицій графічного, мультимедійного дизайну та дизайну предметно-просторового середовища. Для досягнення зазначеної мети визначено основні **завдання дослідження**:

- дослідити наукову літературу, історіографію питання та виявити стан вивчення теми дисертації, сформувати джерельну базу та систематизувати матеріали дослідження;
- виявити особливості морфології китайської ієрогліфіки та її образної складової в контексті каліграфічних традицій і комп'ютерних технологій на прикладі шрифтового плаката;
- виявити тенденції сучасного цифрового дизайну ієрогліфів;
- запропонувати класифікацію китайської ієрогліфіки за візуальними та технічними характеристиками;
- визначити засоби образної складової й напрями розвитку сучасного анімованого китайського ієрогліфу;

- виявити принципи та прийоми використання китайської ієрогліфіки в дизайні предметно-просторового середовища;
- окреслити перспективи подальших досліджень.

Об’єктом дослідження є дизайн китайської ієрогліфіки.

Предмет дослідження – тенденції дизайну китайської ієрогліфіки в сучасному візуальному просторі.

Межі дослідження визначаються метою роботи, охоплюють першу чверть XXI століття з урахуванням історичного періоду становлення китайської каліграфії, а також розвитком графічних, шрифтових та мультимедійних програм.

Територіальні межі визначені специфікою роботи й охоплюють територію сучасного Китаю та країн, що використовують китайську писемність.

Матеріали дослідження: монографії, статті у фахових та періодичних виданнях, дисертації, ресурси міжнародних конкурсів і виставок, статті й ілюстрації з електронної мережі «Інтернет», а також роботи студентів мистецьких закладів вищої освіти Китаю та країн, що використовують китайську ієрогліфіку. Для аналізу обрано об’єкти графічного, мультимедійного та предметно-просторового дизайну, що представляють сучасні тенденції галузі або мають найбільшу репрезентативність, а саме: шрифтовий плакат, анімований шрифт, рекламні та інформаційні установки, артінсталяції.

Методи дослідження. Робота побудована на застосуванні загально-наукових та спеціальних методів відповідно до характеру питання й поставленого завдання, а саме: під час роботи з науковими джерелами використано метод синтезу та узагальнень; семантико-морфологічний аналіз — при класифікації матеріалів та об’єктів дизайну дослідження; метод стилістичного аналізу дав змогу визначити візуальні особливості ієрогліфів. Використано метод порівняльного аналізу, який дозволив співставити

традиційні й сучасні підходи у формоутворенні ієрогліфіки та технологічних особливостей її анімації. Крім цього, застосовано метод формалізації, метод композиційного аналізу, феноменологічний і описовий методи.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше:

- комплексно розглянуто традиційні та сучасні форми китайської ієрогліфіки на прикладі сучасного плаката;
- запропоновано класифікацію китайської ієрогліфіки з урахуванням форм і технік виконання, призначення та засобів формоутворення;
- проведено порівняльний аналіз анімованого китайського ієрогліфу із західними зразками анімованого шрифту;
- виявлено принципи та прийоми використання китайської ієрогліфіки в дизайні предметно-просторового середовища;
- визначено головні підходи, що засвідчують основні тенденції використання китайської писемності в дизайні предметно-просторового середовища.

Теоретичне значення роботи в тому, що вона дає науково обґрунтоване уявлення про тенденції дизайну китайської ієрогліфіки та її застосування в сучасному візуальному просторі.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалів дисертації в навчальному процесі: у лекційних курсах з історії писемності, практичних занять із дизайну та анімації шрифту, інтер'єрів, артінсталяцій тощо; при розробці навчально-методичних матеріалів і програм із дизайну. Результати дослідження можуть стати теоретичною базою для оптимізації практичної підготовки дизайнерів у закладах вищої освіти України та Китаю, а також вони є важливими у просуванні знайдених напрямів розвитку анімацій китайської ієрогліфіки в подальшу дизайнерську практику.

Особистий внесок здобувача полягає в комплексному розгляді сучасних форм китайської ієрогліфіки та тенденцій їхнього застосування у

візуальному просторі крізь призму таких напрямів дизайну, як графічний, мультимедійний та предметно-просторовий. У співавторстві з М. Опалєвим опубліковано статтю «Особливості культурно-естетичних наративів анімацій китайської ієрогліфіки», де автором дисертації висвітлено спрямованість досліджень анімованого китайського ієрогліфу у світовому контексті, а також виявлено культурно-естетичні напрямки розвитку анімацій ієрогліфіки. Основні результати дослідження здобуті автором самостійно, оформленню та узагальненню результатів дослідження українською мовою сприяли наукові керівники.

Апробація результатів дослідження відбувалась на 3 міжнародних науково-практичних конференціях, а саме: Всеукр. наук. конф. «Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір)», 15 листопада 2019 року, Харків, доповідь «Развитие акцидентных форм китайского наборного шрифта: практика Запада и Востока»; VII Міжн. науково-практ. конф. «Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва» : (8–10 вересня 2021 року, ХНТУ, Херсон), доповідь «Особливості сучасної китайської ієрогліфіки»; Міжн. науково-практ. конф. «Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва» : (5–6 жовтня 2023 року, ХНТУ, Херсон), доповідь «Художній символізм графічної мови ієрогліфічного плакату (на матеріалах колекції Музею екологічного плакату «4-й Блок»)). Також результати дослідження впроваджувались в освітньому процесі бізнес-школи Ханчжоу, Університеті Чжецзян Гуншан, Ханчжоу, Китай.

Публікації. Основні положення дослідження оприлюднені в 7-ми наукових публікаціях: із них 3 – у фахових виданнях, що включені до переліку МОН України, 1 – у науковому періодичному виданні зарубіжної держави, яке індексується в наукометричній базі даних Web of Science, 3 – у збірках матеріалів і тез наукових конференцій.

Структура й обсяг роботи. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел (167 позицій), альбом ілюстрацій (206 іл. на 126 стор.), список ілюстрацій, список публікацій. Загальний обсяг роботи з анотаціями та додатками складає 295 стор., основний текст – 122 стор.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ КИТАЙСЬКОЇ ІЄРОГЛІФІКИ. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.

1.1. Понятійний апарат дослідження

Для виявлення сучасного стану дизайну китайської ієрогліфіки нам необхідно визначитися з термінами та поняттями, на які ми будемо спиратися під час фахового дослідження теми. Перш за все, це *письмо, ієрогліфічне письмо, ієрогліфіка, ієрогліф, каліграфія, шрифт, акцидентний шрифт, літерація, цифровий шрифт, анімований шрифт, артінсталяція, рекламна установка, інформаційні знаки, візуальний простір, предметно-просторове середовище.*

Як відомо, *письмо* є знаковою фіксацією мови та/або процесу мислення, яке відбувається за допомогою певної системи графічних елементів. До них віднесемо побутовий почерк та шрифт як інструмент для комунікації. Письмо поділяється на кілька видів, а саме: піктографічне (сюжетні зображення), ідеографічне (ієрогліфи або ідеограми), складове (один письмовий знак означає склад), буквено-звукове (фонематичне).

Китайська писемність є способом запису китайської мови образно-ієрогліфічним письмом, вона належить до ідеографічної (неалфавітної) системи писемності та реалізується китайськими знаками – *ієрогліфами*, які упорядковані за логосилабічним принципом. Відповідно, ієрогліфічне письмо здебільшого позначається, як *ієрогліфіка* (від давньогрецького ієроγλυφικός, від ієρός — священний, γλύφω — вирізьблювати). У нашому дослідженні під китайською ієрогліфікою будемо розуміти сукупність саме китайських ієрогліфів як системи графічних знаків, які базуються на національних традиціях, пов'язаних із *каліграфією*.

Шрифт (нім. Schrift, від schreiben — писати) є системою знаків (букви, цифри, розділові знаки тощо), що мають загальну закономірність формоутворення – єдину стилістику та композиційні рішення знаків за розміром, формою, ритмом і простором. Це поняття охоплює *друкарські* шрифти для набору тексту, а також *цифрові шрифти*, які інсталюються на комп’ютер і містять усі компоненти-описи відображення букв для відтворення тексту на екрані. Шрифт може бути одиничним або мати кілька варіацій характеристик рисунку із спільним характером, які утворюють *гарнітуру*. У кожній гарнітурі шрифти можуть відрізнятися за розміром (кеглем), зображенням (пряме, курсив тощо), насиченістю (світлий, напівжирний тощо). Наприклад, цей текст набраний шрифтом Times New Roman, нормального накреслення (це основний текст), але *гарнітура* Times New Roman містить ще **напівжирне**, *курсивне* та **курсивне напівжирне** накреслення.

Шрифти також розрізняють *алфавітні* та *неалфавітні*. У межах дослідження нас цікавить саме неалфавітна група (*Dingbats*), до якої відносяться піктограми, орнаменти, символи та інші складові ідеографічного письма, а саме – *ієрогліфи*. Отже, шрифт застосовується також для відтворення ієрогліфічного письма.

Під *літерацією* (летерингом) розуміємо авторське відтворення форми знаку, слова, словосполучення. Зазвичай виконується вручну за допомогою різних інструментів та технік (лінер, аплікація, пластилін, графічні програми тощо). До літерації в нашому дослідженні віднесемо окремі знаки ієрогліфу акцидентного або декоративного характеру, форма яких має авторську трактовку та техніку виконання.

Анімований ієрогліф у нашому дослідженні – це анімований шрифт (ієрогліфи), який демонструється на екрані. Серед англомовних дизайнерів-практиків застосовується термін з аналогічним значенням “Kinetic Typography”, тому часто в україномовному середовищі використовується калька з нього, а саме «*кінетична типографіка*». Але термін «типографіка»

має відношення суто до друкованих матеріалів, і в нашому контексті є сенс змістити акцент на «анімований шрифт», тобто рухомий шрифт, який використовується в мультимедійних проєктах. Іноді в англійській науковій літературі трапляються також терміни “Temporal Typography” та “Dynamic Typography”, які фактично визначають екранну шрифтову графіку, що змінюється в часі. Серед китайських дизайнерів панує словосполучення «динамічний шрифт». У нашій роботі ми використовуємо термін анімований шрифт (motion type), або анімований ієрогліф, як такий, що найбільш часто зустрічається у світовій науковій літературі.

Артінсталяції – мистецькі тривимірні об’єкти, що змінюють сприйняття простору й дозволяють представити авторську концепцію в інноваційний спосіб, із застосуванням різних матеріалів, залученням медіа та інтерактивних технологій.

Під сучасним візуальним простором у контексті нашого дослідження будемо розуміти візуальну складову предметно-просторового середовища естетичного та практичного характеру, що відповідає потребам людини (може об’єднувати інтер’єр, громадський простір, телебачення, масмедіа, засоби інтернет-мереж тощо).

Отже, до форм утілення китайської ієрогліфіки як предмета нашого дослідження віднесемо ієрогліфічний шрифт включно з акциденцією та літерацією, їхню екранну анімацію, а також артінсталяції, рекламні установки та інформаційні знаки, де основним формотворчим засобом є ієрогліфіка.

1.2. Ступінь вивченості теми ієрогліфіки в сучасному науковому дискурсі

Задля комплексного дослідження сучасного стану ієрогліфіки в дизайні та візуальному просторі Китаю стало необхідним розглянути праці, що розкривають різні аспекти окресленої проблематики, а саме:

- наукові розвідки, присвячені аналізу історії розвитку китайських ієрогліфів, особливостей писемності та питання ієрогліфіки;
- дослідження, присвячені властивостям китайської каліграфії як одного з найдавніших видів традиційного мистецтва;
- наукові праці, у яких здійснено аналіз сучасного китайського шрифту;
- аналітичні розвідки з візуальної культури шрифту та шрифтової графіки.

З-поміж китайських науковців, які займалися аналітичною розвідкою традицій китайської культури, зокрема ієрогліфікою, можна виділити роботи: Бай Вей [150], Ван Гоян [91], Гу Гуаньхуа [100], Лю Цзайфу і Лінь Ган [106], Лян Шумінг [109], Ронг Сінцзян [118], Сунь Цзи [121], Сюй Шиї [122, 123], Чжань Лівень [135], Фен Лін'юй, Чен Ян і Су Цянь [129], Чень Ці [132], Юань Мінжен Саньцінь [141], Юань Юмін [142], Янь Годун [144] та ін.

Дослідник Бай Вей, аналізуючи еволюцію китайської писемності, зазначив, що ієрогліфи у своїх первісних формах являли собою гарні й доречно відображені образи у свідомості стародавніх китайців, які відповідали їхньому розумінню дійсності. Китайці вибрали спосіб вираження змісту за допомогою фігур і малюнків, а китайські ієрогліфи починалися з малюнків [150]. Бай Вей здійснив систематизацію розвитку китайської писемності та виокремив два принципових періоди: стародавній (1711р. до н. е. – 106 рр. до н. е.) та сучасний (з 206 р. до н. е.) [150, с. 47].

Дослідженням еволюції китайської писемності займався Юань Юмін, який здійснив порівняльний аналіз систем розташування китайських ієрогліфів у стародавніх книгах. Автор підкреслює, що в процесі історичного розвитку система китайських ієрогліфів зазнала кількох змін і сформувала свою власну систему. За останні сто років під впливом західної системи письма вихідна структурна система китайських ієрогліфів зазнала суттєвих змін. Однією з найважливіших трансформацій у китайській писемності став

перехід від вертикальної репрезентації ієрогліфів у горизонтальну будову [142].

Юань Юмінь наголошує, що після заснування Нового Китаю китайські ієрогліфи, які використовувалися протягом тисячоліть, набули значних трансформацій, найбільшими з них є те, що вертикальне розміщення змінилось на горизонтальне, а традиційні ієрогліфи трансформувалися в спрощені [142].

Питання історії розвитку китайських ієрогліфів було центром наукових розвідок не лише китайських науковців / науковиць, а й європейських дослідників / дослідниць. Серед східнослов'янських китаєзнавців означеним питанням займалися Н. Кірнсова [15,16,17], В. Пирогов [148], В. Резаненко [20, 21, 22, 23], С. Рибалко [24, 25] та інші.

Український сходознавець В. Резаненко досліджує семантико-графічні структури китайської ієрогліфіки, розширює знання про місце й роль китайської ідеографії як про унікальний засіб збереження й передачі інформації, пов'язаної з культурою Китаю. Він також наголошує, що виявлення принципів формоутворення ієрогліфів та засобів їхньої художньої виразності неможливі без осмислення семантичних аспектів побудови знака, а також що елементи графічної системи китайської писемності можуть виступати ідеографічними кодами [20, 21, 23].

Традиції лінеарності живопису та ієрогліфічної писемності Китаю суттєво вплинули на культурний простір Японії, де каліграфія стала одним із найважливіших образотворчих засобів мистецтва. Українська дослідниця С. Рибалко [24, 25] розглядає японську каліграфію на прикладах живописних і графічних творів, а також на об'єктах декоративно-ужиткового мистецтва. Авторка аналізує принципи формо-сміслоутворення в японській ієрогліфіці та розглядає синтез писемного знака із зображенням предмета, що разом утворюють новий зміст зображення.

З-поміж українських дослідників і дослідниць, які займалися аналітичним оглядом розвитку китайської писемності, необхідно виділити роботи Н. Кірносової, яка досліджувала ієрогліфічну традицію крізь призму лінгвістики. Розглядаючи еволюцію граматики в Китаї з часів династії Хань до сучасності, науковиця виділила такі три етапи граматики: традиційна, модернова та новітня [15]. У своїй роботі Н. Кірносова зазначає, що перші словники й підручники з китайської ієрогліфіки «Текст Цан Цз'є» і «Текст цзіцзю» мали синтетичний характер, де тлумачення ієрогліфів було контекстуальним, прив'язаним до загального змісту речення. Пізніше, протягом епохи Західної Хань, з'явився новий словник китайської ієрогліфіки «Ер'я», який було побудовано за аналітично-синтетичним принципом. У творі наводилося тлумачення ієрогліфів незалежно від контексту. Згодом цей словник неодноразово доповнювався та розширювався. Саме на основі цього твору філолог Сюй Шень у період Західної Хань створив тлумачний словник ієрогліфів «Шовень цз'ецзи», де продемонстрував системність ієрогліфічного письма та сформулював положення теорії утворення ієрогліфічних знаків. Цей словник складається з 15 томів, описує 10 516 символів і вважається першим спеціальним дослідженням писемності в історії світової лінгвістики [15, с. 196–197], [168].

З часом лінгвістичні дослідження китайських ієрогліфів перейшли з ієрогліфіки в галузь фонетики. У VII–X століттях сформувались окремі дисципліни, які відображали комплексний характер ієрогліфа як об'єкта дослідження: граматики (форма), фонологія (звучання), семантика (значення) [15, с. 198]. Це свідчить, що китайські ієрогліфи є не лише засобом комунікації, а стають відображенням багатогранності національної культури. Отже, головною метою ієрогліфа була передача інформації, а не самої мови. Така особливість китайської писемності втілювалась через фіксацію в просторовій формі ієрогліфічного писемного знака всієї необхідної інформації, яку мав транслювати нарисований символ [16, с. 111].

Аналізуючи питання образності китайських ієрогліфів, дослідниця підкреслює, що робота лінійного рисунку при написанні ієрогліфа перетинається з графікою, де характерним є умовність зображення та спрямованість на уможлидність. Авторка розрізняє знаки-піктограми, які позначають конкретні предмети, і знаки-ідеограми, що означають абстрактні поняття і формуються завдяки асоціативним зв'язкам між двома й більше конкретними предметами. При сприйнятті знаків-ідеограм зображення могли бути досить умовними, проте вони викликали конкретний образ, а не символічні асоціації. Н. Кірнсова підкреслює, що форма ієрогліфа візуалізує образи й містить інформацію про емоції та почуття автора писемного знаку. У китайській ієрогліфіці образність писемного знаку обумовлена історією його створення, а китайські ієрогліфи є зображальними знаками, а не символами [16, с. 112-114].

Цікавим для нашого дослідження є питання специфіки морфемних значень на матеріалі китайської мови та її писемності. Ієрогліф – це такий писемний знак, який об'єктивує у своїй графічній формі морфемне значення [17, с. 361]. Н. Кірнсова також висловила думку, що графічна форма ієрогліфів (як сучасних, так і давніх) не є зображенням предмета, натомість вона є зображенням певної ситуації, у якій виявляються певні зв'язки між предметами. Інакше кажучи, «ієрогліф не є словом» [17, с.362].

Дослідженням питання формування системи китайської ієрогліфічної писемності займався В. Пирогов, який аналізував означене питання крізь призму реекологізації світового культурного простору. У своїй роботі автор стверджує, що «особливості виникнення, історичного розвитку і соціально-культурного статусу китайських ієрогліфів дають підстави для постановки питань про їх екологічну природу та можливість відіграти важливу роль у реекологізації суспільної свідомості» [148, с. 76].

Сформована китайська система ієрогліфічного письма розповсюдилась на Стародавню Японію, Корею і В'єтнам, де отримала свій розвиток та

впізнавані регіональні особливості. Ієрогліфічна система сформувала можливість письмового спілкування в країнах Далекого Сходу й стала основою «культурної єдності народів синоцентричного світу» [148, с. 77]. Означена єдність, що існувала в історичній ретроспективі, була знівельована у ХХ сторіччі, коли відбулося скасування ієрогліфічної системи письма у В'єтнамі, Північній і Південній Кореї, а в Японії пройшов процес спрощення ієрогліфічних знаків. Це порушило картину домінування китайської писемності в означеному регіоні.

Дослідник також зазначає, що «ієрогліфи поєднують у собі властивості геометричних фігур, графічних образів і математичних знаків. У певному сенсі вони також являють собою знаки-формули <...> ієрогліфи відображають концептуальне (образне) мислення, органічно пов'язане з природними явищами реального світу» [148, с. 78–79].

Порівнюючи китайську ієрогліфічну писемність з алфавітною системою Заходу, В. Пирогов доходить висновку, що ієрогліфи є комбінаціями значущих морфем, де графічною парадигмою знака охоплені всі рівні семантики слова, натомість літери західних алфавітів є механічними аналогами відповідних фонем. Науковець розглядає ієрогліфічне письмо як сакральний ритуал, призначений для збереження конотацій носіїв культури зі всеосяжним принципом космологічного розвитку.

Дослідженням ієрогліфіки як лінгвокультурного феномену займалися Г. Іваненко і Т. Бахун [146]. Автори зазначили, що китайська писемність має візуально-споглядальну природу й не спрямована на матеріалізацію усного мовлення. Протягом історії китайська писемність не набула значних трансформацій. Окреслений процес науковці й науковиці пояснюють особливостями ментальності китайського народу та його ідеології – китайське суспільство завжди було зверненим усередину, у свою власну історію та культуру. За визначенням Г. Іваненко і Т. Бахун, ієрогліфіка є відображенням ментальної та світоглядної суті картини світу китайського етносу. Її

лінгвокультурна особливість полягає у взаємозв'язках та переплетіннях філософії, мови, поезії, живопису і каліграфії [146].

З-поміж західноєвропейських та американських науковців / науковиць, які досліджували питання китайської ієрогліфіки та традиції каліграфічної писемності, можна виділити роботи Г. Барраса [33], Дж. Більтера [34], В. Больца [35], Л. Чан та П. Міллер [41], І Чіан [42] та ін. У публікаціях означених авторів, що спираються на колекції музейних фондів, здійснено аналіз еволюції китайської писемності, а дослідження сучасного стану мистецтва китайської каліграфії представлено в аспекті європейського розуміння означеного питання.

Серед китайських вчених дослідженням традицій каліграфії займались: Хань Цзянтан [130], Мен Хуа [115], Мінцзи Чан [149] та ін. У роботах таких китайських науковців / науковиць, як Ту Яцинь та Фен Цісін [126], Дон Чуньсяо [167], Ван Чже [95] і У Найцю [127] розглядаються питання включення та використання ієрогліфічної писемності в каліграфії та різних інших галузях мистецтва.

Так, науковці Хань Цзянтан [130] та Мен Хуа [115] у своїх роботах зазначають, що у формі написаного ієрогліфа інтерпретується форма предмета, який він позначає. Таке твердження, перш за все, відноситься до стародавніх знаків-пиктограм, які стали основою для розвитку китайського ієрогліфічного письма. Хань Цзянтан стверджує, що у формі ієрогліфа передаються почуття автора, відтворюється «краса серця людини, яка його написала» [130, с.175].

Автор зазначає, що китайська каліграфія містить чотири основні аспекти: 1) композиційна краса самого ієрогліфа; 2) краса лінії; 3) композиційна краса тексту (специфіка розташування ієрогліфів у рядках та стовпчиках); 4) краса ідеї (способи впорядкування інформації) [130, с.176–182]. Хань Цзянтан дослідив значення лінеарності в ієрогліфіці та вплив її на

емоції, проте рисовані форми ієрогліфіки залишились за межами його наукових інтересів.

Досліджуючи художньо-образну складову ієрогліфів, китайський науковець Мен Хуа зауважує, що сучасні писемні знаки втратили свою чуттєво-предметну основу, оскільки зображують позначуваний предмет (денотат), а не його понятійний зміст (сигніфікат) [115, с. 7].

У роботах сучасних китайських дослідників і дослідниць писемності основним напрямом є вивчення походження та еволюції ієрогліфу, а з виданої низки монографій можна виділити роботи Су Пейчена [119, 120]. У дослідженнях Ван Хуна [94], Не Хуньїнь [111], Лян Дуньхань [108] здійснено комплексний аналіз структури китайських ієрогліфів й окреслено їхню еволюцію.

Китайський науковець Мінцзи Чжан, розглядаючи каліграфію, друковані твори і живопис, дослідив питання відтворення, застосування та естетичне значення ієрогліфів у традиційному мистецтві Китаю. Автор виявив рівні та способи залучення ієрогліфічних ремінісценцій в образний простір каліграфічних і мальовничих творів. У своїй роботі Мінцзи Чжан продемонстрував, що прагнення художнього синтезу було основою китайського мистецтва з його виникнення та розвитку. Науковець виявив, що ієрогліф входить до структури живопису та каліграфічного мистецтва як допоміжний елемент естетичної та семіотичної систем [149, с. 1028]. Автор також акцентує увагу на значущості ієрогліфів у китайській традиційній культурі, де ідеологія й менталітет народу визначають особливості сприйняття світу [149, с. 1034].

Дослідник Сюн Бінмін зазначає, що ієрогліфи є ядром китайської культури, і все завдяки тому, що володіння мовою «передбачає володіння концептуалізацією світу, яка відображена в цій мові» [124, с. 23].

Науковець Лян Хао, досліджуючи розвиток китайської каліграфії від феодальних часів до сучасності, указує на спадкоємність традицій та,

паралельно із цим, зазначає, що в цілому для китайської культури притаманне прагнення до розвитку та інноваційність. Автор характеризує сучасний стан розвитку китайської каліграфії як занепад [162, с. 29].

З-поміж сучасних науковців, які досліджували китайську каліграфію, необхідно виділити китайського дослідника Чжоу Чена [29, 30], який визначив основні художні принципи та тенденції розвитку цього традиційного мистецтва Китаю. Досліджуючи витоки й етапи розвитку китайської каліграфії, Чжоу Чен здійснив ретроспективний огляд становлення письмової системи в Китаї, проаналізував основні стилі письма й розглянув твори найбільш видатних майстрів-каліграфів. На відміну від Ляна Хао, Чжоу Чен зазначає, що поява цифрових технологій має позитивний вплив на розвиток мистецтва каліграфії. Автор зауважує, що інновації посприяли популяризації, взаємодії та взаємозбагаченню різних каліграфічних культур [29, с. 4]. Важливою складовою дослідження Чжоу Чен став розгляд сучасної дизайнерської практики й аналіз розвитку міжкультурного діалогу між Китаєм та Україною.

Відомий майстер каліграфії Ван Дунлін зазначає, що в китайській каліграфії важливим є читабельність написаного тексту, довершена структура простору та самовираження через ритм дій [93]. Він також сформулював три провідні принципи, які обов'язково мають бути дотримані художником: глибоке розуміння традиційної каліграфії; знання досягнень у сучасному мистецтві; сміливість, креативність та ініціативність [92].

За визначенням китайських науковців Фен Лін'юй та Ши Веймін, важливою особливістю сприйняття каліграфії в традиційній культурі є розуміння зв'язку цього виду мистецтва з іншими видами, наприклад, танцем чи бойовими вправами. Дослідники підкреслюють, що для видатних майстрів традиційної каліграфії, які були ерудитами своєї епохи, крім удосконалення техніки письма, необхідним було заняття поезією, музикою та вивченням філософських систем [28, 129].

Зв'язки каліграфії з такими видами мистецтва, як живопис і література, розкриваються в роботах М. Салівана [76, 77, 78], Дж. Сілбергелда [75], В. Фонга [45], Л. Чана [41], де автори акцентують увагу на соціокультурних аспектах означених зв'язків. У наукових розвідках цих дослідників заняття такими видами мистецтва, як каліграфія, живопис і поезія, розглядаються як обов'язкові елементи освітньої моделі інтелектуальної еліти Китаю, що панувала в часи Середньовіччя.

Поєднання каліграфії з іншими видами мистецьких практик також розглянуті в роботі Дж. Лонга [63], де автор аналізує інтеграцію китайських ієрогліфів у структуру творів класичного живопису. Крім цього, у своєму дослідженні Дж. Лонг надає огляд історії розвитку китайської писемності та пояснює базові форми й значення китайських ієрогліфів.

Тенденції гармонійного поєднання ієрогліфічної писемності з іншими напрямками художньої творчості також прослідковуються в сучасній каліграфічній традиції. Китайський майстер каліграфії та дослідник Ма Ченсян зазначає, що сучасна каліграфія містить різноманітність художніх мов, а саме: поезія, живопис, філософія і музика, танець, архітектура, скульптура, живопис. Тому закон форми прекрасного, мистецька експресія може увійти до сучасної каліграфії [113, 114].

Досліджуючи твори сучасних майстрів і майстринь каліграфії, науковець Чжу Циншен систематизував їх, виявляючи основні підходи до створення роботи: 1) ієрогліф як рисунок; 2) акцент у силі; 3) виражена геометрія ієрогліфа; 4) колажність; 5) каліграфія як відображення поведінки; 6) каліграфічний стиль (техніка значних рядків); 7) техніка тушевого аркуша; 8) каліграфія без участі ієрогліфів (без ієрогліфічна техніка); 9) каліграфія без малюнка. В означеній систематизації окремим блоком можна виділити принципи роботи в мистецтві сучасної каліграфії: 1) принцип значення ієрогліфів; 2) принцип значення слів; 3) принцип відсутності письма; 4) принцип відсутності людини [138].

Науковці й науковиці зауважують, що для сучасної китайської каліграфії притаманне гармонійне поєднання традицій та інновацій. Означена концепція в повній мірі розкрита в дослідженні Чжан Айго, який окреслив вісім провідних принципів сучасної китайської каліграфії: 1) принцип поєднання мальовничого зображення та ієрогліфа; 2) принцип абстракції за рахунок деконструкції ієрогліфу; 3) принцип мінімізації кількості ієрогліфів; 4) принцип перероблення ієрогліфів; 5) принцип відображення поведінки (характеру), прикраси, тла; 6) принцип «школи»; 7) принцип ідеалізації; 8) принцип відображення індивідуальності на кшталт «зсередини-назовні» [133].

З-поміж наукових розвідок, присвячених сучасній китайській каліграфії, необхідно акцентувати увагу на роботі Лю Цзунчао, в якій автор досліджує місце ієрогліфів у мистецькому просторі. Аналізуючи сучасні твори китайських каліграфів, автор відзначає ключові елементи в зміні написання символів: 1) створення традиційних ієрогліфів; 2) спосіб управління «знівеченими» графемами; 3) використання буквального значення графем; 4) експериментування в написанні; 5) створення проміжків між ієрогліфами; 6) гра смислів [107]. Лю Цзунчао проаналізував культурний обмін між китайськими та японськими каліграфами в середині ХХ сторіччя, що й зумовило поступове формування концепцій у напрямі відновлення мистецтва каліграфії.

Більш фундаментальний підхід до досліджень сучасної каліграфії представлений у роботах, присвячених першопричинам виникнення каліграфії в мистецькому просторі Китаю. Так, розкриття природи каліграфії, її сутності й важливості бачимо в Лю Цаньміна [105], а детальну хронологію розвитку сучасної китайської каліграфії представив науковець Лу Дадун [110].

Серед дослідників і дослідниць, які присвятили свої наукові розвідки питанню щодо особливостей китайських ієрогліфів як шрифтової системи, слід виокремити: Дуан Білі [164], Чінь Шуайхуа [140], Лі Цунцінь [101], Тенг Бейбей [125], Чжу Інфан, Ду Нао [137], Нью Яо [112], Чжао Лей [136] та ін.

Китайський науковець Дуан Білі у своєму дослідженні імплементації китайських ієрогліфів в етнічні візерунки зазначає, що основою дизайну шрифтів традиційної китайської системи письма є унікальне мистецтво моделювання та конотації з культурною спадщиною, що відображає особливу художню цінність писемності. Автор зазначає, що в процесі еволюції китайських ієрогліфів сформувались унікальні характеристики моделювання форми писемних знаків.

Концепцію поєднання традиційного китайського мистецтва створення ієрогліфів із сучасним дизайном розглянуто в роботі Лі Цунцінь. Автор, досліджуючи китайські ієрогліфи та китайський дизайн, зазначив, що створення китайських ієрогліфів – це не лише прояв розуму китайської нації, а й внутрішня мотивація унікального виду китайської культури й мистецтва [101].

Лі Цунцінь виявив, що в розвитку традиційного дизайнерського мислення, *культура етикету* та *культура китайських ієрогліфів* є його двома основними коренями, а також двома важливими факторами для стримування та підтримки його просування. Науковець підкреслює, що дизайн – це не поодинокі творчі діяльність, він містить всеосяжні інформаційні конотації, такі як пізнання суб'єктом світу, когнітивні відносини, соціальні концепції та ідеали життя. І задіяння китайської ієрогліфіки у формуванні візуального простору передає не лише семіотичне, а й символічне та художньо-естетичне значення [101].

Лі Цунцінь зазначає, що завдяки оригінальній структурі зображення та формальним характеристикам китайських ієрогліфів були не лише сформовані особливі способи пізнання китайців, але й виражені унікальні художні й поетичні характеристики китайського життя – насамперед прагнення ідеалу краси й добра. У дизайні це прагнення виявилось через розвиток «екологічного навколишнього середовища», мета якого – координувати відносини в системах «людина-людина», «людина-суспільство» і «людина-природа» у

творчій діяльності [101]. Отже, китайські ієрогліфи є однією з найважливіших конструктивних сил для формування й розвитку китайської культури, а графічний дизайн як один із важливих культурних уявлень нерозривно пов'язаний із традиціями китайського ієрогліфічного письма.

Тенг Бейбей у статті «Злиття китайського шрифтового дизайну та національної культури» наголошує, що китайські ієрогліфи містять глибоку культурну спадщину, мають естетичну привабливість та відображують важливий зміст традиційної китайської культури. У роботі виокремлено два основні типи дизайну шрифтів: статичний та динамічний [125].

Дослідженням оригінальності шрифтів із китайськими ієрогліфами займався Чінь Шуайхуа, який розглядав це питання в контексті східної естетики [140]. Автор зосередив увагу на естетичній цінності креативних шрифтів відповідно до традиційних китайських естетичних правил. Чінь Шуайхуа зазначив, що китайські ієрогліфи – це не лише культурні символи, але й відтворення східної краси, де дизайн шрифту успадкував чарівність східної естетики. Дослідник підкреслює, що дизайнер використовує китайські ієрогліфи як засіб комунікації, щоб показати світові красу східних форм.

Чінь Шуайхуа, аналізуючи ієрогліфічну писемність, зазначає, що дизайн шрифту одночасно відображає східну традиційну космологію, гуманістичний дух та духовний світ людини. Науковець пише, що в основі естетики й форми китайських ієрогліфів лежить поклоніння природі та вихваляння життя. Дослідник зазначає, що сучасний дизайн китайських ієрогліфів – це не лише візуальний символ, а й прояв естетичної привабливості шрифтових зображень. Краса та виразність китайських ієрогліфів заснована на перцептивному досвіді, що завершує передачу кодування на основі зображень. Означений процес відбувається на основі раціонального мислення й за допомогою інтерактивних емоційних змін. Чінь Шуайхуа підкреслює, що повторна поява образів часто є яскравим проявом китайського світогляду, космології та естетики. Саме ця естетична цінність створює різноманітність дизайну

китайських ієрогліфів і формує прагнення до безлічі значень і форм у шрифтовій творчості [140].

На відміну від позиції Чінь Шуайхуа, дослідник Чжао Лей зазначає, що розвиток китайського шрифтового дизайну полягає в гармонійному поєднанні китайських національних традицій із західними тенденціями й новаціями [136]. Дослідник підкреслює, що в дизайні сучасних китайських шрифтів спостерігається період експериментування, спрямований на досягнення нових візуальних ефектів і пошук оригінального художнього вираження. Проте означені експерименти базуються на класичній жорсткій структурі ієрогліфічної писемності. Штрихи китайських ієрогліфів обробляються, видозмінюються та прикрашаються. Крім цього, шрифтам надано геометричні форми. Сучасні китайські графічні дизайнери внесли унікальні зміни у форму шрифту, зробили особливі зміни в китайських ієрогліфах, формуючи унікальний стиль, який є одночасно традиційним і західним [136].

Чжао Лей зазначає, що «китайські майстри дизайну практикували інтеграцію національних шрифтів та західних стилів і уніфікували форму дизайну гліфів, виражену внутрішню якість, що здебільшого відображало їх культурну конотацію, художні досягнення і настрої» [136].

Китайські дослідники Чжу Інфан і Ду Нао у своїй роботі відзначають, що за останні роки спостерігається значне розширення каналів представлення дизайну, пов'язане із широким застосуванням інноваційних інформаційно-комунікативних технологій: від простої графіки до загального візуального дизайну, від плоского двовимірного дизайну китайських ієрогліфів до тривимірного динамічного дизайну шрифтів. Автори також прогнозують, що в майбутньому дизайн китайських ієрогліфів відіграватиме незамінну роль у новому способі мислення та вираженні візуального простору [137].

Серед західних дослідників відзначимо роботи британської дослідниці Фіони Рос (Fiona G. E. Ross), більшість із яких присвячені вивченню східного шрифтового дизайну [70]. Гердана Толева у статті “About Chinese Fonts”

наводить характеристики китайської типографії, важливою частиною якої є різноманітність доступних символів, а також розглядає основні групи китайського шрифту [158]. У публікації Гінузи “Chinese Typographic Design” висвітлено питання сучасної китайської типографії та основні категорії китайського шрифту [153].

Відомий німецький дослідник шрифту А. Капр розглядав шрифт як семантико-естетичний засіб комунікації, а також указував на високу роль каліграфії в мистецтві шрифту. Він зазначав, що в Китаї каліграфія вважалася найважливішим мистецьким різновидом, якому були підпорядковані живопис, графіка і скульптура [52].

Найбільш ґрунтовним дослідженням шрифтового дизайну серед українських наукових публікацій є робота Т. Іваненко, в якій авторка виявила художньо-образні особливості й принципи формоутворення акцидентного шрифту. Досліджуючи генезис акцидентного шрифту, Т. Іваненко зазначає, що його праобразами стали піктограми та ініціали. Дослідниця наводить традиційний у типографії розподіл акцидентних шрифтів на підгрупи, однак при цьому окреслює думку, що в практиці графічного дизайну наявне впровадження шрифтів, які неможливо однозначно зарахувати до класичної шрифтової класифікації. Акцидентний шрифт як один із засобів комунікації здійснює певний емоційний вплив на глядача. Такий ефект досягається завдяки роботі асоціативних зв'язків та поєднанню перцептивних відносин: рівноваги, простоти, умовності, значення, виразності, простору й кольору. Авторкою визначено провідні графічні засоби побудови форми акцидентного шрифту: крапка, лінія, пляма і текстура. Т. Іваненко зазначає, що знаки-логотипи і знаки-символи є об'єктами, в яких найбільш повно розкриваються формотворні особливості акцидентного шрифту [12].

Візуально-комунікативний аспект шрифту в засобах масової інформації розглядала В. Галудзіна-Горобець [145], яка досліджувала вплив конкретних шрифтів на сприйняття інформації в друкованих виданнях, визначила їхні

особливості та окреслила відмінні ознаки. Дослідниця підкреслює, що в сучасному медійному просторі шрифт перейшов від інструмента донесення інформації до засобу формування естетичних вподобань публіки. Шрифт вже став окремим культурним пластом, де дизайнери створюють об'єкти типографічного мистецтва [145, с. 124].

Окрім друкованих видань та об'єктів зовнішньої реклами, шрифти стали невід'ємною частиною цифрового медійного та предметно-просторового простору, де вони відіграють не лише інформаційно-комунікативну роль, а й є також елементом формування художньо-естетичного простору.

До джерел, що висвітлюють питання інформаційного дизайну, інтерактивного дизайну та видавничої справи в інтерактивному середовищі, міського та інтер'єрного середовища, а також індустрії моди, можна віднести роботи таких учених, як: В. Брет [151], Е. Тафті [80, 81], Д. Маеда [155, 156, 157], С. МакКлауд [65], Е. Маркотт [64], Ф. Харрелл [152], Д. Шифман [74], Е. Шонфельд [158], Чень Цзичао [131], К. Пашкевич [1, 53], О. Лагода [54], Т. Іваненко [10], І. Яковець [31], С. Кривуц [18], Н. Удріс-Бородавко [85], М. Опалєв [19], та ін.

Дизайн китайських шрифтів у сучасну інформаційну епоху сприяє успадкуванню та оновленню традиційної культури китайської нації. Наразі, паралельно з існуванням статичного шрифту, у китайській мистецькій практиці набув поширення динамічний дизайн шрифтів. Його провідним завданням є додавання нових концепцій до дизайну статичних шрифтів та збільшення аудиторії через індивідуальну взаємодію користувача з об'єктом. Динамічний дизайн шрифту, демонструючи різноманітні візуальні ефекти, корелюється з анімацією задля найбільш виразної демонстрації текстової інформації, яку необхідно вчасно виділити. Динамічні шрифти, створені з використанням мультимедійних технологій, і розробка китайських ієрогліфів можуть ефективно просувати культуру Китаю не лише в країні, а й поза її межами [125]. Із цих позицій важливим є розгляд основних питань екранної

типографіки, її напрями, огляди дизайну, особливості та можливості, що розкриваються в низці робіт двох останніх десятиліть.

Деніел Джозефа Лідл стверджує, що зв'язки між візуальною риторикою в професійній і технічній комунікації та моушн-дизайном є необхідними з огляду на дедалі більш стандартну роль руху як елемента дизайну в поширених жанрах професійної комунікації [61]. Енн Толлі-Уемслі звертає увагу на анімований шрифт як більш ефективний інструмент комунікації, ніж статичний шрифт [79]. Авторка розглядає можливі типи руху шрифту у взаємодії зі звуком і навколишнім середовищем, які перетворюють шрифт на образ. Джеральдом Бахфішером зі співавторами запропонована структура, яка обґрунтовує покращення використання тексту завдяки руху, переваги візуального відображення рухомого тексту в комунікації [32]. Авторами виявлено п'ять категорій, які складають основу: рухомий текст, що покращує читання (читабельність); рухомий текст, що покращує перегляд (типографічна форма); рухомий текст, що покращує як читабельність, так і форму; рухомий текст, що покращує як читабельність, так і використання тексту (інтерактивність); рухомий текст, що покращує як форму, так і інтерактивність.

Соо Хостетлер також розглядає анімовану типографіку з точки зору візуальної комунікації. Він аналізує таку комунікацію в контексті емоційної складової, а також пропонує для вивчення основ кінетичної типографіки чотири категорії її компонентів: шрифт і вираження ідей (типографіка, форма, виразне значення); простір (структура, рамка); час (рух, послідовність); допоміжні елементи (візуальна пунктуація, колір, музика) [49]. Матіас Хіллнер звернув увагу на цифрову кінетичну типографіку як віртуальний рух у трьох вимірах [48]. У цій статті обговорюється також просторово-часовий зв'язок між глядачем і перехідною текстовою інформацією. Свої подальші дослідження цей автор підсумовує розглядом типографіки як принципово нової форми візуальної комунікації. Увага Хіллнера зосереджена на двох

різновидах кінетичної типографіки: «Нам потрібно розрізняти типографіку руху (шрифт, що рухається) і перехідну типографіку (типографіку, що поступово змінюється)» [47, с. 35]. Джей Лі [60] розглядає стан японської кінетичної типографіки, яка з'явилася лише 2007 року, у порівнянні з рухом західної. Він розглядає причини цього з різних боків, беручи до уваги особливості японської мови. Він також спрогнозував моменти та потенціал японської кінетичної типографіки.

Українськими авторами М. Опалєвим і Т. Іваненко запропоновано підхід до аналізу дизайну світової шрифтової анімації у зв'язці «буква – слово – текст». У межах цього огляду подається художньо-проектний та технологічний інструментарій шрифтової анімації [19].

Можна стверджувати, що екранна типографіка народилася з експериментів у титрах спочатку до кінофільмів, а потім до телевізійних фільмів і телесеріалів. Зрозуміло, що до цього періоду становлення анімації була прикута увага численних науковців. Дослідниця Ніколь Каннінгем з університету Преторії розглядає теоретичну базу рухомих елементів типографіки на прикладі кінематографічних титрів [44]. Вона стверджує, що найбільшу комунікативну цінність і виразність мають типографічні продукти, створені із застосуванням руху й часу. Роль анімованого шрифту в кінофільмах і телевізійній індустрії висвітлюється в роботі Сьюзен Бучан, де авторка розглядає функцію писемності не лише як спосіб передачі абстрактних ідей за допомогою символів, а і як носія графічної та естетичної функції [40]. Вона спирається в цьому твердженні на широкий спектр стилізованих шрифтів у рекламних роликах, телевізійних передачах і титрах художніх фільмів.

Бразильський дослідник Луїс Фернандо Лас-Касас обґрунтовує запропонований ним термін «синедизайн»: «Синедизайн є частиною аудіовізуального дизайну, основної галузі графічного дизайну, що виникає в результаті поєднання графічних зображень із зображеннями дії та звуком.

Візуальні методи комунікації і процеси зливаються з наративними методами, щоб передати й донести ідеї та почуття» [56, с. 13]. Він виділяє основні два компоненти цього виду типографіки: наративну типографіку та графічний дизайн, які пов'язані зі сценарієм, художньою режисурою і є частиною візуального наративу фільму, а також інформаційну типографіку, яка надає характер назвам і титрам фільмів.

Канадська дослідниця Раїса Рашид розглядає свою концепцію «розширених», «екстремальних» та «закритих» (звичайних) титрів із різним рівнем використання звуків та емоцій [69]. Вона запропонувала експеримент для 25 учасників й учасниць із вадами слуху, для яких демонструвала анімації з емоціями щастя, смутку, гніву, страху та відрази. Її дослідження показало, що учасники й учасниці надавали перевагу розширеним анімованим субтитрам.

Турецький дослідник Озден Пектас Тургут робить огляд кінетичної типографіки в титрах із точки зору процесу їхньої розробки, звертається до її ролі у візуальному дизайні взагалі і в титрах до кінофільмів зокрема [82]. Він стверджує, що кінетична типографіка є динамічним інструментом комунікації з багатогранною структурою.

До розробки визначення мушн-графіки приєднується науковець із Сан Паулу Джон Шліттер [72]. Він розглядає це поняття на базі рухомої графіки та анімованого шрифту, що використовується в кіно- та телевізійній індустрії і робить спроби його вирішити з технічної, історичної та освітньої точок зору.

Така форма анімованого шрифту, як «рідка» типографіка, визначається тим, що літери в ній можуть видозмінюватися різними засобами, «перетікати», трансформуватися з однієї форми в іншу. Багато прикладів «рідкої» типографіки мотивовані наявністю інструментів, унікальних для цифрових медіа або навіть створених з явною метою демонстрації нових технологій. Форма рідини не має фіксованих контурів. Вона може бути перерваною, зламаною або зміненою багатьма іншими способами. Вона демонструє

настільки великі зміни текстів, що призводить до нових ідентичностей і нових значень. Розгляду такого різновиду анімованого шрифту присвячена серія статей дослідниці Барбари Броуні. Авторка стверджує, що одна форма шрифту може представляти кілька літер через процеси морфінгу, ротації або деконструкції, а кілька форм можуть представляти одну літеру через процеси реорганізації [39]. Аналіз таких артефактів вимагає від нас не лише переосмислення нашого розуміння природи шрифту, але й переоцінки уявлення про те, що одна форма літери може мати лише одну ідентичність.

У наступній роботі Б. Броуні представлено більш широке осмислення цього виду анімованого шрифту, де кінетична типографіка розглядається з точки зору як «фіксованої ідентичності», так і трансформацій шрифту [37]. Також розглянуто історичну ретроспективу виникнення «рідкої» типографіки з точки зору концепції літери як пластичного, тривимірного або модульного об'єкта [36]. І ще одна робота цієї авторки присвячена аналізу телевізійного брендингу, де трансформації знака і шрифту відбуваються в ідентифікаторах і заставках [38].

Останнім часом є популярними розробки комп'ютерних алгоритмів анімованого шрифту. Такі розробки часто з'являються в портфоліо сучасних дизайнерів і дизайнерок шрифту на спеціалізованих порталах. Відповідно, вони віддзеркалюються і в наукових розвідках. Створенню виразного текстового середовища на екрані комп'ютера присвячена робота Пітера Чо із МІТ (Массачусетський інститут технологій), у якій показана розробка комп'ютерних моделей, які дозволяють маніпулювати атрибутами форми літер, включно з візуальним відображенням, масштабом, двовимірною та тривимірною структурами й скульптурною формою [43]. Дослідник Джонні Лі зі співавторами із Піттсбурга запропонували систему для анімації тексту в будь-яких візуальних формах, зокрема, в мультиплікації [59]. Цей програмний рушій надає відносно невеликий набір компонентів, які можна підключати один до одного для створення широкого спектра різноманітних виразів.

Науковці з Італії Алессандро Валіутті і Оліверо Сток звертають увагу на можливість автоматизації виразів для рекламного ринку, що запам'ятовуються [83]. Вони описують систему, в якій анімація текстових виразів є результатом реалізації скриптової мови. У своїй наступній роботі [84] ці автори пропонують залучити методи НЛП для афективної генерації анімованого тексту.

Австрійська дослідниця Ніколіна Локнар із співавторами з університету в Загребі запропонувала простий програмний інтерфейс на основі мови "Processing" для генерації й модифікації текстової інформації [62]. Користувач направляє програму на модифікації шрифту, і щоразу результат є наперед визначеним. Програмні коди, які маніпулюють словами, літерами або частинами символів, створюють цікаві візуальні ефекти для глядача чи глядачки. Співробітник політехнічного інституту в Порто Вітор Куелхас презентує дослідницький проєкт "DynaType", у якому розглядаються нові технічні можливості створення темпоральної типографіки [68]. Широке поняття динамічної типографіки розбивається на категорії, наприклад, на динамічні моделі шрифтів і на рухому типографіку для їхнього розуміння в середовищі комп'ютера. Ешли Мілс з університету в Кенті поєднує шрифт і зображення, створюючи комбінації текстур [66]. Запропоновані нею програмні алгоритми накладають зображення на літери і «створюють новий спосіб анімування тексту» [66, с. 5].

З появою перших експериментів з анімації екранної типографіки більш ніж 20 років тому в китайській науковій літературі також почали з'являтися технологічні дослідження цього феномену. Напрями інтересів у цій галузі такі: дослідження у двовимірній анімації [143]; 3D-анімація китайських ієрогліфів [90, 97, 103, 116]; створення електронних бібліотек анімованих ієрогліфів [102], анімація ієрогліфів у вебдизайні [104], анімаційні ефекти в PowerPoint [117].

У науковій літературі також досліджується низка більш локальних напрямків використання екранної типографіки: анімований плакат, міське середовище, поетичні твори. Дослідження такої специфічної форми, як анімований плакат, проведено науковцями Люблянського університету Ларою Зузою і Юре Ахтіком [161]. Ці автори поставили собі завданням з'ясувати, чи може анімація покращити сприйняття шрифтового плаката, задля чого вони використали систему eye-tracking. У результаті показано, що дійсно, анімація для плакатів є інструментом для покращення комунікації та підвищення рівня поінформованості глядача.

Науковець Тайчжунського університету науки і технологій Чінг-Ден Лін звертається до теми поєднання міських образів із мистецтвом китайських ієрогліфів [139]. У своєму дослідженні він проаналізував основні технології анімації в реальному часі, принципи формування китайських ієрогліфів і впровадив ці теорії у свій дизайн-проект. До нього було додано репрезентативні елементи в образах міста Тайчжун. У роботі науковця із Рочестерського інституту технологій Іченга Лі досліджено інтеграцію моушн-графіки та анімованого шрифту в особистому поетичному творі [58]. До поезії у вигляді анімованої типографіки також звертається аніматорка із Норвіцького університету мистецтв Сьюзен Ханна [46]. Вона проводить глибоке дослідження ремоделювання віршів у нові анімаційні візуальний та звуковий досвід, у якому порівнює існуючий досвід поетів і аніматорів у галузі анімованої поезії в певному історичному контексті. Ґрунтовна дисертація китайського науковця з Чикаго Панпана Янга присвячена осмисленню китайської анімації з 1920-х років і до сьогодні [88]. У ній є розділ, в якому надано свіжий погляд на анімацію китайської каліграфії.

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що вивчення китайського шрифту як системи є багатоплановою й складною проблематикою. Питання, пов'язані з писемністю, її виникненням, культурними особливостями та сучасним напрямом розвитку становлять

науковий інтерес багатьох науковців в усьому світі. Аналіз публікацій свідчить про те, що при впровадженні китайського ієрогліфічного письма враховуються не лише його естетичність та художня виразність, а й соціальна спрямованість, контекстуальність, концептуальність тощо.

Чисельність та різноманітність наукової літератури із загального напрямку дослідження засвідчує наявність багатоаспектного аналізу проблематики. Одним із маловивчених питань сучасних тенденцій китайської ієрогліфіки є взаємодія морфології й образної складової ієрогліфу та їхній вплив на сприйняття символу в цілому. Слід зазначити, що вивчення сучасних форм китайської ієрогліфіки як шрифтової системи й літерації та їхнього відображення в сучасному візуальному просторі не набуло достатнього висвітлення в науковій літературі.

1.3. Джерельна база та методи дослідження

Матеріалами та базою дослідження є джерела, де особливе місце належить саме китайській ієрогліфіці та її застосуванню у візуальному просторі. Загалом це зразки каліграфії та літерації Китаю, а також приклади цифрових китайських шрифтів, виконані за допомогою шрифтових програм у системі Unicode. Каліграфія займає чільне місце серед джерел дослідження, адже саме вона є втіленням світосприйняття та традицій китайської культури й писемності. Умовно матеріал можна розділити на три групи: шрифтовий (ієрогліфічний) плакат, екранна (кінетична) типографіка в медіапросторі та об'єкти дизайну в предметно-просторовому середовищі.

Створення візуальної бази дослідження супроводжується певними ускладненнями, адже завдяки широкому розповсюдженню комп'ютерних технологій та інтернету зразків предмету дослідження існує дуже багато, і водночас відсутні усталені критерії якості робіт. Тому нами прийнято рішення в ході дослідження залучити випробувані джерела, а саме: ресурси

міжнародних конкурсів та виставок, зокрема, роботи переможців типографського конкурсу Hiii Typography 中英文字体设计大赛 (The Hiii Typography International Typography Design Competition), колекція музею міжнародного трієнале «4-й Блок», приклади з професійних джерел електронної мережі «Інтернет», роботи студентів мистецьких закладів вищої освіти Китаю, анімаційні ролики телебачення, а також приклади дизайну артінсталяцій, рекламних знаків та візуально-комунікаційних систем, що створені в умовах внутрішнього та зовнішнього просторів.

Так, за час існування Міжнародного трієнале екологічного плакату «4-й Блок» до участі в конкурсі надійшов доволі великий обсяг робіт дизайнерів з усього світу, де висвітлено актуальні теми сьогодення. У фонді трієнале на базі Харківської державної академії дизайну і мистецтв зберігаються й численні плакати сучасних китайських дизайнерів, які звертаються до національної культурної спадщини та активно залучають ієрогліфічний знак як основний об'єкт вираження ідеї, експериментують із його формою, при цьому не змінюючи внутрішньої будови та змісту. Колекція налічує близько 2000 китайських плакатів.

Професійною джерельною базою першої групи є ресурс Daily Zen of Chinese Type Design (汉子境, 一字禅) авторства Ху Вей Чжана (XuWei Zhang) та Фуцванг Яо (Fuqiang Yao), а також міжнародний проєкт Fusion & Participation China Belgium International Poster Exhibition від China Europe International Design Culture Association (CEIDA, 中欧国际设计文化协会). Ця китайсько-європейська міжнародна асоціація дизайну та культури є першою міжнародною платформою обміну досвідом, заснованою на передовому дизайні та культурних традиціях Китаю і Європи.

Для визначення сучасних тенденцій обрано роботи студентів мистецьких закладів вищої освіти Китаю. Ці роботи пройшли апробацію завдяки участі в різних конкурсах та виставках, саме на них можна простежити

сучасні експерименти з прийомами формоутворення й вираження певних завдань.

До другої групи віднесемо анімаційні роботи як у світовій мережі «Інтернет», так і в китайському його секторі.

Третю групу представляють об'єкти дизайну (артінсталяції, рекламні установки, інформаційні знаки тощо) у громадському просторі Китаю, основними засобами дизайну яких виступають ієрогліфічні символи.

Вибір методів дослідження обумовлений специфікою нашої розвідки та її завданнями. Робота побудована на застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів відповідно до характеру питання та поставленого завдання, а саме: під час роботи з науковими джерелами використано метод синтезу та узагальнень; семантико-морфологічний аналіз — при класифікації матеріалів та об'єктів дизайну дослідження; метод стилістичного аналізу дав змогу визначити візуальні особливості ієрогліфів. Використано *метод порівняльного аналізу*, який дозволив порівняти традиційні й сучасні підходи у формоутворенні ієрогліфів та технологічних особливостей її анімації, виявити загальні тенденції дизайну ієрогліфіки.

Метод композиційного аналізу застосований для визначення різноманіття принципів і прийомів вирішення дизайнерських розробок, що створені засобами китайської ієрогліфіки в умовах предметно-просторового середовища КНР.

Метод формалізації результатів наукової роботи використано для побудови графічних схем, що узагальнюють теоретичну частину роботи.

Феноменологічний метод дозволив розглядати об'єкт дослідження як феномен культурного впливу з точки зору його історичного, соціального, естетичного та комунікаційного проявів.

Описовий метод використаний для опрацювання взірців анімованого ієрогліфу з метою їх систематизації й порівняння із західними зразками анімованого шрифту.

Висновки до першого розділу

1. Дослідження сучасної китайської ієрогліфіки спирається на ґрунтовну наукову базу, що обумовлено прагненням до всебічного аналізу проблематики розвідки. Аналіз теоретичних праць дозволив виявити, що наразі відсутні роботи, які б повною мірою розкривали всі аспекти тенденцій дизайну китайської ієрогліфіки та особливості її застосування у візуальному просторі. Означена проблематика зумовила розподіл наукової літератури на кілька змістовних груп, спрямованих на ґрунтовне висвітлення стану дослідження теми.

Специфіка об'єкта дослідження зумовила аналіз наукових праць, присвячених розгляду історії розвитку китайських ієрогліфів, особливостей писемності та традиціям китайської культури (Бай Вей, Ван Гоян, Гу Гуаньхуа, Лю Цзайфу, Лінь Ган та ін.). У цілому, аналізуючи історію розвитку китайської писемності, науковці й науковиці сходяться на тому, що китайська ієрогліфічна писемність пройшла довгий шлях трансформаційних процесів (вертикальне розміщення змінилося на горизонтальне, а самі ієрогліфи були суттєво спрощені), проте залишилась у форматі піктографічної писемності.

Одним із важливих аспектів дослідження китайської писемності є аналіз джерел, присвячених мистецтву каліграфії, яке безпосередньо пов'язане з ієрогліфічним письмом (Хань Цзянтан, Мен Хуа, Мінцзи Чан, Ту Яцин та Фен Цісін, Дон Чуньсяо, Лян Хао, Чжоу Чен та ін.). Аналізуючи історичні витоки мистецтва каліграфії, науковці й науковиці приділяють увагу їхній чуттєво-предметній основі, естетиці, емоційній виразності, характеру ліній, стилям написання та структурі китайських ієрогліфів. У наукових працях вищезазначених науковців і науковиць підкреслюється, що еволюція китайської каліграфії являє собою перехід від пластичних видів мистецтва до синтетичних – каліграфи використовують нові матеріали, нові підходи та виходять за межі класичних форматів. У сучасній каліграфії Китаю

спостерігається прагнення до трансформацій, експериментальності, відходу від традиційних канонів.

Дослідження зв'язків каліграфічної писемності з різними видами образотворчого мистецтва висвітлено в роботах М. Салівана, Дж. Сілбергелда, В. Фонга, Л. Чана, Дж. Лонга, Ма Ченсяна та ін. Науковці й науковиці приділяли увагу соціокультурним аспектам цього питання та процесу інтеграції ієрогліфів у структуру художніх творів.

Окремим блоком є питання класифікації сучасної каліграфії Китаю. Систематизуючи сучасну китайську каліграфію за підходами до створення та принципами роботи (Чжу Циншен), за групами в ареалі сучасних мистецьких практик, дослідники й дослідниці підкреслюють, що в ній гармонійно поєднуються спадкоємність традицій та прагнення до інновацій. Дослідження сучасного стану розвитку каліграфії Китаю охоплює питання визначення її провідних принципів (Чжан Айго), проблематику місця ієрогліфів у мистецькому просторі (Лю Цзунчао) та дослідження першопричин виникнення сучасної каліграфії Китаю (Лю Цаньмін, Лу Дадун).

2. Визначено, що в сучасному мистецтвознавстві питання екстраполяції шрифту практично не розглядається в аспекті імплементації шрифтових композицій у візуальний простір через медійний простір та інтерактивну складову громадського середовища. У науковій літературі проводиться філософське осмислення розвитку китайської ієрогліфіки в сучасні форми медіакомунікації, опис трансляції цих ідей у практичний досвід трансформацій морфологічних форм ієрогліфів в аудіовізуальних інсталяціях (Ф. Цзен, Х. Кеунг). Можна також констатувати різнобічний розгляд екранної типографіки як частини світового моушн-дизайну (Д. Д. Лідл, Е. Толлі-Уемслі, Д. Бахфішер із співавт., С. Хостетлер, М. Хілнер, Джей Лі, М. Опалєв і Т. Іваненко). Рух шрифтової графіки в цьому випадку є елементом дизайну й основою сучасної комунікації.

3. Доведено, що на фоні багатосторонніх світових досліджень кінетичної типографіки увага китайських науковців і науковиць фокусується на збереженні й популяризації носіїв культурної спадщини Китаю (Гао Яньмей, Ван Яцюань, Ван Хайян, Чжу Пен). Особливо це відчувається в дослідженнях, присвячених галузям освітніх практик, де анімація елементів китайської писемності напряму впливає на результати запам'ятовування китайських ієрогліфів (Лу Мінг-Цан, Ньюман Лау, Вені Чу, Т. Паньок із співавт., Ву Хаофань із співавт., Хоу Чеонг Лам, Чень Цзичао із співавт., Чжан Цзяхао). У науковій літературі також достатньо ґрунтовно досліджується роль екранної типографіки в галузі кіно і телебачення (Н. Каннінгем, С. Бучан, Л. Ф. Лас-Касас, Р. Рашид, О. П. Тургут, Д. Шліттер). Ця увага зрозуміла, оскільки саме анімація титрів до художніх кінофільмів відкрила таку галузь дизайну, як моушн-дизайн. Одним із популярних різновидів екранної типографіки є так звана «рідка» типографіка, до якої також прикута увага науковців (Б. Броуні).

4. Систематизовано основні галузі сучасних високотехнологічних розвідок. На хвилі великої їх кількості, які розроблені із застосуванням комп'ютерів, можна виділити такі галузі активних досліджень: інтерактивна типографіка (Соджин Чжун, П. Зельвегер із співавт., Хуа Вонг із співавт., Санг Вон Лі і Д. Іссел, Маотінг Ши), комп'ютерні алгоритми анімованого шрифту (П. С. Чо, Д. Лі із співавт., А. Валітутлі і О. Сток, Н. Локнар, В. Куелхас, Е. Мілс), низка інших технологічних досліджень (Ян Чженьнянь, Бінь Чжоу, Вен Юаньсян, Лі Шоуці, Пань Сяоцінь, Лі Цзюнь, Лі Юань, Пен Чженсюе), анімований плакат (Л. Зуза і Ю. Ахтік), міське середовище (Чінг-Ден Лін), поетичні твори (I-Cheng Lee, С. Ханна), класична анімація (Панпан Янг). Не дивлячись на різносторонність і численність наукових розвідок у галузі екранної типографіки, можна зазначити, що практичні розробки, які стрімко розвиваються в цій галузі, суттєво випереджують наукові узагальнення.

5. Окреслено питання особливостей сучасного дизайну китайської ієрогліфіки, що охоплює проблематику її конотації з національною

культурною спадщиною (Дуан Білі), поєднання традиційного китайського мистецтва створення ієрогліфів із сучасним дизайном (Лі Цунцінь), дослідження типів дизайну китайських шрифтів у сучасну інформаційну епоху (Тенг Бейбей), питання гармонії форми в китайському шрифтовому мистецтві та проблематика інтеграції віртуальної реальності в китайську естетику (Чінь Шуайхуа), вплив західних стилів на дизайн китайських шрифтів (Чжао Лей), поєднання традицій та інновацій (Ню Яо).

6. Огляд фахової зарубіжної та вітчизняної літератури показав, що об'єкт цього дослідження не був предметом спеціального вивчення. У сфері мистецтвознавства в період розвитку та становлення нових експериментальних форм існують «білі плями» в дослідженні стосовно розробок сучасних об'ємно-просторових творів дизайну з використанням китайської ієрогліфіки, які можуть бути результатом синтезу кількох напрямів у мистецтві.

РОЗДІЛ 2

МОРФОЛОГІЧНИЙ ТА ОБРАЗНИЙ АСПЕКТИ КИТАЙСЬКОЇ ІЕРОГЛІФІКИ В ТРАДИЦІЙНОМУ ТА СУЧАСНОМУ КОНТЕКСТІ

Китайська ієрогліфіка має давню історію формування та розвитку, адже базується на особливостях світосприйняття й традиціях культури Китаю в цілому. В основі форми ієрогліфіки закладено філософію мистецтва каліграфії, принципи буддизму та систему семантичних конотацій. Від перших схематичних зображень форма ієрогліфів пройшла шлях трансформації до чіткої системи, де кожен знак має свою жорстку конструкцію, але зі збереженням піктографічних характеристик. Сучасні цифрові шрифти та літерація Китаю здебільшого імітують каліграфічне написання ієрогліфів пензлем, що надають їм певної образності, асоціативності та художнього потенціалу. Ієрогліфи застосовуються як елементи абстрактного мистецтва та втілюються в різні сфери художнього процесу. Дослідження морфології китайської ієрогліфіки та її образної складової в контексті каліграфічних традицій та комп'ютерних технологій є актуальним для розуміння сучасного стану, особливостей і розвитку шрифтового дизайну, візуальної комунікації та візуального простору в Китаї.

2.1. Традиції каліграфічного письма у сучасному дизайні ієрогліфіки

Морфологія та процес формоутворення китайської ієрогліфіки значною мірою залежить від принципів східної каліграфії та естетики писемної культури Китаю [7, с. 160]. Зазначимо, що значна частина відібраних сучасних зразків ілюстративного шрифтового матеріалу імітують саме каліграфічне написання пензлем, тому мистецтво каліграфії в нашому дослідженні займатиме особливе місце. Каліграфія як важливий елемент китайської художньої культури корелюється, крім графічного дизайну, з такими

напрямами мистецтва та проєктної діяльності, як живопис і архітектура. В архітектурі Китаю принцип каліграфії виявляється в елементах каркасу, а також у досконалості форм та пропорцій. Китайський каліграф Ма Ченсян, порівнюючи різноманіття видів каліграфії та інші художні практики, зокрема, архітектуру та скульптуру, підкреслює, що правила сучасної каліграфії спрямовані на створення простору, що дозволяє перейти від двовимірного зображення до тривимірного об'єкта [113, 114].

На думку Лі Цунціня, просторова структура та правила побудови китайських ієрогліфів вплинули на формування китайської архітектури. Традиції ієрогліфічного письма відобразились у дизайні також через симетрію та двоїстість у поєднанні символів. Концепція двоїстості займає чільне місце у ідеології китайського народу, яка реалізується в усвідомленому діалектичному мисленні та проявляється у прагненні до цілісності, гармонії та рівноваги. В дизайні означені аспекти втілюються через симетрію, що використовується у формуванні навколишнього середовища, промислового дизайні, дизайні візуальних комунікацій та організації предметно-просторового середовища [101].

Китайські живописці надихаються ідеями навколишнього світу, що є ідентичним принципом із каліграфією, й використовують не лише схожі інструменти (папір або сувій, пензель, туш тощо), а й застосовують каліграфічну техніку, а саме: види та стилі каліграфічного письма, ритм, зигзагоподібні хвилясті мазки, принципи розташування об'єкта тощо. Мінци Чжан зазначає, що у китайській каліграфії акцент робиться не на змісті, а на манері письма, яка має індивідуальний характер та художнє наповнення [149]. Знання прийомів та специфіки роботи з матеріалом відкриває для художника можливості найповніше висловити задум художньої концепції. У цьому контексті показовим явищем можна вважати живописні ієрогліфи, коли малюнок виконується в стилі китайського живопису із зображенням рослин, тварин, комах тощо, що наближає їх до понять літерація або декоративний

шрифту (див. Дод. А. Іл. 2.93–2.99). Отже, для поглибленого вивчення питання нам необхідно звернутися до витоків та простежити, яким чином традиції каліграфічного письма впливають на сучасний дизайн ієрогліфів.

Як відомо, китайська цивілізація є однією з найстаріших цивілізацій світу, що зберегла свою культуру до наших днів, передусім завдяки здатності до процесів поєднання традицій із сучасними віяннями. Головним прикладом може слугувати ієрогліфічна писемність, яка об'єднала численні народи Китаю та в подальшому вплинула на становлення менталітету й розвиток художнього світогляду. Ієрогліфічна писемність є образно-ієрогліфічним письмом і належить до ідеографічної (*неалфавітної*) системи писемності. Звичайно, неалфавітна система писемності має свої особливості та складнощі у візуалізації інформації. Ієрогліфи відрізняються складною морфологією, як за формою, так і за сенсом. Кожен знак ієрогліфу має своє певне значення, свою абстрактну графічну форму, а також свій порядок написання, і кількість таких знаків може перевищувати десятки тисяч.

Графічно ієрогліфи вписуються у квадрат, це історично пов'язано з появою технології бронзового лиття, коли знаки на посуді попередньо видавлювалися в глиняній формі. Розміщення ліній і крапок при написанні ієрогліфу має композиційно обумовлену систему, де всі елементи спрямовані до центру квадрата, завдяки чому створюється динамізм написаного знака. Хань Цзянтан відзначає, що така композиційна побудова не передбачає рівнозначного заповнення всього композиційного поля, а спрямована на фіксацію центру написаного ієрогліфа. До того ж композиційний центр ієрогліфу не співпадає з геометричним центром квадрата, у який він вписаний, а розташовується зі зміщенням вниз і вправо. Завдяки такому прийому ієрогліф візуально виглядає композиційно врівноваженим [130, с.178]. Проте в сучасних плакатах та літерації застосовується свідоме порушення пропорцій символів, що створює додаткову напругу й передає авторський задум, який буде розглядатися нами в наступних підрозділах.

Знак ієрогліфу складається з *основних* графічних елементів (прямі лінії різної направленості й крапки) та *додаткових* на базі основних. Форма знака будується за особистими законами, але практично в його основі лежить зв'язок із формами реально існуючих предметів, а також певними рухами. Розрізняють кілька видів ієрогліфів: указівні, зображувальні, прості та складні ідеограми, фоноідеограми та фонетичні запозичення. Накреслення ієрогліфу складається з елементів, повторюваних у різних комбінаціях, і позначають поняття як самостійно, так і в поєднанні з кількома ієрогліфами (так звані складні ієрогліфи, їх налічується близько 300). Знаки ієрогліфіки також можуть укладатися в лігатури, як в алфавітній системі письма, але це в основному сталі словосполучення з побажаннями щастя, успіху тощо (Дод. А. Іл. 2.1).

Підкреслимо, що для каліграфії та шрифтового дизайну дуже важливим є знання основних графічних елементів ієрогліфа (горизонтальна риса, вертикальна риса, крапка, відкидна вліво, гак, відкидна вправо) та розуміння правил його написання, а саме: горизонталь пишеться зліва направо, вертикальна та похилена зверху вниз, вертикаль, що перетинає горизонталі, пишеться після них, точка праворуч пишеться останньою тощо. Зрозуміло, що ці правила стосуються насамперед каліграфії. Для літерації та цифрового (наборного) шрифту ці правила мають опосередкований характер. Проте сам характер написання певними інструментами для такого шрифту бачиться нами найважливішим.

Характеристика східної каліграфії необхідна для дослідження процесів формоутворення ієрогліфіки, її акцидентних форм, становлення цифрового шрифту, а також у цілому відображення процесів розвитку форм ієрогліфіки у візуальному просторі.

Каліграфія як мистецтво займає особливе місце, у Китаї регулярно проводяться виставки та конкурси мальовничо-каліграфічних робіт. Каліграфія розглядається багатьма дослідниками як культурний феномен, що

«існує на стику писемності та образотворчого мистецтва» [30]. Китайський дослідник Лян Хао підкреслює, що мистецтво китайської каліграфії глибоко впливає на інші аспекти культури суспільства й відображає ментальні особливості народу Китаю, його спосіб мислення. Деякі вчені стверджують, що мистецтво каліграфії є центральним ядром китайської культури.

Причина значної ролі китайської каліграфії криється не лише в самій формі ієрогліфів, а й у їхньому метафізичному, філософському значенні та естетичному вираженні. Лян Хао вказує на дуалістичний характер китайської каліграфії, де нерозривно поєднуються небуття та реальність. У матеріальному плані означена двоїстість втілюється через білий папір (означає пустоту, порожнечу й небуття) та чорні чорнила (уособлюють існування та реальність). З погляду структури та композиції китайська каліграфія містить глибоку й багату діалектику. Відповідно до даоської теорії космогонії, пустота і реальність доповнюють одна одну. Науковець підкреслює, що китайська каліграфія – це не лише питання технічного рівня письма, глибина полягає в його метафізичному значенні [162, с. 31].

Проте, попри велике культурне значення каліграфії, у період імперії Цин (1644–1912 рр.) відбулося скасування імперської екзаменаційної системи, що призвело до падіння значимості в соціумі мистецтва каліграфії. Протягом ХХ сторіччя означені процеси зростали. Так, однією з причин занепаду мистецтва каліграфії стала зміна інструментів для письма – популяризація комп'ютерних технологій призвела до переходу від рукописних текстів до друкованих. Зниження необхідності ручного письма спричинило деградацію навиків каліграфії в широких мас населення.

Проте найбільшого впливу на занепад мистецтва каліграфії Лян Хао вбачає в тотальній реструктуризації суспільства і трансформації культури, де національні традиції почали співіснувати та взаємодіяти із глобалізаційними процесами та технологічними інноваціями. Дослідник стверджує, що тільки-но культура письма повсюдно зникне, мистецтво каліграфії неминуче зазнає

глибоких змін. У своєму дослідженні Лян Хао наводить два можливих варіанти розвитку подій: або мистецтво каліграфії підніметься до популярного каліграфічного руху, або воно забудеться суспільством узагалі. Автор констатує, що в сучасному світі спостерігається проблематика ціннісної орієнтації та постановки пріоритетів. Лян Хао розглядає мистецтво каліграфії як унікальний засіб естетичного й духовного виживання китайського народу [162, с. 32]. Тому наразі виникає питання необхідності залучення людей до мистецтва каліграфії в аспекті існування в сучасному суспільстві.

Історичний шлях застосування ієрогліфіки в різних напрямках діяльності людства можна представити таким чином. У давнину ієрогліфічний знак почали використовувати в оформленні посуду; у Середньовіччі й далі – поєднувати із живописом тушшю, він знаходить місце у створенні інтер'єру, текстилі, а також у хореографії та архітектурних конструкціях. У наш час сучасна каліграфія, крім традиційних видів, поєднує такі галузі проєктної діяльності, як графічний дизайн та дизайн середовища, телевізійний та вебдизайн, сучасні візуальні практики (від перфомансу та артінсталяцій до відеоарту й артдизайну). Чжоу Чен зазначає, що загалом характер еволюції каліграфії можна визначити як перехід від пластичних видів мистецтва до синтетичних [30].

Китайське ієрогліфічне письмо має свою художню красу й залишає простір і можливості для переплетення з іншими формами мистецтва. З художньої точки зору текст є важливою складовою візуальної комунікації, а шрифт у цій системі репрезентує розвиток соціальної культури й має виразний художньо-естетичний характер. Китайські ієрогліфи в ході історичного розвитку пройшли етапи еволюції від написів на кістках, бронзових написів і скриптів до скорописного письма. У сучасній мистецькій практиці шрифти є сферою графічного дизайну, яка широко використовується в цифрових технологіях, рекламі, упаковці та ін. Дуан Білі визначає дизайн шрифту як

відтворення форми самого тексту, у якому виявляється фізична й культурна краса [164].

Сучасні плакати китайських митців демонструють стійкий інтерес до каліграфії як засобу відтворення посилу авторів робіт. Основним інструментом написання ієрогліфів є пензель, властивості якого дозволяють надати кожному елементу пластичності й характерного стилю. Наприклад, каліграфічні роботи відомого китайського дизайнера Хань Цзяїна (Han Jiaying) використано для обкладинок журналу Тянья (Дод. А. Іл. 2.2., Іл. 2.3).

Серед студентських робіт мистецьких закладів Китаю, представлених на міжнародних конкурсах зі шрифту, також присутні каліграфічні плакати. Зокрема, на ілюстраціях 2.4.–2.8 представлено роботи, в яких ієрогліфічні символи виконано як пензлем різної товщини та жорсткості, так і підручними засобами.

На ілюстрації 2.9 представлена робота з колекції «4-й Блок», де поєднуються символи, виконані каліграфічно тушшю, із чітким геометричним ієрогліфом, при цьому полярні за засобом формоутворення знаки утворюють цікаву композицію. Інша робота з колекції демонструє каліграфічні ієрогліфи 山高水长 (високі гори) із застосуванням поверх текстури, начебто утвореної швидким рухом пензля по фактурній поверхні (Дод. А. Іл. 2.10). Каліграфічні символи завдяки техніці виконання у своїй ієрогліфічній формі можуть мати невід'ємну, іноді непередбачену, текстуру, створену завдяки спеціальним технічним прийомам при написанні пензлем. Як приклад, цей прийом повною мірою застосовано в роботі з колекції «4-й Блок» круглим пензлем, який надав ієрогліфам додаткової художньої характеристики – враження незавершеності елементів, відкритості контурів, подряпаної заливки тощо (Дод. А. Іл. 2.11).

Окрім традиційного підходу виконання символів, використовуються також авторське бачення форми ієрогліфіки, експерименти з текстурями, тоном, насиченістю тощо. Так, на ілюстраціях 2.12 та 2.13 представлено плакати авторства Ху Вей Чжана (XuWei Zhang), основним об'єктом якого є

ієрогліфи, виконані швидким рухом розмитою фарбою. Ієрогліф іншого китайського дизайнера виконаний жорстким пензлем таким чином, що симетрична форма символу створюється з одних повторюваних елементів із градієнтом фарби – від текстурної до масивної плями, що підсилює ефект простору (Дод. А. Іл. 2.14). Текстура є якістю певної поверхні рисунку – це те, що можемо бачити, але не відчувати на дотик. Текстура зазвичай складається з малих елементів, градієнтних за розміром, які утворюють загальну систему та візуальний характер об'єкта. Текстура завжди щось імітує, надає певний характер, створює ефекти простору, глибини тощо, вона може бути як частиною об'єкта, так і виходити за контур символу, трансформувати його.

Каліграфічний плакат роботи Чжан Ун Фенга (Zhang Yun Feng) розроблено з використанням текстурної фарби, яка заповнює внутрішню форму ієрогліфічного напису, проте контур символів є градієнтним та справляє враження написання в техніці круглого пензля (Дод. А. Іл. 2.15). Також показовим прикладом може слугувати робота Сюй Хуейпіна (Xu Huiping), де засобами ієрогліфіки показані персонажі (птаха, комаха та тюлень) пластичним широким прямим пензлем, який дає лінію однієї товщини з характерною текстурою (Дод. А. Іл. 2.16).

Ще одна робота з колекції «4-й Блок» виконана з використанням ієрогліфів каліграфічної форми повністю в графічній програмі (Дод. А. Іл. 2.17). Текстура фону застосована з кольоровим градієнтом, який стає частиною символів і створює візуальний ефект простору та глибини. Зазначимо, що цей плакат створено 2015 року, а використаний прийом із градієнтом наразі є серед трендів 2024 року від компанії Adobe (Дод. А. Іл. 2.18). Застосування комп'ютерних технологій — важливий момент для подальшого розуміння властивостей традиційних форм ієрогліфіки та ступеня їхніх трансформацій у сучасному візуальному просторі, що нами розглядається в подальших підрозділах.

Аналіз візуального матеріалу дослідження вказує на те, що для каліграфічного письма актуальними є техніка та інструмент виконання, а також певний порядок розташування елементів ієрогліфу з урахуванням таких основних прийомів, як: 1) прийом використання прямих ліній різної направленості й крапки з додатковими елементами на базі основних; 2) прийом композиційної побудови з фіксацією на оптичному центрі знака зі зміщенням униз і вправо; 3) прийом утворення текстури засобами каліграфії.

У сучасних роботах спостерігається застосування як традиційних підходів, так і експериментальних – прагнення до трансформацій, відходу від традиційних канонів шляхом виконання символу підручними засобами, поєднання різних технік, експерименти з текстурами, тоном, насиченістю, ефектами глибини та простору.

2.2. Засоби формоутворення та художня виразність ієрогліфіки у сучасному шрифтовому плакаті

Ієрогліф має доволі жорстку структуру, тож навіть невеликі зміни впливають на пізнаваність знака та передають певні посили: образність, емоційність тощо. Як зазначає українська дослідниця О. Лагода, сприйняття людиною візуальної інформації є її індивідуальною властивістю «бачити» світ в образах, із подальшою їхньою інтерпретацією в контексті сприйняття та трансформації смислів, а дизайнер використовує засоби дизайну для створення емоційного образу, професійного формоутворення знаків та символів [54]. Аналіз шрифтових плакатів сучасних митців, які використовують ієрогліфіку, дозволив розглянути й виявити тенденції застосування прийомів формоутворення ієрогліфів та засобів художньої виразності, а також авторські концепції трактування їхніх форм. Проблема форми тісно пов'язана з проблемою цілісності, тому категорія форми, на думку В. Сидоренка, виконує важливу роль у механізмі синтезу різних сторін

предмета [26]. Саме в пошуку авторської концепції форми відбувається процес розвитку професійної мови дизайну.

Краса та гармонія як мистецтво для китайських дизайнерів є головним критерієм при виконанні робіт, адже для китайської естетики визначним моментом є захист природи й дотримання небесних шляхів, тобто закон зростання всього в природі. Краса природи – це краса досконалості. Чінь Шуайхуа зазначає, що традиційна китайська філософія приділяє велику увагу гармонійним відносинам між людиною та природою. У графічному дизайні, особливо при роботі зі шрифтом, гармонія стає одним із найцінніших методів оцінки краси й довершеності форми. Дослідник підкреслює, що творчим духом китайських ієрогліфів є перехід від індивідуальної гармонії до структурної та групової гармонії [140].

Китайська літерація та акцидентні ієрогліфічні форми ілюструють актуальні проблеми сучасного розвитку ієрогліфіки, а також специфіку їхнього застосування у візуальному просторі. Шрифтовий плакат має свої особливості завдяки можливості застосування широкого спектра шрифтів: від текстових до акцидентних, від цифрових до рисованих та каліграфічних (написаних вручну). У такому плакаті, окрім композиційних засобів, має бути візуальна відповідність сенсу того, про що йдеться. На думку А. Капра, шрифт стає мистецтвом лише тоді, коли він, разом з легкістю для читання, красою й виразністю, відповідає внутрішньому змісту напису, його внутрішній специфіці [52].

Обрані сучасні приклади шрифтових плакатів із китайською ієрогліфікою дозволили визначити, що основними елементами графічної мови та засобами формоутворення знаків є *лінія, крапка, пляма*. До додаткових засобів візуалізації форми знаків можемо віднести текстуру, ефект псевдооб'єму, контраст, контрформу, орнаментальні мотиви, використання комбінації засобів тощо. Застосування цих засобів надає ієрогліфіці художньої образності. Як приклад, на ілюстрації 2.19 представлено ієрогліф 高 (високий),

виконаний із використанням різних засобів та прийомів графічного дизайну із застосуванням лінії, плям різних форм, пікселя (крапки), пензля, контрасту та градієнтної тіні, контрформи з ефектом псевдооб'єму тощо. Розгляньмо більш детально ці та інші засоби й прийоми в дизайні ієрогліфіки.

Лінія є основним засобом передачі образу в зображальній традиції Китаю. У традиційному китайському живописі варіативність ліній відобразилась не лише в репрезентації писемних знаків, а й у портретах, при зображенні фонових елементів середовища, передачі пейзажних мотивів, зображеннях птахів, тварин та квітів. При дослідженні традиційного китайського живопису науковці та науковиці розподіляють лінії на чорнові, кінцеві й декоративні. Лінії також диференціюються відповідно до призначення малюнку: «лінії пензлів», «залізні лінії», «лінії орхідеї», «лінії скрученого очерету», «лінії вільної нитки в павутинні», широкі й тонкі лінії тощо [9, с. 36]. Дослідимо подібний принцип варіативності ліній відносно ієрогліфічного письма.

Відомо, що лінія є простим явищем і має довжину, напрямок і форму. Проте, на думку Хань Цзянтан, у природі ліній і крапок не існує. Це розкриває їхній рукотворний характер та обумовлює нерозривні зв'язки з мистецтвом. Досліджуючи китайські ієрогліфи, Хань Цзянтан указує на особливе значення лінеарності в мистецтві каліграфії. Тут лінія і крапка є носіями емоцій, за допомогою яких матеріалізуються основні одиниці китайського ієрогліфа. Хань Цзянтан синхронізував основні типи ліній з емоціями, які вони виражають: товсті й важкі лінії виражають силу та уособлюють чоловіче начало; тонкі й легкі лінії означають красу й виражають жіноче начало; плинні, повні та цілісні лінії втілюють емоції радості; переривчасті та сухі лінії уособлюють поспіх або сум [130, с.181].

Систематизація типів ліній відносно каліграфічних стилів є корисною в нашому дослідженні для розуміння аналізу візуального матеріалу. У цьому питанні спиратися ми можемо на пропозицію Хань Цзянтана, а саме:

- *цзягувень* (знаки з панцирів черепах) – тонкі прямі лінії, позначають простоту;
- *цзінъвень* (знаки з бронзових посудин) – товсті лінії, що відливались в металі за допомогою кліше, вони виражають солідність;
- *сяочжуань* (спочатку писались на папері, а згодом висікались на камені) – пропорційні округлі лінії, що виражають красу вигину;
- *скорочений сяочжуань (лішу)* (писались на папері) – у межах однієї лінії створюється перехід товщин із тонкої лінії до більш широкої;
- *кайшу* («зразкове» письмо по кліше) – охайні лінії з рівномірним натиском виражають серйозність;
- *наошу* (скоропис від лішу) – тонкі легкі лінії, які уособлюють невимушеність, політ, легкість;
- *сінъшу* (скоропис кайшу) – вишукані природні лінії, які виражають плинність і поважність [130, с.182].

У роботах учасників проекту 字禅 || Daily Zen of Chinese type design (девизом групи є 中式设计的日常禅意 – «Щоденний дзен у китайському дизайні») застосовуються лінії різного характеру. Наприклад, круглі пластичні лінії одного натиску можна віднести до стилю кайшу. Примітним у них є округла форма кінцевих елементів (Дод. А. Іл. 2.20, 2.21, 2.22, 2.23, 3.35, 3.42). До стилю лішу віднесемо ієрогліфи з контрастом елементів (Дод. А. 2.24, 2.25, 3.47).

Виконання ієрогліфів у стилі наошу є доволі популярним засобом використання тонкої лінії (Дод. А. Іл. 2.26, 2, 27). Особливий ефект у плакаті досягається лінійним дублюванням контуру символів. На ілюстрації 2.28 представлено експериментальне поєднання символів чайної культури з пластичною властивістю води. На іншій роботі бачимо численний повтор контуру ієрогліфів, що надає роботі декоративності й пластичності (Дод. А. Іл. 2.29). Цікавим прийомом із точки зору авторської інтерпретації форми ієрогліфу є використання тонких ліній як основних або додаткових елементів.

Так, на роботі з колекції «4-й Блок» форма знака утворена повністю з реальних ниток, що переплітаються між собою (Дод. А. Іл. 2.30).

Подібний прийом бачимо на ілюстрації 2.31, де лінії формують пластику ієрогліфічних символів, але робота створена вже в графічній програмі. До ілюстративного матеріалу належить робота, виконана китайським автором англійською мовою, проте характерним є прийом, що описується вище (Дод. А. Іл. 2.32). Інше використання множинної лінії як основного формотворчого елементу представлено на ілюстраціях 2.33 та 2.34, які умовно можна віднести до стилю цзягувень.

Звичайно, не всі сучасні роботи можна віднести саме до такої систематизації. Англійський художник У. Хогарт вважав, що найбільш витончені форми мають мати найменшу кількість прямих ліній [160, с. 138]. За формою він поділяє їх на пряму, зігнуту, хвилеподібну і змієподібну лінії. Пряма лінія практично характеризується лише за довжиною, тому вона є найменш декоративною. Проте, маючи в арсеналі сучасні технології, дизайнери з прямої лінії можуть створити об'єкт мистецтва. Наприклад, на ілюстрації 2.35 ми можемо побачити пряму лінію, квадратну за формою, напівпрозору, з ефектом псевдооб'єму, яка, звиваючись й обертаючись, утворює форму символу в просторі.

Приклади використання прямої стовщеної лінії представлено в наступному ілюстративному ряді. Тут характерним засобом формоутворення є застосування прямих зрізів у кінцях штрихів, що підсилені змістовною складовою використання природних елементів у загальній композиції шрифтового плаката (Дод. А. Іл. 2.36, 2.37, 2.38, 2.39).

Крапка являє собою концентрацію форми, привертає увагу, фіксує зоровий центр композиції. У практиці графічного дизайну крапка може мати різні розміри, форму, тон тощо. До крапки як формоутворювального графічного елементу можна віднести *пиксель*, який зазвичай має квадратну або іноді круглу форму. Поєднання таких елементів організовується в незвичні

форми, не зовсім характерні для китайської ієрогліфіки. Загалом квадрат символізує стабільність як першоелемент землі, що для китайського світосприйняття є важливим фактором з огляду на те, що ієрогліфи вписуються у квадрат. Прикладами пікселізації знаків слугують роботи як студентів і студенток мистецьких закладів, так і досвідчених дизайнерів та дизайнерок. Так, у роботах авторства Пен Донг Тана (PengDong Tang) піксель розгорнутий на сорок п'ять градусів, що додає динамічності формі символу, а також при цьому використано контрформу та псевдооб'єм (Дод. А. Іл.2.40, 2.41, 2.42, 2.43). На ілюстрації 2.40 «тіло» символу ефектно «прочитується» завдяки застосуванню контрформи, який утворюється на основі прийому подвійного дублювання пікселів іншого кольору зі зміщенням відносно верхнього, основного (білого) шару. На інших прикладах робіт цього автора використано такий же прийом, але фон уже має свій окремий колір.

На ілюстрації 2.44 авторства відомого китайського дизайнера Сюй Вэй Чжана (XuWei Zhang) піксель має звичне для нас положення, але його дублювання створює нові можливості зміни розміру, що додає ігрового моменту при сприйнятті знака.

На ілюстрації 2.45 представлено круглі пікселі двох кольорів: червоні утворюють безпосередньо «тіло» символу, а жовті складаються в контрформу. Прийом не є новим, але в контексті нашого дослідження викликає інтерес. Чжоу Цзя (Zhou Jiacheng) використовує доволі цікавий прийом зміни розміру пікселя в кілька шарів, що й формує штрихи символів. При цьому додатковим фоном слугує каліграфічна форма ієрогліфів 谷雨, виконана широким пензлем тушшю (Дод. А. Іл. 2.46). Ще одна показова робота з пікселізацією ієрогліфічного напису представлена на ілюстрації 2.47. Тіло знака сформовано пікселями в один ряд, внутрішній простір також дорівнює розміру модулю, напис у цілому сформовано в прямокутниках, а лінії, риси та крапки стилізовані у форму прямих відрізків.

Пляма є виразним засобом формоутворення, адже має певний розмір, межі, наповненість. Зібраний ілюстративний матеріал дозволив визначити, що активна пляма може виступати як самостійний елемент, що формує конструкцію ієрогліфу. На ілюстраціях 2.47, 2.48, 2.49, 2.50 представлено роботи з використанням активної плями, що формує надважку форму ієрогліфів. Товсті елементи ієрогліфів 奈 та 孽 на ілюстраціях 2.51 та 2.52 компенсуються гострими кутами кінцевих елементів та округленими формами. Наступна робота цікава чітким геометричним рисунком ієрогліфу із закругленими кутами (Дод. А. Іл. 2.53).

Іншим формоутворювальним засобом у дизайні ієрогліфіки в представлених роботах виступають внутрішні просвіти, абриси контрформ, взаємодія темних і світлих форм, а також *текстура*. Використання текстури в ієрогліфічному плакаті додає певної напруги, образності, посилює зміст напису. Більш детально питання текстури розглянуто нами в попередньому підрозділі. На ілюстрації 2.54 представлено вдале поєднання текстури та важкої форми ієрогліфу. Робота отримала золоту нагороду в конкурсі Нііі Турографу 2018. Також відмітимо використання текстури у анімованих ієрогліфах (Дод. А. Іл. 3.15, 3.17, 3.28).

Поєднання *лінії* та *крапки*, *лінії та плями* надає символу контрастності, де кожна окрема форма підсилює іншу, іноді додає грайливості й легкості. В ілюстративному ряді представлено роботи з поєднанням ліній, точок, плям різних розмірів та конфігурацій (Дод. А. Іл. 2.55–2.60). Як бачимо, плями в ієрогліфіці гармонійно співпрацюють на контрасті з тонкими лініями.

У авторських плакатах популярним засобом вираження ідеї є застосування *об'ємно-просторових* ефектів. Об'ємно-просторові написи відносяться до літерації та декоративних шрифтів. Найчастіше об'ємно-просторові шрифти розробляються на основі геометричних композицій. Дизайнер / дизайнерка працюють із фігурами, їхніми гранями, простором, у процесі також застосовуючи ефекти перспективи. На прикладах робіт

китайських дизайнерів можемо спостерігати застосування різних засобів створення ефекта об'єму для ієрогліфічних знаків.

Так, на ілюстрації 2.61 ми бачимо знак, у якому форму елементів рис виконано з імітацією пензля з додаванням сірих плашок, що створюють ефект перспективи та об'єму. В іншій роботі бачимо подібний ефект, але форми елементів ієрогліфу реалізовано за допомогою геометричних фігур та градацією сірих відтінків на різних площинах фігур (Дод. А. Іл. 2.62).

Поширеним у дизайні літерації ієрогліфів є архітектурний мотив. Наприклад, Сюй Вэй Чжан (XuWei Zhang) зобразив знак у вигляді будинків (Дод. А. Іл. 2.63). На ілюстрації 2.64 також представлено декоративні ієрогліфи, виконані у вигляді частини міста. Дахи домів створено геометричними чорними плашками, що імітують широкий жорсткий пензель, додаткові плями нагадують вікна й стіни. Подібний прийом знаходимо в роботі на ілюстрації 2.65, де літерація ієрогліфу виконана геометричними фігурами, а додаткові плашки та плями нагадують стіни будинків. Ми вже наводили приклад із лінією (див. Дод. А. Іл. 2.30), проте ця робота цікава і як приклад застосування псевдооб'єму та грою з освітленням і простором аркуша.

Серед робіт сучасного китайського дизайнера Еафо Ванга (Eafon Wang) присутня серія стилізованих літерацій, створених повністю в графічних програмах із застосуванням 3D-технологій, з імітацією об'єму, тіней, освітлення, застосуванням різних текстур, матеріалів та кольорів. Як вдало підмітила українська дослідниця К. Пашкевич, за останні десятиліття розвиток цифрових засобів візуалізації вражає «новими звершеннями в сфері об'єктивності відтворення властивостей зображеного, швидким зростанням якості комп'ютерної графіки. Згадується, як доволі умовні з погляду сьогодення продукти комп'ютерної графіки 2000-х років справляли таке ж враження, яке зараз справляють новітні роботи 3d-художників» [1, с. 87]. Так, на ілюстраціях 2.66, 2.67, 2.68 представлено об'ємні знаки, начебто наповнені

повітрям. Інший візуальний ряд демонструє прийом застосування пластичної округлої форми ієрогліфів з імітацією текстур та матеріалів (таких, як пластилін, тканина, метал, зміїна шкіра та дерево) (Дод. А. Іл. 2.69–2.74). Масивні прямокутні блоки в дизайні шрифтових композицій наступних ілюстрацій представляють ієрогліфи також із різними ефектами рельєфу та текстур, що нагадують метал з іржею, пластик, дерево тощо (Дод. А. Іл. 2.75, 2.76, 2.77, 2.78, 2.79). Масивні об'ємні ієрогліфи застосовуються й в анімації (Дод. А. Іл. 3.26).

Сучасний тренд із застосуванням м'яких витягнутих форм спостерігається також на ілюстрації 2.80, де ієрогліф виконано однією канатоподібною фігурою, яка своїми звивами формує елементи об'ємного знака. Показовим також є візуальний ряд робіт дизайнера Пен Донг Тана (PengDong Tang), який створив рельєфні ієрогліфи у графічних програмах з імітацією під пластилін (Дод. А. Іл. 2.81–2.84). Зазначимо, що на ілюстрації 2.81 лінійний ієрогліф із прямокутними кінцевими зрізами має незвичне подовження елемента знизу, що не є характерним для китайської концепції «квадрату», але для акциденції та літерації, наприклад, європейського дизайну є розповсюдженим композиційним прийомом. Подібний відхід від традиційного підходу до конфігурації символів представлено на ілюстрації 2.132. Усі елементи ієрогліфу 唔 на ілюстрації 2.82 мають округлі форми та виконані з ефектом конгреву. Тіло наступного символу має рівноширинні округлі лінії з прямими кінцевими елементами (Дод. А. Іл. 2.83). Такий самий прийом використано для ієрогліфу 恍, проте риси тут стилізовані під крапки (Дод. А. Іл. 2.84).

Окрім літерації та акциденції в плакаті, ефект об'єму в китайській ієрогліфіці часто використовується в логотипах та типографії. Наприклад, на ілюстрації 2.85 представлено ряд логотипів, що демонструють тренд у графічному дизайні – застосування 3D-технологій, прийомів псевдооб'єму, освітлення та тіні, імітації матеріалів. Отже, серед китайських дизайнерів

спостерігається стійкий інтерес до використання псевдооб'єму та простору, з графічною імітаційною структурою.

Актуальним є також застосування цифрових технологій у роботах студентів мистецьких закладів освіти. Як відзначає українська дослідниця Н. Удріс-Бородавко, розвиток кіберфізичних систем, збільшення обсягу даних, поява штучного інтелекту впливає на методи навчання для студентів, тому дизайн-освіта потребує оновлення та врахування технічного прогресу [85]. У ході нашого дослідження також виявлено, що в студентських ієрогліфічних плакатах застосовано як комп'ютерні програми, так і ручне виконання, а також змішані техніки, аплікації тощо.

Закцентуємо увагу, що техніка виконання для реалізації авторського задуму форми, для втілення певної ідеї, образу тощо, відіграє практично вирішальну роль. Особливо це стосується *літерації*, де різноманітні матеріали, імітація текстури та інших графічних структур, стилізація тощо дають змогу розкрити потенціал напису. Пластичність морфології ієрогліфіки, попри внутрішню жорстку структуру, дозволяє надавати символам *образності* та *асоціативності*. Як засіб створення візуального образу також широко застосовуються різні предмети, рослини, фігури тварин та людей, птахів тощо. Наприклад, на ілюстраціях 2.86, 2.87 ієрогліфи побудовані у вигляді антропоморфних фігур.

Плакати із застосуванням предметів також представляють інтерес для нашого дослідження. Так, на ілюстрації 2.88 китайські символи багатства формують елементи знака, дають натяк на фігуру людини й асоціюються із символом 費 (гонорар). Зображення пилки на наступній роботі загострює акцент на майбутньому зеленої планети (Дод. А. Іл. 2.89). Окремо зазначимо розкриття теми «Blessed with rich food» (благословення багатою їжею) шляхом реального використання розсипчастих круп та формуванням із них ієрогліфічних символів (Дод. А. Іл. 2.90). Цікавим прикладом поєднання каліграфії, предметів, а також використання світла й тіні є робота Сяо Хей

(Дод. А. Іл. 2.91). На ілюстрації 2.92 продемонстровано надання ієрогліфу образного антропоморфного вигляду із застосуванням стилізованих предметів.

Літерація на основі природних мотивів (флори й фауни тощо) є потужним засобом привернути увагу, продемонструвати певний образ, навіяти асоціації тощо. Образними шрифти вважаються, якщо вони є цілісною й завершеною художньою формою, де всі елементи узгоджені один з одним та виражають одну ідею. Як зазначає Т. Іваненко, образність, оригінальність та, взагалі, стиль літер залежать у цілому від рисунку як графічної особливості акцидентного шрифту [12]. Китайські ієрогліфи за своєю суттю є візуальною транскрипцією мовних символів, які можуть використовуватися як матеріал для створення художнього образу. Маючи стилістично індивідуальну, функціональну та формальну красу, вони є не лише засобом поширення інформації, а й джерелом абстрактних форм у мистецтві.

Візуальна форма письмового китайського знака вкладається в метафоричну формулу, що символізує красу та життєву силу природи, енергію («ци») людського тіла [149, с. 1028–1033]. Яскравим прикладом може слугувати серія стилізованих ієрогліфів, виконані в живописній манері із задіянням флоральних та зооморфних мотивів на тематику 24 сонячних символів, яка є поширеною серед мистецьких закладів Китаю. Візуальний ряд дозволяє визначити, що популярними темами при створенні художнього образу символів виступають національні, релігійні та побутові елементи, фігури жабок, жуків, комах, птахів, рослин, квітів та дерев, а також зображення гірських вершин (Дод. А. Іл. 2.93–2.99). Інший візуальний ряд об'єднує плакати з розкриттям образу шляхом комбінації мотивів флори й фауни з елементами ієрогліфу двомірною графікою (Дод. А. Іл. 2.100–2.104).

Створення асоціативного образу в дизайні ієрогліфіки досягається засобом пластичного поєднання ліній та плями (Дод. А. Іл. 2.105). У наступній серії робіт представлено авторські експерименти відтворення художніх

образів. Кожен ієрогліф являє собою стилізовану форму, у якій можна побачити певні образи за асоціаціями (Дод. А. Іл. 2.106–Іл.108).

Зазначимо, що в піктографічній системі письма створюються образи, які стосуються комплексу понять, а не окремого слова, і така писемність близька до орнаменту як знакової системи. Як підкреслює Ю. Нікішенко, поняття «орнамент» може розумітися не в традиційному тлумаченні, а як знакова система, яку розділено на три напрями: «не-орнамент», «орнамент-формула» та «орнамент-орнамент». З-поміж означених відгалужень найдавнішим є «не-орнамент», що являє собою абстрактні мотиви і знаки, які поступово трансформувались у піктограми, а згодом стали основою для ієрогліфічної писемності [147, с. 5–6]. Сфери застосування *орнаменту* практично безмежні, а його види різноманітні: геометричні, рослинні, предметні тощо. У шрифті орнамент може застосовуватися як:

- текстурне заповнення форми літер (усередині контуру);
- як самостійний формоутворювальний елемент, коли літера або її частина перетворюється на певну орнаментальну фігуру.

На думку німецького дослідника А. Капра, закони вирішення орнаменту відіграють у шрифті головну роль, а виразними засобами орнаменту є ритм, симетрія, єдність тощо [52]. Китайський дослідник Дуан Білі наводить основні принципи комбінації візерунків та шрифтів, а саме:

- принцип узгодженості візерунка та шрифтів;
- принцип домінування позиції розпізнавання китайських ієрогліфів;
- принцип формальної краси та гармонії [164].

Згідно з позицією Дуан Білі, поєднання «візерунків» (у нашому контексті – образної складової) і писемних знаків не може приховувати вираження інформації.

Національні орнаментальні традиції та мотиви Китаю не є окремим предметом нашого дослідження, але в контексті теми дослідження загальний візуальний ряд дозволив зауважити, що саме серед сучасних зразків літерації,

акциденції та цифрових шрифтів орнамент як такий практично не застосовується при формоутворенні символів ієрогліфіки. Зазвичай ієрогліфи поєднуються зі стилізованими зображеннями національних предметів та символів Китаю (Дод. А. Іл. 2.109, 2.110).

Можемо стверджувати, що ієрогліфіка є складним та пластичним явищем, тому вона сама може виступати основним засобом для створення орнаментальних мотивів, патернів тощо. Наприклад, на ілюстрації 2.111 на обкладинці музичного альбому декоративні ієрогліфи утворюють центральну композицію, за контуром якої розташовано написи китайською та англійською мовами, додатковими елементами орнаменту виступають лінії та крапки. Цікавим прикладом також є орнаментальна текстура, виконана з ієрогліфів стилю кандзі таким чином, що створюється враження глибини й простору (Дод. А. Іл. 2.112 та 2.113).

Вище ми вже розглядали текстуру, проте варто окремо представити ієрогліфічні плакати, де застосування текстури в авторській літерації та плакаті є головним засобом посилення образності або засобом формоутворення (Дод. А. Іл. 2.114–2.120). Так, на ілюстраціях 2.116 та 2.117 представлено один ієрогліф, виконаний різними графічними засобами, які створюють протилежні враження. Візуальний ряд прикладів анімованої ієрогліфіки також демонструє використання не лише цифрових шрифтів, але й авторських літерацій (Дод. А. Іл. 3.17, 3.22, 3.24, 3.26, 3.28).

Ієрогліфи сучасності тяжіють до нового візуального образу, самою своєю формою прагнуть візуалізувати його інше значення. Водночас рівень читабельності в більшості з них досить високий, оскільки традиційно головне в китайських шрифтах – це збереження початкової жорсткої конструкції графем китайського письма. У ході дослідження візуального матеріалу виявлено, що дизайнери у своїх авторських плакатах створюють ієрогліфи, в яких змінюють константні структурні елементи. Таким чином, виникає ризик при несистемній зміні конфігурації ієрогліфу втрати сенсу, значення символу.

У цьому контексті інтерес представляє питання взаємовпливу морфології та образу ієрогліфіки на сприйняття символу в цілому – наскільки застосування більш виражених художніх засобів (від традиційних засобів формоутворення до сучасних експериментальних) при посиленні художньо-образної складової знака порушить сприйняття самого ієрогліфу. Таким чином, ми дійшли висновку, що ступінь трансформації ієрогліфу, пластичні та художньо-образні властивості сучасної китайської ієрогліфіки потребують подальшого окремого ґрунтовного наукового дослідження.

Отже, ієрогліфіка має власну пластичність, виразність та самодостатність, засоби реалізації форми лише підсилюють її властивості, попри внутрішню жорстку структуру, що дозволяє надавати китайським писемним знакам *образності та асоціативності*.

У ході проведеного аналізу візуального матеріалу виявлено основні засоби формоутворення китайської ієрогліфіки: *лінія, крапка, пляма, текстура, об'єм*. До *характеристики* дизайну акцидентної та декоративної ієрогліфіки віднесено: відкритість та замкнутість; конфігурацію знаків (прямокутні, м'які, витягнуті форми); контрастність та товщини елементів; кінцеві елементи символів (округлі, гострі, зрізані, декоративні тощо); внутрішні просвіти.

У дизайні сучасного ієрогліфічного плаката спостерігається застосування різних текстур, імітаційних матеріалів (метал, деревина тощо), предметів (національні, релігійні, побутові), архітектурних мотивів, природних мотивів (флора, фауна, птахи та комахи, гори тощо) та асоціативних форм для посилення художнього образу писемного знака. Зазначимо, що при цьому орнамент є найменш задіяним засобом формоутворення знаків.

Можна констатувати, що декоративність та образність китайської ієрогліфіки визначається засобами каліграфії та літерації й ґрунтується на *стилізації*. Стилізація ієрогліфів досягається узагальненням форм від

складного до простого й характеризується сюжетністю, предметністю, ілюстративністю, природними мотивами, асоціативністю тощо.

2.3. Тенденції дизайну китайської ієрогліфіки в контексті сучасних комп'ютерних технологій

Тема нашого дослідження вимагає розгляду сучасного стану цифрового дизайну символів китайської писемності. У цьому контексті для розуміння структури ієрогліфіки необхідно розрізняти традиційні та спрощені ієрогліфи як форму писемності. Спрощені китайські ієрогліфи мають меншу кількість елементів та офіційно використовуються в материковому Китаї, Сінгапурі та Малайзії, а також деякими китайськими діаспорами. Традиційні китайські ієрогліфи офіційно використовуються на Тайвані, у Гонконгу, Макао та більшості китайських громад за кордоном [158]. У сучасному дизайні традиційну форму частіше обирають при перевиданні старовинних книжок або в дизайні поліграфії для набуття певного стилю.

Зазвичай, за наявності двох форм письма, у цифровому наборі виникають певні труднощі з кодуванням символів у системі Unicode (стандарті кодування знаків практично всіх мов світу за лінгвістичним принципом). Шрифтові студії вирішують цю проблему шляхом унікальної структури кодування, що відображається в назві шрифтів. Для цифрового китайського шрифту дуже важливим є розташування його гліфів (знаків) у системі Unicode. Зазначимо, що лише для основних китайських гліфів відведено 20902 позиції й 42711 – для використання рідкісних символів (для порівняння, основна латиниця має 128 символів, кирилиця має 256 знаків). Така різноманітність знаків шрифтового файлу є важливою характеристикою та особливістю типографії Китаю. В операційних системах за замовчуванням встановлено китайські шрифти, розроблені компанією «Синотайп». Її клієнтами виступають такі компанії, як Apple, Adobe, Microsoft та Google. В одному

шрифті розміщується десятки тисяч гліфів з ієрогліфами. На жаль, латиниця в них представлена досить низькою якістю. Спостерігається певна проблема в розумінні китайськими шрифтовими дизайнерами рисунків графем, структури та пропорцій знаків латинської чи кириличної системи письма. У цьому контексті необхідно звертатись до практики створення цифрових шрифтів особливо таких, що стилізовані під східні мотиви, саме західними дизайнерами [8].

Інтерес викликають також роботи китайських майстрів, що поєднують у складних «хімерних композиціях кирилицю і стародавні ієрогліфи» (Іл. 2.121). На думку Т. Іваненко, це підтверджує ідею про інтеграцію акцидентного шрифту, його інтернаціональність та пластичність застосування [12, с. 155].

Зазначимо, що європейцю досить складно визначити, наприклад, чи є в китайських ієрогліфів такий важливий для характеристики шрифту алфавітної системи писемності стильовий елемент, як сериф (serif). Практично, серифом умовно можуть слугувати форми, залишені рухом кисті в кінці штриху, наприклад, як у шрифті Manglo від Footnote Fonts (Дод. А. Іл. 2.122) та Kai Ti (Дод. А. Іл. 2.123).

Китайський дослідник Чжао Лей вважає, що розвиток китайського шрифтового дизайну полягає в гармонійному поєднанні китайських національних традицій із західними тенденціями й новаціями [136]. Він зазначає, що в шрифтовому дизайні сучасного Китаю спостерігається період експериментів нових візуальних ефектів та пошук оригінального художнього вираження. Водночас експерименти базуються на класичній жорсткій структурі та морфології ієрогліфіки. Для застосування на екранах ієрогліфічні шрифти прийняли більш геометризовану та неконтрастну форму, подібну гротескам в алфавітній системі писемності, аби зберегти читабельність за низької розрядності. Проте, з розвитком технологій й появою екранів з

високою розрядністю, знову почали використовувати більш контрастні шрифти, аби надати дизайну продукту класичного вигляду.

Розвиток сучасних цифрових технологій дозволив використовувати спеціальні шрифтові редактори, що значно розширює можливості шрифту та його цифрового файлу, тобто використовувати в дизайні такі накреслення, як нормальні, жирні, світлі та інші. Ієрогліфи не є винятком. Як приклад наведено шрифти DFKai-SB (Іл. 2.124) та Yu Gothic UI (Іл. 2.125) у різних накресленнях. Варто зазначити, що, порівняно зі шрифтами алфавітної системи писемності, ієрогліфічних цифрових шрифтів доволі мало. Це пояснюється наявністю великої кількості символів, від 6000 до більше ніж 8000, тому процес створення лише одного накреслення трудомісткий і займає багато часу. На ілюстрації 2.126 представлено вікно шрифтового редактора з файлом одного накреслення, у якому налічується 8435 символів. Фрагменти вікон гліфу з прикладами світлого й жирного накреслень окремих символів шрифту Yu Gothic UI можна побачити на ілюстраціях 2.127 та 2.128.

Складнощами цифрового дизайну ієрогліфіки пояснюється також практична відсутність альтернативних форм знаків. У європейській системі писемності можливості шрифтових редакторів дають змогу розкрити потенціал експериментальних форм літер завдяки формату OpenType (файл для інсталяції на комп'ютер має розширення otf).

Шрифтові редактори дозволяють розробляти шрифти та гарнітури і з більш складним характером форм – акцидентних та декоративних шрифтів, у рисунок яких закладено художній образ. Вище ми розглядали образність ієрогліфіки на прикладі акциденції та літерації, але образність може бути характеристикою й цифрових шрифтів. На ілюстраціях 2.129 та 2.130 представлено кілька китайських ієрогліфічних шрифтів, що викликають різні асоціації, а також ті, що імітують каліграфічне письмо пензлем, що є актуальним у межах цього дослідження.

Зазначимо, що цифровий шрифт уже досягає варіативності та пластичності рукописних і рисованих написів. Звичайно, що художньо-образна складова ієрогліфів слугує насамперед для привертання уваги, тому подібні шрифти, на рівні з каліграфією, мають широкий спектр застосування: реклама, пакування, книжковий дизайн, телебачення, анімація, об'єкти міського середовища тощо. Ієрогліфіка в анімації буде розглянута нами нижче. Щодо громадського простору та предметно-просторового середовища, то цифровізація ієрогліфіки взагалі полегшила використання ієрогліфічного шрифту, особливо в таких об'єктах, як артінсталяції та рекламно-інформаційні установки, де більша частина ієрогліфічних символів виготовляється з певних матеріалів та потребує цифрових носіїв саме векторної графіки. Прикладом може слугувати ілюстративний ряд дизайнерських об'єктів, де ієрогліфи є основним композиційним акцентом у вирішенні інтер'єрного або громадського просторів (див. Дод. А. Іл. 3.34, 3.38, 3.46, 3.51, 3.52). Інтерактивні інсталяції представлені на ілюстраціях 3.30–3.33.

Сучасні типографські та цифрові варіанти китайської системи ієрогліфічного письма зазнають певного впливу від умов їхнього застосування, що «обумовлено необхідністю візуального узгодження двомовних текстів із розташуванням в межах однієї шпальти знаків буквено-звукової системи і ієрогліфів» [14]. Наприклад, поєднання англійської та китайської мови в одному дизайнерському об'єкті потребує додаткового узгодження візуальних компенсаторів. В основному це стосується візуального простору між словами, адже в китайському тексті практично відсутні проєкти, на відміну від алфавітної системи писемності. Отже, дизайнерам доводиться робити додатковий кернінг та/або трекінг чи змінювати кегль.

У ході дослідження визначено, що сучасні цифрові технології дозволяють створювати ієрогліфи з високими якісними характеристиками, розкривати образну складову, зокрема, імітувати різні стилі каліграфічного

письма, що є важливим для культури Китаю в цілому, а також акцидентні та декоративні шрифти.

Виявлено тенденцію поєднання китайських національних традицій із західними трендами й новаціями.

Описано проблеми цифрового дизайну китайської ієрогліфіки, які відсутні в алфавітних шрифтах, а саме: невисока кількість шрифтів із варіаціями накреслень від світлих до важких, відсутність альтернативних форм символів, не розкрито можливості формату OpenType. Водночас у візуальному просторі спостерігаємо збільшення застосувань цифрових зразків ієрогліфіки з високими художньо-образними характеристиками, які демонструють експериментальні візуальні ефекти та пошук оригінального художнього вираження.

2.4. Класифікація китайської ієрогліфіки

Дослідження літературних джерел та візуального матеріалу дало змогу об'єднати китайську ієрогліфіку в групи, що застосовуються в сучасному візуальному просторі. Загалом ми бачимо, як разом із текстовими шрифтами широкого застосування набувають акцидентні та декоративні форми ієрогліфів, а також літерація. Для більшого розуміння підходу до систематизації ієрогліфіки необхідно звернутись до загальної класифікації шрифту за призначенням та технікою виконання.

За технікою виконання шрифти поділяють на дуктальні та гліптальні. До дуктальних відносять шрифти, форма яких походить від певної послідовності написання елементів (*дукту*) та імітацією техніки їх виконання за принципом каліграфії – наприклад, гострим або широким пером тощо, і один дукт дорівнює одному штриху. Форми гліптальних шрифтів є рисовані, а не писані, хоча й утворюються в основному за правилом чергування штрихів у техніці широкого пера. Ці шрифти більш геометричні, мають розширену типологію, а

також «відкриті для вільного експерименту» [13, с. 17]. Такий розподіл стосується в першу чергу шрифтів алфавітної системи писемності, проте зібраний візуальний матеріал дав змогу стверджувати, що серед китайських цифрових зразків також присутні такі, які можна віднести до дуктальних та гліптальних шрифтів.

За призначенням та, головне, за умовами використання розрізняють такі шрифти: *текстові, акцидентні та декоративні*. *Текстові* шрифти розроблені спеціально для використання в малому розмірі для великих обсягів тексту та з урахуванням особливостей друку або сприйняття на екрані. Форма знаків таких шрифтів та їх взаємодія один з одним не відволікає від головного – сприйняття інформації. *Акцидентні шрифти* (display font), навпаки, не розраховані для відтворення великого набору тексту, їх використовують при дизайні малих друкарських форм (акциденції – афіші, дипломи, титули, запрошення, етикетки тощо), а також у рекламі (найчастіше як вивіски та рекламні установки в міському середовищі) чи як об'єкти предметно-просторового середовища.

Зазначимо, що завдяки застосуванню технології підключення вебшрифтів, акцидентні шрифти вийшли за межі виключно сфери поліграфії в простір електронних медіа та все частіше стають одним з елементів віртуального простору сайтів, анімації, моушн-дизайну тощо.

Декоративні шрифти мають більш виразний характер, з оригінальним рисунком знаків, вони розраховані на привернення уваги й застосовуються головним чином у рекламі та друкарстві (наприклад, обкладинки книг), або для титрів [13, с. 18–19]. Вони видовищні та можуть мати досить широкий спектр художньо-образних характеристик, наприклад, відтворювати певні історичні форми або етнічні мотиви, асоціації тощо.

Каліграфічні шрифти рекомендують використовувати як декоративні, проте ми не можемо віднести їх до категорії *декоративних* шрифтів, адже вони мають різні візуальні характеристики.

Акцидентні та декоративні шрифти часто перетинаються за зовнішньою характеристикою й призначенням, але головна відмінність акцидентного шрифту – конкретний засіб його відтворення, він існує в металевому вигляді, фотонаборі та цифровому файлі для інсталяції на комп'ютер. Декоративні шрифти також мають такі носії відтворення, але до цієї групи відносяться й *рисовані* шрифти. Вони є окремою групою шрифтів, чії особливості дослідила Т. Іваненко та запропонувала наступну дефініцію: «*Акцидентний шрифт* – це сукупність графічних знаків, що мають своєрідний малюнок, підпорядковані загальній закономірності формоутворення, які використовуються для втілення на письмі певного задуму за допомогою символіки (архетиповості), образності (метафори, алегорії, конотації, стилізації) та засобів емоційного впливу. Акцидентний шрифт поділяється на п'ять груп: біоморфні, антропоморфні, образотворчі, декоративні і комбіновані шрифти. Його форми знаходять реалізацію через використання таких аналогів, як тварини, комахи і рослини, фігури людей, предмети, орнамент, каліграфія, властивості об'єму і простору, асоціативні аналоги» [11, с. 37]. Проте дослідниця не пропонує окремої назви для цього виду шрифту.

На наш погляд, подібні зразки шрифтової графіки в більшості своїй є оригінальною літерацією, і з цієї позиції означена дефініція в цілому є прийнятною для аналізу стану сучасної китайської ієрогліфіки. *Рисовану* авторську ієрогліфіку також можна розглядати крізь призму подібної класифікації, і досліджені нами вище засоби формоутворення та художня виразність візуального матеріалу зразків китайського шрифту та літерації це підтверджує.

За аналогією із західною шрифтовою класифікацією, сучасний цифровий китайський шрифт також може систематизуватися за візуальними характеристиками. Наприклад, науковець Нью Яо, порівнюючи західні та китайські шрифти, визначив три провідні категорії ієрогліфічної писемності:

- каліграфічні шрифти;

- традиційні шрифти;
- сучасні шрифти [112].

На Схемі 1 нами представлено візуалізацію розподілу китайської ієрогліфіки відповідно до досліджень Нью Яо. *Каліграфічні* шрифти, як свідчить назва, мають характеристики письма пензлем; до *традиційних* дослідник відносить комп'ютерні шрифти з характером, який дозволяє використовувати їх як текстові в друці, в офіційних установах тощо; *сучасні* шрифти відрізняються візуальним збереженням почерку, гравіювання, друку та геометричними характеристиками. Проте таке бачення класифікації після дослідження нами тенденцій у сучасному дизайні ієрогліфіки виглядає неповним. На наш погляд, у цьому контексті необхідно звернутися до таких великих шрифтових ресурсів, як Monotype та Google.

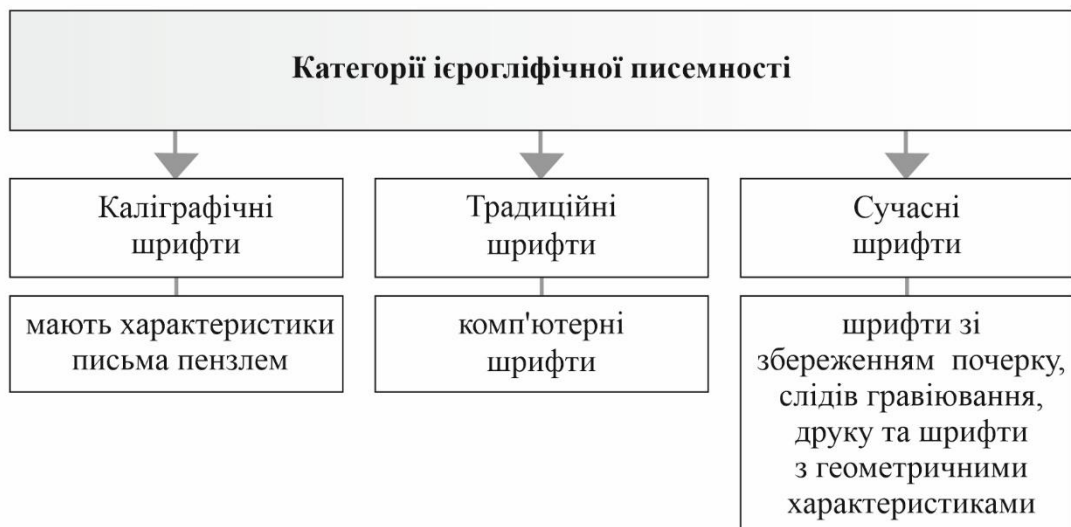


Схема 1. Три категорії ієрогліфічної писемності за Нью Яо

Так, на сайті MyFonts від компанії Monotype представлено шість категорій цифрових європейських шрифтів (Схема 2):

- антикви (serif font – шрифти із серифами);
- гротески (sans serif font – шрифти без серифів);

- рублені (slab serif font – неконтрастні шрифти з прямокутними серифами);
- акцидентні (display font);
- рукописні (handwritten fonts);
- каліграфічні (script fonts)¹.

На іншому шрифтовому ресурсі від компанії Google представлено сім основних категорій:

- антикви (serif font);
- гротески (sans serif font);
- рублені (slab serif font);
- акцидентні (display font);
- рукописні (handwriting);
- моноширинні (monospace);
- нетекстові (not text)².

Отже, такі великі групи шрифтів, як антикви, гротески, рублені та акцидентні, є спільними. Від компанії Google до рукописних шрифтів відносяться й каліграфічні, і також окремо представлені моноширинні шрифти та нетекстові (символьні). Порівняльна візуалізація категорій цифрових шрифтів за європейською системою представлена нами на Схемі 2.

Серед ієрогліфічного цифрового шрифту практично відсутні зразки із серифами (serif font та slab serif font), проте є такі шрифти, що можна віднести до каліграфічних, акцидентних, декоративних та до гротесків. Гротесками умовно можемо вважати сучасні текстові шрифти, рисунок яких має геометричну форму: прямі лінії з рівними зрізами кінцевих елементів (див. Дод. А. Іл. 2.124, 2.125). Зазначимо, що, згідно з позицією Нью Яо, дизайн китайських шрифтів із сучасними геометричними елементами не означає відхід від традиційної культури. Він вважає, що китайські дизайнери мають

¹ <https://www.myfonts.com>

² <https://fonts.google.com>].

розробляти шрифти із сучасними формами та елементами, одночасно імплементуючи традиції мистецтва каліграфії. До текстових також віднесемо шрифти зі збереженням традиційного характеру, коли ієрогліфи мають високий рівень читабельності і водночас демонструють пластичні ознаки форм елементів: звуження штрихів, каліграфічні кінцеві елементи, невеликий контраст.

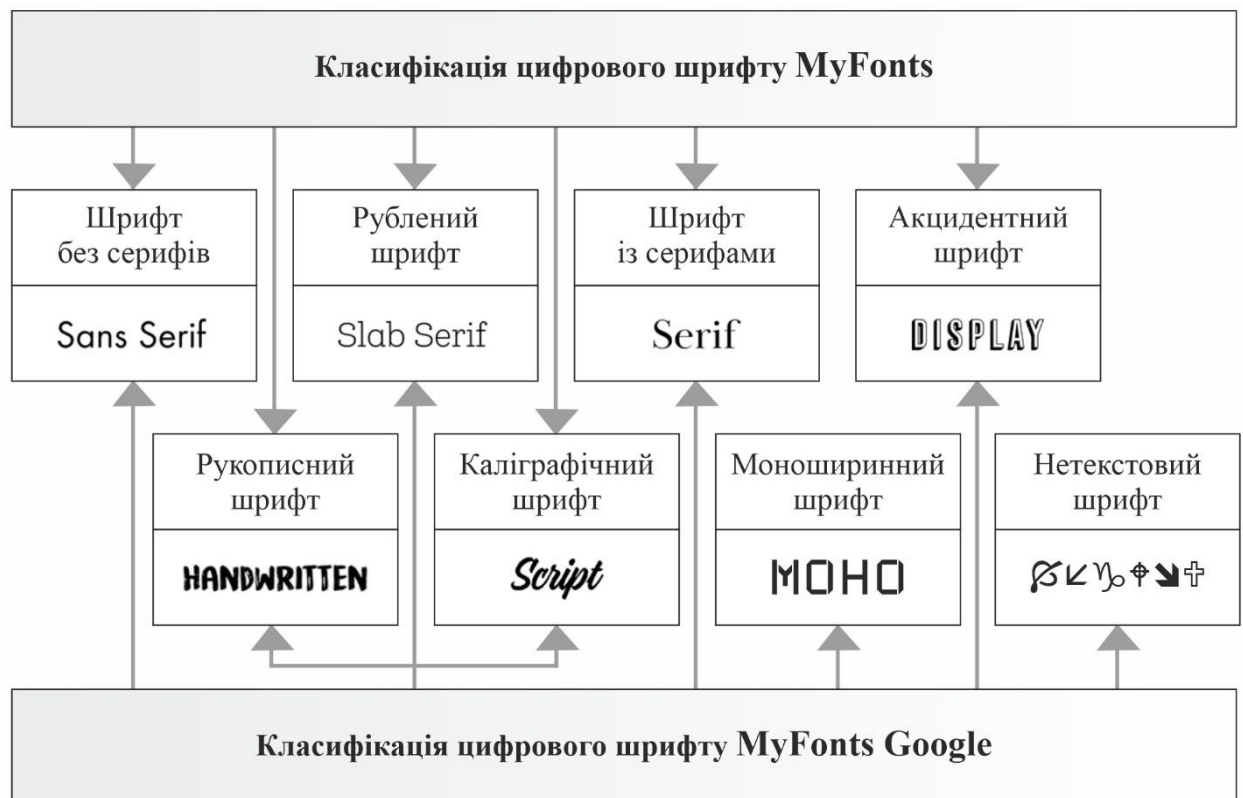


Схема 2. Європейська класифікація категорій цифрового шрифту відповідно до компаній Monotype та Google

Моноширинними є шрифти, де всі знаки шрифтової матриці одного розміру. Китайська ієрогліфіка в традиційному дизайні має квадратну форму. Наприклад, усі ієрогліфи в гліфах цифрового шрифту MingLiU мають одну ширину – 1024 п. з невеликою різницею у бічних значеннях (Дод. А. Іл. 2.131). На попередніх ілюстраціях нами вже представлено приклади цифрових

шрифтів, де також спостерігаємо принцип квадрата (див. Дод. А. Іл. 2.126–128). У авторській літерації, навпаки, цей принцип порушується. Наприклад, ієрогліфи на ілюстрації 2.132 ніби підстрибують угору та змінюють свої канонічні пропорції, при цьому застосування жирних ліній утворюють характерні контрформи із тлом. Шрифт із китайською ієрогліфікою можемо умовно віднести до моноширинних, проте його застосування не відповідає функції означених шрифтів.

Отже, підсумовуючи наведене вище та в попередніх підрозділах, можемо запропонувати актуальну класифікацію цифрового китайського шрифту, яка виглядатиме таким чином (Схема 3).

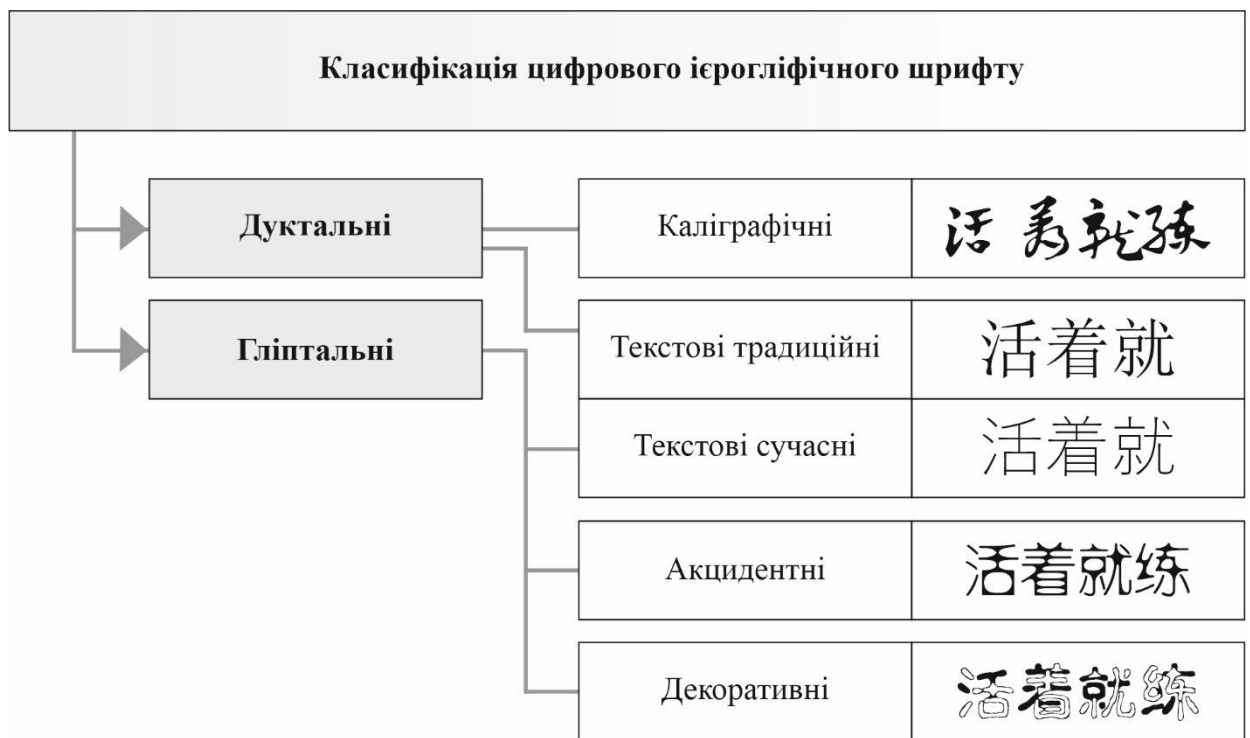


Схема 3. Класифікація цифрового ієрогліфічного шрифту

До *дуктальних* шрифтів, за європейським принципом, віднесемо *каліграфічні*, адже саме порядок написання символів є визначальним фактором прояву характеру шрифту. До *гліпталних* віднесемо *текстові*, *акцидентні* та *декоративні* шрифти. При цьому текстові мають високий рівень

читабельності та розподіляються на *традиційні* (символи мають пластичні форми, невеликий контраст штрихів та гострі кінцеві елементи) та *сучасні* (символи мають прямі та геометричні форми). До *акцидентних* ми віднесли шрифти із середнім рівнем читабельності, форми елементів яких утворюють такий візуальний характер, що унеможлиблює їхнє застосування для набору великого обсягу тексту. *Декоративні* цифрові шрифти відрізняються яскраво вираженими художньо-образними характеристиками, мають низький рівень читабельності, тому вони не використовуються в дизайні з великими та середніми обсягами тексту, як попередні групи.

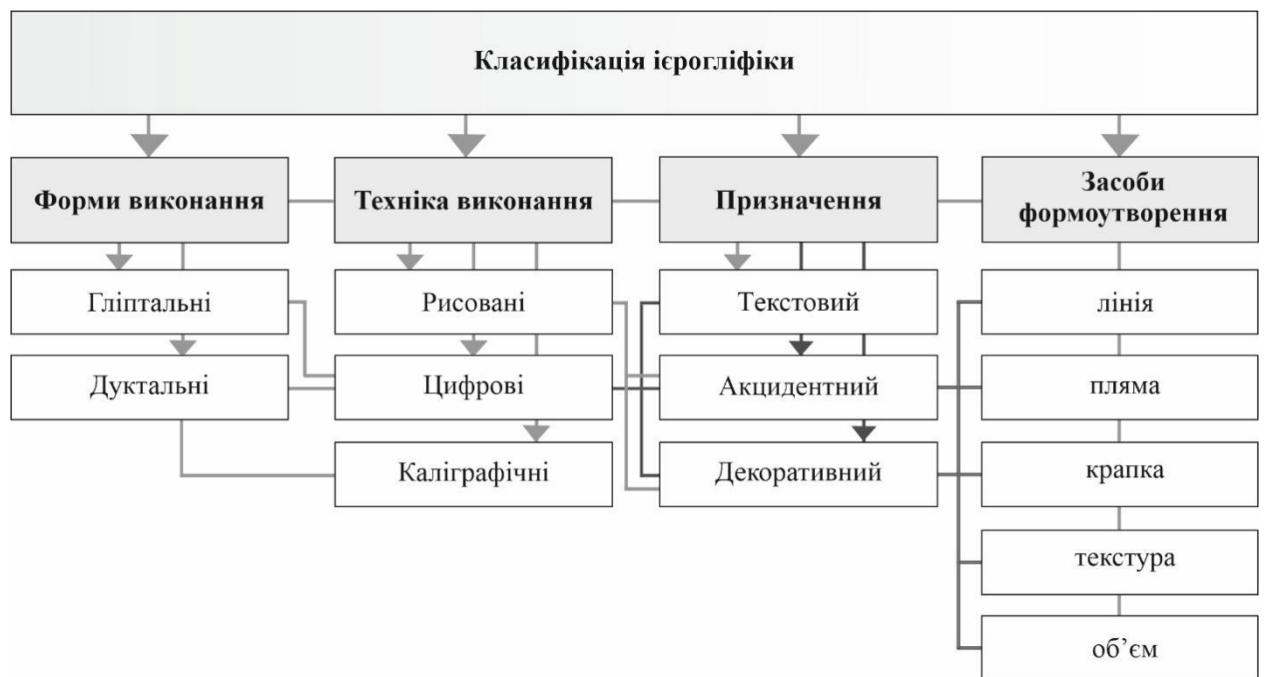


Схема 4. Загальна класифікація китайської ієрогліфіки включно з цифровими та рисованими шрифтами

Отже, для узагальненого представлення сучасної китайської ієрогліфіки впорядкуємо її на групи за *формою виконання* (дуктальні, гліпталі), за *технікою виконання* (рисовані, цифрові, каліграфічні), за *призначенням* (текстові традиційні та сучасні, акцидентні, декоративні) та *засобами формоутворення*, до яких віднесемо лінію, пляму, крапку, текстуру, об'єм

(Схема 4). Деякі засоби формоутворення не увійшли до пропонованого переліку, тому що вони не є основними засобами, наприклад, такі, як контрформа.

Пропонована класифікація не є остаточною та потребує подальшого ретельного дослідження з урахуванням національних традицій та розвитку цифрових технологій.

Висновки до другого розділу

1. У ході дослідження з'ясовано, що історично вертикальний порядок написання символів зверху вниз та справа наліво змінився одночасно із впровадженням спрощеної форми ієрогліфів у середині ХХ століття на європейській метод — зліва направо. Особливістю ієрогліфіки також є те, що символи обох форм моноширинні, тобто візуально вписуються у квадрат та формують чисту сітку, що в поєднанні з можливостями змін напрямів написання знаків збагачує дизайн візуальної комунікації додатковими засобами вирішення логотипів, плакатів, вивісок, реклами, вебсторінок тощо. Зазначено, що, попри квадратну форму, за призначенням та специфікою використання китайський шрифт не відноситься саме до моноширинних шрифтів.

2. Визначено, що для каліграфічного письма актуальними є техніка та інструмент виконання, а також певний порядок розташування елементів ієрогліфу з урахуванням таких основних прийомів: 1) прийом використання прямих ліній різної направленості й крапки з додатковими елементами на базі основних; 2) прийом композиційної побудови з фіксацією на оптичному центрі знака зі зміщенням униз і вправо; 3) прийом утворення текстури засобами каліграфії.

3. Виявлено два основних підходи в дизайні сучасної китайської ієрогліфіки: *традиційний* та *експериментальний*. Традиційний визначається

збереженням пропорцій та конструкції символів. Експериментальний характеризується застосуванням таких прийомів: 1) використання різноманітних рівнів читабельності; 2) трансформації форми та структури знака; 3) відмова від традиційних канонів виконання символу; 3) імітація різних стилів каліграфічного письма; 4) експерименти з текстурами, тоном, насиченістю, що допомагають створювати ефекти глибини та простору; 5) прийом незавершеності елементів, відкритості контурів, подряпаної заливки. Припущено, що при несистемній зміні константних структурних елементів ієрогліфу в експериментальних авторських роботах може виникнути ризик втрати сенсу, значення символу. У цьому контексті виникає питання ступеня трансформації ієрогліфу та рівня його читабельності, що потребує подальшого окремого ґрунтовного наукового дослідження.

4. Показано, що сучасні цифрові технології дозволяють створювати ієрогліфи з високими якісними характеристиками. Водночас акцентовано проблеми цифрового дизайну китайської ієрогліфіки, які відсутні в алфавітних шрифтах, а саме: 1) невисока кількість шрифтів із варіаціями накреслень від світлих до важких; 2) відсутність альтернативних форм символів, 3) не задіяно в повній мірі можливості сучасного формату OpenType. Підкреслено, що складна структура ієрогліфу вимагає додаткових технологічних засобів відтворення текстових знаків у шрифтових програмах. Відзначено появу у візуальному просторі цифрових зразків ієрогліфіки з художньо-образними характеристиками, котрі демонструють експериментальні візуальні ефекти й пошук оригінального художнього вираження.

5. Запропоновано класифікацію китайської ієрогліфіки за формою та технікою виконання, за призначенням, а також визначено основні засоби її формоутворення. Основою подібного розподілу стало призначення шрифту, а саме: текстова (традиційна та сучасна), акцидентна та декоративна ієрогліфіка (Схеми 2–4).

РОЗДІЛ 3

ПРИНЦИПИ ТА ЗАСОБИ ДИЗАЙНУ КИТАЙСЬКОЇ ІЕРОГЛІФІКИ У ВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ

На тлі різнобічних досліджень анімованого шрифту у світі науковий стан розвідок анімованих китайських ієрогліфів дещо відрізняється від мейнстріму. Це стосується також і практичних розробок. Розгляд масиву ієрогліфічних анімацій дозволяє звернути увагу на дослідження філософії накреслення й еволюцію ієрогліфу в сучасні медійні форми, освітні функції анімацій і спроби спрогнозувати подальший розвиток форм китайського ієрогліфу. Анімація додає статичному зображенню простору та часу і подається у формі деякої розповіді, наративу, який ми розглядаємо у дослідженні як інструмент сприйняття й передачі знань, зокрема й в абстрактному вигляді.

Китайська ієрогліфіка широко використовується у дизайні артінсталяцій як у медійному візуальному просторі, так й у предметно-просторовому середовищі, а також ієрогліфіка задіяна в дизайні інформаційно-комунікаційних знаків та інсталяційних установок у громадському просторі китайських міст. У цьому розділі проведено огляд дизайну ієрогліфіки в сучасному медіапросторі та предметно-просторовому середовищі Китаю.

3.1. Анімаційні форми традиційної китайської писемності в сучасному медійному просторі

Китайський ієрогліф є записом колективної пам'яті поколінь, символом китайської культури. Особливістю цих символів є багатство конотацій, яке дозволяє вишукано інтерпретувати їх значення й еволюцію за допомогою анімацій. Цю особливість влучно висловив Фан Цзен: «...слово “небо” аж ніяк не є “небом” англійською. Воно стосується неба, коли ви дивитеся вгору й

дивитесь на нього. У Китаї “небо” означає час і простір, онтологію й велику силу свободи» [128]. На думку української дослідниці Т. Іваненко, конотація відображає скоріше ставлення до явища, певний на нього погляд, і може максимально виявлятися в графічному трактуванні слова за допомогою певних засобів виразності [27, с. 75].

На цих засадах філософського осмислення ролі й значення китайської ієрогліфіки, писемності взагалі в комунікації людей, базується трансляція в подальшому екранної типографіки в медіапростір. Роботи китайського науковця Фана Цзен не відносяться напряму до анімації ієрогліфів як такої, але огляд китайської писемності як феномену, що активно розвивається, надихає на реалізацію сучасних форм комунікації [128]. Наприклад, його вислів стосовно співіснування із Всесвітом: «“Хаос” — це фундаментальний стан існування Всесвіту. Чжуан Цзи сказав: “Сім отворів відкриваються, і хаос умирає”. Це показує, що тільки-но китайські ієрогліфи вийдуть зі стану “хаосу”, їхнє життя також закінчиться. Із хаосу виходить світло, і це світло є перемогою розуму». Неможливо представити Всесвіт як дещо статичне. На основі сказаного можна зробити висновок, що саме рух є логічним продовженням ієрогліфічної писемності. Ці ідеї вже практично підтримує професор Гонконгського політехнічного університету Хунг Кеунг, у роботі якого доводиться, що традиційна китайська філософія Дао може бути перенесена на цифрове медіамистецтво [50]. Цей автор є не лише теоретиком, який вивчає трансформацію морфологічних форм ієрогліфів. Він створює серії аудіовізуальних інсталяцій, у яких показує, що цифрові медіа можуть перенести поняття часу й простору з традиційного китайського мислення в сучасне цифрове мистецтво.

Одними із значних в окресленому плані, на наш погляд, є медіароботи Хунга Кеунга (Hung Keung), професора Гонконгського політехнічного університету, під назвою «Дао народжує одного», які є практичними експериментами в дослідженні часу й простору через цифрові рухомі

зображення. Автор розробив інсталяцію з 12-ти моніторів, на кожному з яких була представлена індивідуальна візуальна розповідь про створення Всесвіту, згідно з філософією Дао. Хунг Кеунг починає свою розповідь із «летючих» мазків пензля, які з часом перетворюються на «десять тисяч речей» Всесвіту і до яких поступово додаються відеозображення людей. Філософія цього експерименту перенесена на серію майстер-класів того ж автора під назвою «Творчий майстер-клас китайських ієрогліфів» (Creative Chinese Character Workshop)³, у якому беруть участь як дорослі, так і діти. Створені учасниками майстер-класу 2019 року численні ієрогліфи і прості малюнки активно рухаються, змінюючись і обертаючись, взаємодіючи з рухами людей на екрані (Дод. А. Іл. 3.1). Такі активні зміни надають нові ідентичності. Уся дія відбувається на білому фоні, що символізує безмежжя. Хунг Кеунг утілює таким чином концепцію Дао стосовно виміру часу й простору і дозволяє отримати цей досвід глядачам і глядачкам. Ієрогліфічний шрифт використано такий, що імітує каліграфічне письмо тонким пензлем.

У своїй наступній роботі 2019 року під назвою «Чотири пори року: Оппадаючі квіти + хмари, що пливають»⁴ цей автор задається питанням: «Чи можна таким чином надати китайським ієрогліфам унікального символу і значення, щоб вони вижили в цифровому поколінні?» (Дод. А. Іл. 3.2). Створена анімація є значно менш активна, ніж попередня. Статичний відеоряд із невеликою кількістю рухів на екрані ніби запрошує приєднатися до роздумів медіахудожника стосовно характеру ієрогліфа: бунтарського, ніжного, романтичного, сентиментального, невинного і медитативного. На основі отриманих результатів художник робить висновок: коли слова більше не є пасивно розміщеними на 2D-папері, а отримали різні характери та емоції від штучного інтелекту і почали жити власним життям, вони набувають іншого

³ <https://vimeo.com/309125453>

⁴ <https://vimeo.com/408474919>

простору й значення в цифровому поколінні. Основним шрифтом є текстовий традиційний, з невеликим контрастом та гострими кінцевими елементами.

Анімація додає статичному зображенню часовий вимір і пропонується у формі деякої розповіді, наративу. Термін «наратив» у цьому випадку використовується не лише в традиційному його значенні як оповідь. Ми розглядаємо його також як інструмент сприйняття й передачі знань, зокрема й в абстрактному вигляді. «Суттєво, що наратив є ширшим і змістовнішим за концепт дизайну продукту, але містить його в собі, тому надає можливість інтерпретувати цей концепт у різних контекстах за змістом репрезентацій... У такій системі координат дизайн слід визначати як складноорганізовану систему, у межах якої наративи виникають, розвиваються, інтерпретуються, трансформуються, розповсюджуються, репрезентуються та функціонують» [54].

За п'ять тисяч років від виникнення китайської писемності ієрогліфи пройшли значну графічну еволюцію. Ця еволюція відображена в серії анімацій різної складності. Робота китайської моушн-дизайнерки із Нью-Йорка Ксянґджун Ши (Xiangjun Shi) під псевдонімом Шиксі (Shiksie) виставлена в інтернет 2013 року під назвою «Еволюція китайських ієрогліфів»⁵ (Дод. А. Іл. 3.3). Вона подає всього лише два значення: «дракон» і «добре», але кожне з них втілене в 7–9 формах – від первісних малюнків до сучасних спрощених накреслень. Ці переходи показані методом морфінгу, що дає можливість спостерігати красу ієрогліфічних форм у русі, які, за допомогою деталізації та метаморфозам складних форм, демонструють розвиток китайської писемності. Самі символи ієрогліфіки дуктальні, виконані у каліграфічній манері, що нагадує письмо м'яким круглим пезлем.

Такі трансформаційні дії, але вже з 36 значеннями 10-ти ієрогліфів, у роботі під такою же назвою викладені на каналі Youtube

⁵ <https://vimeo.com/60230963>

«@Hieroglyphics1234»⁶ у 2019 році (Дод. А. Іл. 3.4). У цьому разі вони збагачені простими анімаціями об'єктів, які символізують ліс 林 (лін), місяць 月 (юе), поле 田 (тянь), худобу 牛 (ню), гору 山 (шань), вівцю 羊 (ян), дерево 木 (му), дощ 雨 (юй), парасольку 伞 (сан), сонце 日 (рі). Ці анімації розвиваються на відповідному анімованому тлі, що дещо збагачує візуальний ряд. Ієрогліфічний шрифт тут також використано каліграфічний.

Дизайнери тайванської студії “Trylove Design” опікуються майбутнім китайської каліграфії, яка є сумою картини духовного буття – ядром східної культури. 2010 року вони створили анімаційний ролик «Китайська каліграфія проти комп'ютерного шрифту»⁷, де підняли проблему поступової заміни традиційного рукописного тексту на більш зручний комп'ютерний набір (Дод. А. Іл. 3.5). У результаті люди поступово стали писати неправильні символи. Зручність швидкого набору тексту на комп'ютері спричиняє смерть каліграфії, яка з часом забувається. Автори роботи образно показали в анімації, як дракон, символ китайського каліграфічного пензля, бореться проти комп'ютера. Образна складова цього конфлікту підкреслюється організацією візуального простору, де дія першої, каліграфічної частини розгортається на пласкому тлі з паперової текстури. У цій частині відбувається імітація накреслення елементів ієрогліфу на папері, які поступово «оживають» у вигляді дракона. Друга дія відбувається в комп'ютерному просторі, насиченому знаками, що з різною швидкістю переміщуються в хаотичному порядку. Знаки ієрогліфіки використані як створені вручну, так і цифрові акцидентні.

У динамічному анімаційному проєкті 2013 року моушн-дизайнера Тай І-Чана (陳泰亦) «Об'єм»⁸ зосереджена увага на ієрогліфах, які містять радикал «Печатка» як головний елемент дизайну (Дод. А. Іл. 3.6). Автор показує, що ієрогліф може вийти за рамки свого звичайного статичного графічного

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3X8T5sZhtgM>

⁷ <https://vimeo.com/19333982>

⁸ <https://vimeo.com/68606742>

представлення й стати динамічною анімацією. На тлі, створеному так званою «рідкою» типографікою, відбуваються пластичні зміни форми численних знаків. За основу взято шрифт сучасний, геометричної форми. Колірна гама обрана у відтінках від жовтого до темно-коричневого. Іноді виникають нюансом світло-зелений і чорний. Але найбільша увага глядача зосереджена на трансформаційних діях ієрогліфів. Вони змінюють свою позицію в кадрі лінійними і круговими рухами. Автор також використовує масштабування форми. Такою роботою дизайнер сподівається донести ідею, що інновації в традиційній китайській писемності ведуть до культурного розвитку.

У презентації 2014 року графічного дизайнера із Окленда Єзі Тана (Yezi Tan) «Художній дизайн ієрогліфів»⁹ представлений процес розробки трьох акцидентних китайських та англійських шрифтів – традиційної форми з контрастом елементів символів, від стовщених форм до тонких ліній (Дод. А. Іл. 3.7). У ній передається сучасний і незалежний характер жінки, спираючись на особистості трьох китайських жінок-легенд (Лін Вей-інь [林徽因], Чанг Ейлін [張愛玲] та Сонг Мей-лін [宋美齡]). Робота є крос-культурним дослідженням китайських і західних двомовних шрифтів на прикладі періоду Республіканського Китаю (1912–1949 рр.). Анімаційна частина проекту не складна, заснована на статичному відеоряді. У ній відтворюються, в основному, лінійні рухи блоків тексту, ефекти появи і зникнення речень. Але подібний підхід задає своєрідну розвинену естетику цієї презентації.

У часи різкого переходу від традиційної китайської писемності до універсального комп'ютерного набору численна наукова спільнота стурбована ризиком зникнення цілого шару китайської візуальної культури. До них приєднуються дизайнери-практики, які привертають увагу суспільства до мистецтва створення ієрогліфів, зокрема, й сучасними технологіями. Вони пропонують різноманітні анімаційні рішення, в яких увага глядача фокусується на русі й модифікаціях ієрогліфічних знаків.

⁹ <https://vimeo.com/92436953>

Велика кількість існуючих китайських ієрогліфів, урахувавши дві форми китайської писемності – традиційної та спрощеної, ускладнює процес навчання. Навіть для базового читання й письма використовується приблизно 2 500 символів. У такій ситуації анімація накреслень ієрогліфів допомагає краще засвоїти значення цих символів. Розуміння цих можливостей віддзеркалено в низці теоретичних досліджень. У дисертації доктора філософії Колумбійського університету Лу Мінг-Цана розглянуто вплив анімації на результати запам'ятовування китайських ієрогліфів [154]. У роботі був проведений масштабний експеримент із використанням розробленої для нього комп'ютерної програми анімації китайських ієрогліфів. Науковці Гонконгського політехнічного університету Ньюман Лау і Вені Чу досліджують інтерактивний процес навчання, у якому застосовуються рухомі символи типографіки [57]. Їх дослідження показали, що завдяки використанню рухливої графіки, кінетичної типографіки та інформаційного дизайну може стимулювати та посилювати чутливість дітей у сприйнятті та здатності до навчання.

У роботі української дослідниці Т. Паньок із співавторами звернута увага на важливість мультимедійних технологій у професійній підготовці дизайнерів на базі китайської аудиторії [67]. Утіленню анімаційного програмного забезпечення доповненої реальності для навчання китайських ієрогліфів присвячені також роботи низки китайських науковців [98, 55, 134]. Наслідком такої уваги до анімації ієрогліфів в освітньому процесі є поява достатньої кількості анімаційних робіт.

Анімація «Анімовані китайські ієрогліфи – Кінь», виставлена на ютуб-каналі “СМЕХ” 2013 року, представляє ієрогліфи, які, за твердженням авторів, можна вивчити за 3,5 хвилини¹⁰ (Дод. А. Іл. 3.8). Живі історії, створені чорнильними зображеннями на паперовому тлі, розповідають про походження, морфологію, фонетику та культурне значення символів «кінь»,

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=-s6jxyCSj1I>

«іхати». Покадрова анімація побудована на коротких живих історіях, супроводжується музикою, яка розслабляє. Шрифт каліграфічний, підібраний під стилістику рисунків.

Більш абстрактною є історія «Мистецтво китайських ієрогліфів – Природа (погода)»¹¹, створена тими ж засобами, як і попередня. Вона розроблена дизайнерами студії “SSS Animation” для освітнього фонду “Hankwang Education Foundation” і демонструвалась на «Виставці створення мови» у Великій Британії 2009 року (Дод. А. Іл. 3.9). У цій роботі немає ніяких пояснень. Ієрогліфи «веселка», «місяць», «електрика» та інші відтворюються в простих рухах ліній і штрихів, які трансформуються в пейзажі, що постійно змінюються в площині екрана. Ієрогліфи виконані у техніці каліграфічного письма, тонким пензлем швидкими рухами.

В окремих випадках подібна анімація переходить в абстрактну суміш символів і знаків. В анімаційному короткометражному фільмі до 7-го фестивалю китайських ієрогліфів, що проходив 2011 року, тією ж студією представлена послідовність фрагментів стародавніх китайських казок¹² (Дод. А. Іл. 3.10). Авторам фільму навіть довелося пояснити в коментарях до фільму, що відбувається: «Паньгу відкриває небо, Нува створює людину, Лисиця прикидається тигром...». Таким чином, анімовані образи розпізнаються інтуїтивно. Кожна сцена має свою особисту колірну гаму, яка допомагає відділити одну історію від іншої й задає ритм. По краях кадру використовується затінення, що налаштовує на перегляд анімації в старовинній техніці. Шрифти використано як акцидентні й декоративні, так і виконані вручну у техніці каліграфії широким круглим пензлем.

Більш сучасною виглядає робота 2015 року, розроблена групою «MCTS Evolve» під назвою «Китайський ієрогліф – тварини»¹³ (Дод. А. Іл. 3.11).

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=rkWAHUBmeGE&t=28s>

¹² https://www.youtube.com/watch?v=2kq1_4HJUY

¹³ <https://vimeo.com/124267940>

Штрихи знаків представлені в порядку їх накреслення, фіналом дії є появлення на тлі ієрогліфів анімованих векторних форм тварин із відповідними звуковими ефектами: птаха, кішки, слона. Фактично застосований статичний відеоряд із розміщенням об'єктів точно в центрі кадру. У цьому випадку анімація представляється як новий інноваційний спосіб вивчення китайської мови за допомогою ілюстрацій та моушн-графіки. Ієрогліфічний шрифт використано сучасний геометричний.

Приблизно схожі швидкісні відносини, але за суттєвої підтримки векторної графіки в розпізнаванні ієрогліфів спостерігається в динамічній анімаційній роботі 2020 року «Snowday Originals: миттєва китайська»¹⁴ (Дод. А. Іл. 3.12). Дизайнери студії «&Orange» із Нью-Йорка вирішили запропонувати глядачам і глядачкам, для яких китайська писемність є просто естетичною красивою та знаковою, але культурно та лінгвістично далекою, зробити перші кроки у світ китайської мови. В анімації проілюстровані значення слів «кіт», «сумка», «човен», «парасоля», «готувати», «черепашка». Автори анімації виконали це привабливим способом, проанімувавши яскраві малюнки-пояснення в розважальній формі. Таким чином продемонстровано унікальний спосіб, у який китайські ієрогліфи несуть у собі певні значення. Ієрогліфічні символи виконано прямою лінією однієї товщини із круглими кінцевими елементами.

До збереження й популяризації культурної спадщини Китаю методами анімації ієрогліфів прикута пильна увага як науковців, так і дизайнерів. На питання каліграфічної анімації звертає увагу Гао Яньмей, який обґрунтовує два джерела натхнення при створенні такого виду анімації [99]. Першим є саме китайські ієрогліфи як основа китайської культури, другим — те, що мистецтво каліграфії в останні роки широко використовується в концепціях дизайну, оскільки анімаційне мистецтво також містить елементи дизайну. У роботі Вана Яцюаня зі співавторами стверджується, що поєднання мистецтва

¹⁴ <https://vimeo.com/411087980>

китайських ієрогліфів і створення анімації є не лише інновацією в темі, змісті, формі й техніці, але також інновацією в концепції й засобах виробництва анімації [96]. Перетворення зображень китайських ієрогліфів у серію мультфільмів, які відповідають характеристикам сучасної культурної комунікації, є успадкуванням мистецтва китайських ієрогліфів.

Китайське державне телебачення CCTV поступово розповідає у своїх передачах про походження і зміни ієрогліфів, розкриття кодів, що стоять за ними, представлення краси ієрогліфів і об'єднання візуальних, філософських і мистецьких аспектів. Цикл таких передач відповідає на питання: «Чому китайський ієрогліф залишається таким стійким протягом 5000 років?». У вступній заставці 2022 р. під назвою «Ієрогліф зустрічається з тобою»¹⁵ застосовується образна дія «приготування» акцидентного ієрогліфу (Дод. А. Іл. 3.13). Ця універсальна ідея є популярною в широкому колі сучасного населення країни.

Можливо, найбільш глобальною спробою зробити якісний навчальний матеріал у царині анімованого китайського ієрогліфу є серія із 29 п'ятихвилинних фільмів, розроблених дизайнерами Національного китайського телебачення CCTV¹⁶. Кожен фільм представлений у вигляді легенди, яка розповідає про походження, значення, графічну форму того чи іншого ієрогліфа. На прикладі ієрогліфа Zhou 舟 (човен, корабель) 2022 року можна виявити технологічний інструментарій робіт усього циклу¹⁷ (Дод. А. Іл. 3.14). Візуальна частина складена з анімації штрихів і цілих ієрогліфів, класичної двовимірної і тривимірної анімації, натурної відеозйомки, інфографіки. Тут присутня навіть лялькова анімація. Усі ці технологічні інструменти логічно пов'язані в привабливі візуальні послідовності під дикторський коментар. Ієрогліфи акцидентні, асоціативні, які представляють

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=DEhtWrqTMk8>

¹⁶ <https://www.youtube.com/playlist?list=PLwXMmy5fUrVyHzc1Ozao0sFZBSl62RUyG>

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Wxn04YK5Q08>

написання від стародавнього характеру до сучасного. Такий підхід робить цю серію анімацій ефективним навчальним інструментом і демонструє дбайливе ставлення китайського суспільства до носіїв своєї культури.

Таким чином можна визначити, що анімація шрифтової графіки достатньо поширена у філософському контексті та в освітній практиці Китаю. Вона формується різноманітними засобами – від рухів простих графічних форм до технологічно насичених анімованих розповідей про історію походження й розвиток елементів китайської писемності. У повній мірі також у них використовуються засоби вираження художнього образу (форма, колір, текстура) і специфічні засоби анімації (трансформаційні дії і швидкісні відношення).

3.2. Сучасні технологічні тренди в анімації ієрогліфу

На відміну від анімаційних робіт, які стосуються історії походження, еволюції, навчальної візуалізації ієрогліфічних форм, розробки молодих китайських дизайнерів і дизайнерок спрямовані на майбутнє. Якою буде подальша еволюція ієрогліфу, які принципово нові форми його анімації з'являться в найближчий час і які емоції вони можуть передати, яку роль в цьому будуть відігравати новітні мультимедійні технології – спроба відповісти на ці питання представлена в сучасних анімаційних проєктах.

Робота «Animated Chinese characters»¹⁸, створена 2019 року відомим у Китаї графічним дизайнером Хунк Сіном, проєкти якого відзначені численними міжнародними нагородами, передає значення акциденцій 18-ти ієрогліфів засобами цифрових ефектів (Дод. А. Іл. 3.15). Наприклад, «Ying» віддає тінь, «Di» формується краплями, «Chen» розсипається в пил, «Ai» демонструє вторгнення ракових клітин в організм людини тощо. Кожна дія озвучена відповідним чином, і ці звуки передають зрозумілі настрої. Деякі

¹⁸ <https://vimeo.com/322981353>

частини роботи є максимально напруженими. Ця напруга формується значенням символу та дією, що спостерігається глядачем, відповідним звуковим навантаженням. Наприклад, ієрогліф 癌 (рак – хвороба). В анімованій формі він представлений вторгненням ракових клітин в організм людини й розвитком захворювання. Структурні елементи ієрогліфу потовщені, контури округлені, текстура імітує розпад тіла. Уся серія дотримується єдиного принципу дизайну – поєднання руху, спокою та духу, що багатовимірно передає значення китайських ієрогліфів та їхній власний шарм. Засобами анімації є метаморфози форми, зміна позиції об'єктів в кадрі, зміна прозорості. Вище ми звертали увагу на те, що білий простір у Китаї символізує безмежність, але в такому разі всі дії відбуваються на чорному тлі. Це створює в глядача певне відчуття клаустрофобії й концентрує увагу на тому, що відбувається.

Анімація, створена дизайнером Ксі Хе 2017 року під назвою «Рух китайського шрифту»¹⁹ (Chinese Motion Type), як і попередня, спрямована на полегшення розпізнавання й написання китайських ієрогліфів (Дод. А. Іл. 3.16). Тут проілюстровані знаки сонця, місяця, вітру, хмар, дощу, води, світла. Технологічний інструментарій у такому разі більш лаконічний, рисовані ієрогліфи побудовано рухом дрібних часток – спрайтів. Саме цим засобом доречно вибудовувати природні об'єкти й ілюструвати погодні явища, оскільки рух часток має плинний характер. Наступна серія понять, а саме: «назад», «вверх», «вниз», «коливання», «випуклий», «конклав» (рада), «ввести», «вийти», – реалізована вже рухом простих елементів графічних форм. Ці групи форми: прямокутники, лінії, кола – дозволяють вибудовувати більш жорсткі конструкції ієрогліфічних форм.

Графічний дизайнер і член CIPSC (Китайського товариства з обробки інформації) Хунк Сін представив 2020 року інноваційний проєкт «Знаки

¹⁹ <https://vimeo.com/217067660>

китайського зодіаку»²⁰ (Chinese Zodiac Signs), де створив баланс між китайськими знаками зодіаку і графікою 12-ти тварин, що їм відповідають (Дод. А. Іл. 3.17). У китайській культурі знаки зодіаку є життєво важливою частиною філософії образу й духовної віри. Ця філософія розглядає поняття «Успіх», «Шлюб», «Життя» та інші. В анімованій версії, утіленій векторною чорно-білою графікою, автором застосований абстрактний художній метод, який виражається в побудові ієрогліфів у вигляді тварин із різноманітних геометричних елементів з ефектами псевдооб'єму. Ці елементи з'єднані в жорсткі статичні конструкції, але деякі з елементів роблять рухи, характерні для тої чи іншої тварини-знаку. За допомогою такого прийому Хунк Сін досягає незвичного ефекту, що виражається у своєрідній авторській поетиці візуальної розповіді.

Увага до еволюції й використання китайських ієрогліфів виражається також у проведенні численних тематичних фестивалів. Проморолики, які створювалися для низки таких фестивалів, що проводяться в місті Гаосюн, зазвичай використовують сталі тренди в моушн-дизайні, які свого часу були популярними серед дизайнерів західних країн. 2011 року була розроблена серія коротких рекламних роликів, один із яких представляє «Лабіринт»²¹ із рухомих знаків, слів і фрагментів тексту (Дод. А. Іл. 3.18). На білих стінах лабіринту рухались дуктальні ієрогліфи сірого кольору, деякі рухи підкреслювались темно-червоними нюансами, як і в попередній анімації. Автори роботи із медіастудії «Dramaholic Media» у своєму релізі підкреслюють мінімалістичність і цілісність лабіринту.

В іншій роботі того ж року «Фестиваль ієрогліфів Хао Хань»²², арт-центр «2-й пірс», ми спостерігаємо майже статичне «паперове» місто, стіни якого вкриті ієрогліфами, які вибудовують своєрідну текстуру (Дод. А. Іл.

²⁰ <https://vimeo.com/389748862>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=XirS2NQg-7Q>

²² <https://www.youtube.com/watch?v=iJFE7WCGEII>

3.19). Створено це, за словами авторів заставки, для повернення китайського ієрогліфу до його первісної природи передачі повідомлень.

Для фестивалю 2015 року «Фестиваль китайських ієрогліфів» промоанімація студії «Mix Code» побудована в так званій «поліграфічній стилістиці», модний у графічному дизайні на початку ХХ століття²³ (Дод. А. Іл. 3.20). Її характеризує використання поліграфічних растрів, суцільна заливка частин екрану приглушеними кольорами, іноді з паперовою текстурою. На цих елементах тла в роботі рухаються дуктальні ієрогліфи геометричної форми й інші зображення, нібито неохайно вирізані з газет і журналів.

В анімації тайванської студії «27Design» для фестивалю 2017 року «Насолода китайського ієрогліфу» основну увагу на себе бере рух численних різнокольорових плям і простих геометричних форм, які спонтанно з'являються, вібрують і зникають у різних частинах екрану²⁴ (Дод. А. Іл. 3.21). При цьому ієрогліфічні написи опцій фестивалю делікатно розкриваються в єдиній зоні на третині площини екрану. Такий мінімалістичний прийом можна часто зустріти в сучасній анімованій інфографіці.

Подібний підхід задіяний у заставці для соціального експерименту «Третій китайський ієрогліф. 24 години»²⁵ (Дод. А. Іл. 3.22). Цей захід проводився 2012 року на базі публічної комунікаційної платформи, яка фокусується на поточному стані сучасного дизайну китайських ієрогліфів. Ця заставка складається з чотирьох блоків, що проводилися в межах заходу: виставки, лекції та діалоги. Візуальний ряд анімації також створений вібруючими елементами акцидентних ієрогліфічних знаків, які «пропливають» перед глядачем. У ці конструкції гармонійно вписані плашки з основною інформацією.

²³ <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=bQoVcm7QQhI>

²⁴ <https://vimeo.com/204465547>

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=jXS1W55BVHk>

Традиційна анімація у взаємодії з типографікою є також засобом розкриття наративу. Прикладом цього є атмосферна аудіовізуальна композиція «Двадцять чотири зміни пір року»²⁶, опублікована 2020 року дизайнеркою під псевдонімом «Болд Кукі Чжун». Численні пейзажні композиції, що є основою анімацій, виконані у векторній графіці (Дод. А. Іл. 3.23). Стилістика анімації відсилає глядача в модний свого часу так званий «плаский» дизайн. Зміна анімованих ілюстрацій, основні рухи графічних форм розраховані відповідно до мелодійних тактів і створюють вдалі контрапункти, які доповнюються появою й зникненням ієрогліфічних блоків. Ці блоки вдало вбудовані в загальну композицію кадрів. У цьому разі геометричні ієрогліфи виконують допоміжну роль у візуальній розповіді, і основною трансформаційною дією можна визначити лише зміну їхньої прозорості.

В анімаційному ролику китайської студії “MixCode Studio” для музичного конкурсу «Золота мелодія 25»²⁷ 2014 року також задіяні графічні зображення, а саме фрагменти фотографій (Дод. А. Іл. 3.24). Але в такому разі вже вони виконують другорядну роль по відношенню до анімації ієрогліфічних титрів. На перший план тут виходить динамічна анімація декоративних ієрогліфів, утворених з простих елементів графічних форм. Засобами анімації є обертання елементів ієрогліфів, зміна їхніх позицій у кадрі. Саме завдяки цим прийомам головна увага глядача сконцентрована на формуванні акцидентних написів. Вирізані з фотографій фігури й портрети виконавців лише підтримують цей рух.

Увага до такого виду анімованої типографіки, як «Анімований текст» (Type in motion), не оминула й китайський простір анімованого ієрогліфу. Анімований текст – це текст, який змінює свою форму, колір, гарнітуру і накреслення шрифту, рухається в часі для того, щоб посилити емоційний вплив повідомлення [19, с. 108]. Анімація «Перевернута качка претендує на

²⁶ https://www.bilibili.com/video/BV1Ng4y1B7PT/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

²⁷ <https://vimeo.com/99903198>

гроші»²⁸, зроблена лондонською студією “GuX”, є кумедним відеомонологом, на який звернули увагу в Китаї 2011 року (Дод. А. Іл. 3.25). Вона набрала стільки переглядів, що дизайнери цієї студії розробили ще один варіант цього монологу в іншому дизайні. Ієрогліфічні шрифти використано в основному текстові сучасні, із включенням каліграфічних та акцидентних.

Сучасні анімаційні експерименти акциденцій китайських ієрогліфів нерозривно пов’язані з пошуком дизайнерами та дизайнерками нових оригінальних художніх форм. Вони збагачують візуальну культуру й надають нове життя графічним знакам традиційної писемності. Можна відзначити, що в проаналізованих абстрактних роботах автори більше концентруються на емоційних станах. У частині наведених прикладів дизайнери задіяли вже існуючі європейські й американські тренди. У цілому в проаналізованих нами прикладах використаний широкий спектр засобів і видів анімації (Схема 5).

Відмітимо та розглянемо також приклади застосування анімованого ієрогліфу у просторовому середовищі. У класичній китайській анімації іноді ієрогліфи гармонізують візуальний ряд специфічним чином завдяки «вбудованим» у візуальну історію графічним розповідям. Часом ієрогліфи бувають вписані в динамічну композицію як допоміжний текст, іноді виступають своєрідними «акторами» поряд із графічними зображеннями, і відбувається це завдяки впровадженню об’ємно-просторових засобів. Ця ситуація спостерігається в анімованому вірші «Море розповідає нам»²⁹ про історію Тайваню, створеному 2011 року студією “Trylove Design” (Дод. А. Іл. 3.26). В анімації всі об’єкти і тварини оточені стилізованими ієрогліфічними начерками. Навіть вони самі створені із цих об’ємних графічних знаків. У коментарях до своєї роботи автори анімації пишуть, що слова є душею вірша. Вони створюють об’ємні китайські ієрогліфи для конструювання з них об’єктів і героїв сюжету. Справді, суміщення так званої «рідкої» типографіки із

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=g42-UcVd3rM>

²⁹ <https://vimeo.com/28848663>

фігуративною об'ємною анімацією створює привабливу розповідь, що інтригує.

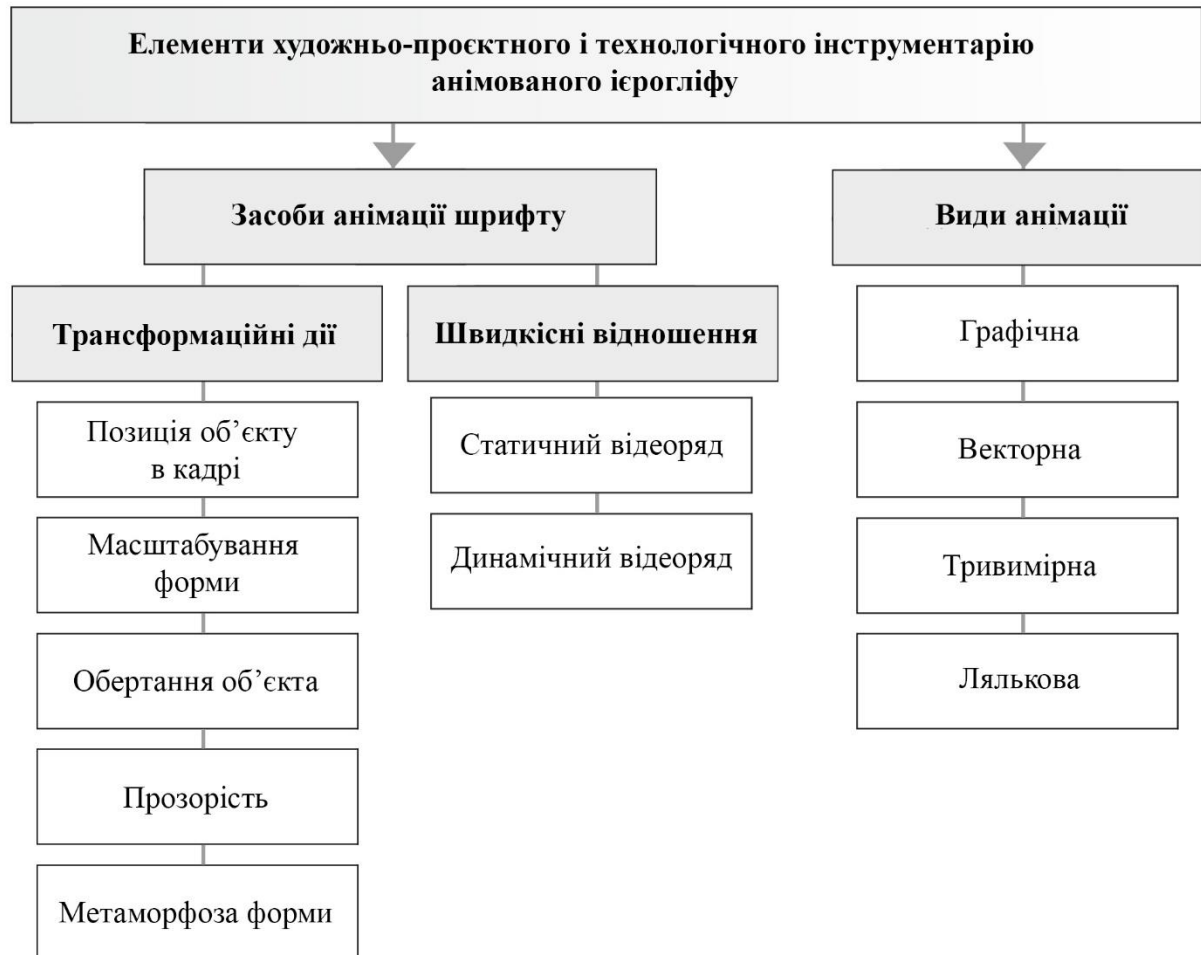


Схема 5. Елементи художньо-проектного і технологічного інструментарію анімованого ієрогліфу

Дуже сучасно й цікаво виглядає винахідливий експеримент із компонування ієрогліфів, накреслених на склянках³⁰ (Дод. А. Іл. 3.27). Відео, розроблене артцентром «2-й пірс» (The Pier-2 Art Centre), представлене Бюро з питань культури міської влади Гаосюна на виставці «Китайські ієрогліфи в грі 2017». Автори нібито граються з компоновкою й об'ємами склянок і водою, і в процесі цієї гри виникають усе нові й нові комбінації ієрогліфічних форм.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=e-DtNAvJH8M>

За основу взято цифровий ієрогліфічний шрифт традиційної форми, з контрастом елементів та загостреними краями.

Огляд пошуків відображення естетики ієрогліфу тривимірними технологіями можна побачити в анімації «Дугун і китайські ієрогліфи»³¹ (Dougong and Chinese characters), створеною китайським дизайнером Су Хуї 2020 року (Дод. А. Іл. 3.28). Дугун – це важливий у традиційній китайській архітектурі конструктивний архітектурний елемент із дерев'яних кронштейнів. Уперше дугун з'явився в будівлях останніх століть до нашої ери й перетворився на структурну мережу, яка з'єднувала стовпи й колони з каркасом даху без будь-яких кріплень. Пізніше побудови дугуна стали більш декоративними, ніж конструктивними. Така їхня особливість надихнула автора анімаційної роботи провести своєрідне дослідження, зміщуючи ці об'ємні елементи конструкції один відносно одного й вибудовуючи їх у різні форми китайських ієрогліфів. Декоративний характер ієрогліфам надає застосування різних матеріалів, імітації текстур, 3D-ефекту, тіні тощо.

Мабуть, найбільш цікавою й технологічно насиченою можна визнати анімацію «Еволюція китайських ієрогліфів – широка і глибока»³², розроблену колективом «Три дизайнери» (Дод. А. Іл. 3.29). Умовна камера проходить по спрощеному ізометричному простору китайського інтер'єру, де на ширмах виникають різноманітні образи. З них по світлових променях висуваються «фантоми» у формах ієрогліфів, що еволюціонують, трансформуючись у русі. Рух безперервний, дизайн анімації заснований на контрасті майже монохромного тла й золотого світіння знаків. Запропонований авторами роботи наратив дозволяє нескінченно домислювати нові варіації. Ієрогліфи м'якої форми з каліграфічним характером.

В останній час у царині мультимедійного дизайну прикута увага до розробки інтерактивних форм екранної типографіки в просторовому

³¹ <https://vimeo.com/438144579>

³² <https://www.youtube.com/shorts/42fTuoACi-Q>

середовищі. Соджин Чжун із університету Карнегі-Меллона, Пітсбург, усебічно дослідила нелінійні вирази в наративних творах [51]. Вона дійшла висновку, що інтерактивна взаємодія докорінно змінює процес розуміння інформації й може відкрити нові можливості для існуючої кінетичної типографіки. Співробітниця науково-дослідного центру Xerox PARS в Пало Альто Поллі Зельвегер зі співавторами розробляє інструменти для представлення й створення гіпертекстових наративів. Їхня програма “Fluid Writer” конструє єдиний інтерактивний текст із вмісту кількох вузлів і дозволяє читачеві досліджувати альтернативні шляхи всередині нього [89], а “Fluid Documents” використовує анімовані типографічні зміни, щоб забезпечити новий користувацький досвід для перегляду гіпертексту й анотацій до документів [89].

Дослідження емоційного стану користувачів у чатсистемі, що проводилися науковцем із університету Токіо Хуа Вонгом зі співавторами, показали, що емоційна інформація, яка передається анімованим текстом, покращує комунікацію користувачів [86]. Інтерактивна кінетична типографіка розглядається в статті американських дослідників Санг Вона Лі і Джоржа Іссла «Темпоральна типографіка на основі веб-технологій для музичної виразності та виконання» [71]. Автори презентують аудіовізуальний музичний твір, який охоплює живе написання, доповнене технікою візуалізації, заснованій на інтерактивному процесі — програмованому рендерингу тексту. На субтитри з коментарями, що з’являються під час перегляду відео, звернув увагу дослідник Шанхайського університету Маотінг Ши [73]. Він робить висновок, що ентропія текстової інформації, національний характер та історичні звичаї відіграли вирішальну роль у розвитку культури маркованих коментарів, що процвітає саме в Китаї і Японії. Вони є своєрідним «притулком» для покоління Z і підтвердженням їхньої справжньої ідентичності.

Означені вище дослідження активно використовуються вже в практичній діяльності. На фестивалі 2011 року «Як гратися зі словом» у місті

Гаосюн була продемонстрована інсталяція на основі проєкції речень на стінах виставкових залів³³ (Дод. А. Іл. 3.30). Інтерактивність у цій роботі виявлялась у тому, що рядки речень рухались із різною швидкістю за глядачем, коли він переміщувався по приміщенню. Шрифт використано цифровий традиційної форми, що нагадує в основі техніку каліграфічного письма.

Подібне технологічне рішення використане в інтерактивній інсталяції 2015 року дизайнера із Гонконга Еріка Ліу (Eric Liu) «Китайські ієрогліфи – інтерактивна інсталяція»³⁴ (Chinese Characters – An Interactive Installation) (Дод. А. Іл. 3.31). У цій роботі різнокольорові ієрогліфи, що «плавали» по поверхні стіни, можна було перетягувати в будь-якому напрямку й прокручувати в площині рукою. Автор пояснює, що робота створена за допомогою програмного забезпечення openFrameworks, знаки з'являються випадковим чином і можуть бути будь-якими символами, уведеними в програму. Таким чином інсталяція представляє собою своєрідну гру з ієрогліфами, які мають контраст штрихів та гострі кінцеві елементи.

Інтерактивна інсталяція «Актор»³⁵, створена 2021 року групою китайських дизайнерів Цяном Лучжу, Ваном Пенгпаєм, Ге Руйсі, Лу Ян Тянем, Таном Чжитао (Qiang Luzhu, Wang Pengpai, Ge Ruixi, Lu Yang Tian, Tan Zhitaо), досліджує зв'язок між персонажем, словом і фразою (Дод. А. Іл. 3.32). Використовуючи спеціальне обладнання й конструкцію із застосуванням дзеркала, дизайнери створили середовище, у якому користувач або користувачка взаємодіють із контуром свого відображення на поверхні із типографіки. Цей контур висвічується на напівпрозорій площині з ієрогліфів і повторює рухи користувача. За задумом авторів, дзеркало, розташоване за екраном, формує нашу несвідому дзеркальну модель сприйняття. Ієроліфіка стає частиною фону, шрифт цифровий традиційної форми.

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=1jfMzPZYSIk>

³⁴ <https://vimeo.com/145821774>

³⁵ <https://www.bilibili.com/video/BV1rT4y1T7LC/>

Інсталяція медіадизайнера Мілоша Лучинського (Milosh Luczynski, Париж) «Шанхайський дощ»³⁶ 2018 року не є інтерактивною, але несе в собі дуже вагомий філософський підтекст (Дод. А. Іл. 3.33). Вона створена низкою своєрідних кубічних фонтанів, складених зі світлодіодних панелей. На панелях висвічуються стробоскопічні мерехтливі знаки китайських ієрогліфів, що відтворюють цитати класичних філософських текстів, частину доктрини Конфуція. Ззовні по цим кубам стікають краплі дощу. Важливою частиною інсталяції є насичене важке «китайське червоне» світло. Метою громадського простору, оснащеного цими конструкціями, є телепортація глядачів у місці та часі, занурення їх у кардинально іншу атмосферу. Основним питанням, яке переймається автор цієї роботи, є: «Чи може китайська м'яка сила домінувати над основним культурним потоком у глобальному світі майбутнього?». Геометричні ієрогліфи створено *пікселями*, які є тут основними засобами формоутворення.

Таким чином, у сучасних експериментах з анімованим ієрогліфом ми можемо спостерігати використання як об'ємних, так і просторових засобів організації візуального ряду анімаційних творів і медіаінсталяцій. Увага дизайнерів до інтерактивних процесів не оминула й галузь екранної типографіки, яка задіяна в просторових медійних проєктах. Свідченням тому є, зокрема, достатня кількість інтерактивних інсталяцій із застосуванням анімації ієрогліфічних форм.

3.3. Принципи використання китайської ієрогліфіки в дизайні предметно-просторового середовища

Швидкі зміни в економічному, політичному та культурному процесах, що відбуваються в постіндустріальному просторі будь-якої країни світу, провокують архітекторів, дизайнерів та митців на створення нових концепцій,

³⁶ <https://vimeo.com/312270983>

на пошук нових форм утілення власних концептуальних ідей. За останні десятиліття знань прогрес намітився у формуванні предметно-просторового середовища Китаю засобами артінсталяцій, завдяки чому в громадськості великих та малих міст з'явилася можливість висвітлення гострих проблем. Цьому процесу сприяла соціально-економічна трансформація Китаю, що значно прискорила розвиток сучасного мистецтва у створенні нових соціальних та культурних просторів. Усі зазначені події мали вплив на творчість дизайнерів та митців, які активно почали демонструвати власні експериментальні твори з визначенням філософської, історичної та культурної значимості китайської писемності як для своєї країни, так і для інших країн світу. Артінсталяція у професійних колах розглядається як об'єкт сучасного мистецтва та дизайну «у вигляді об'ємно-просторової композиції з символіко-метафоричним змістом, що формується за допомогою різноманітних художніх технік, матеріалів, а також із застосуванням комп'ютерних технологій, світлових ефектів, оригінальних конструкцій», призначений для зміни сприйняття простору людиною [2].

Наприкінці ХХ століття намітилися зміни в концептуальних підходах стосовно того, де і як китайські митці та дизайнери зростали, накопичували знання й збагачували свої творчі здібності. Досліджуючи становлення і розвиток дизайну в Китаї у ХХ сторіччі, Лі Цунцінь вказує на запозиченість здобутків Баухаузу. Проте, оскільки модель дизайну німецької школи була запроваджена без відповідного накопичення практики, це призвело до низької якості китайського дизайну, який став лише копією західного. Світові глобалізаційні процеси призвели не лише до економічної інтеграції, а й посприяли розповсюдженню західних культур в країни Сходу [101]. Однак традиції культурної спадщини Китаю завжди були на першому місці у їхній творчості, що згодом стало ознакою своєрідності й глибинної духовності в запропонованих ними художніх творах. Проте, як було зазначено в попередніх розділах, серед різноманітності візуального мистецтва китайський ієрогліф

був і залишається постійним символом китайської культури та продовжує своє існування в різних формах його вияву. Як підкреслює Мінцзи Чжан, елементи традиційної культури і мистецтва Китаю давно стали частиною світового глобалізаційного процесу – вони проникли у європейські художні практики та сучасне мистецтво, стаючи не просто естетичним фоном, а інструментом смислового конструювання [149, с. 1028].

У цьому контексті варто зазначити, що взаємодія *традиційного* та *інноваційного підходів* дозволяє через покоління розкрити вагомість китайської ієрогліфіки як інтелектуальної творчої діяльності сучасних митців і мисткинь Китаю. Для усвідомлення закономірностей та змін, що відбуваються останнім часом у впровадженні різноманітних форм ієрогліфіки в дизайні візуально-інформаційного простору Китаю, варто акцентувати увагу на кожному з вищезазначених підходів, ураховуючи широкий спектр дизайнерських практик їх трансляції: в інтер'єрному та відкритому громадському середовищах.

Аналіз візуального матеріалу вказує на існування декількох основних типів артінсталяцій, дизайн яких побудований на відображенні китайської ієрогліфіки графічними, рельєфними або об'ємно-просторовими (тривимірними) засобами. Серед основних слід визначити такі: *сюжетно-оповідальний*, *об'єктно-предметний*; *зорово-візіонерський*. Відносно запропонованої авторами концепції мистецького твору, матеріали формування дизайну артінсталяцій є досить різними, іноді шокуючими. Розглянемо особливості дизайну артінсталяцій щодо їх презентації у внутрішньому та зовнішньому просторах.

Інтер'єрний простір об'єктів громадського призначення дозволяє продемонструвати мистецтво китайської ієрогліфіки досить різноманітно й, відповідно до обрання типу створення мистецького об'єкту та його візуально-образного рішення, сприймання інсталяції буде особливим. Наприклад, більш *традиційний підхід* у поданні інформації засобами шрифтових композицій із

наданням ієрогліфів має експозиція «Історія та культура зонування географічних назв Чунціна» у першій креативній виставковій залі історії та культури, що розташована по вулиці Байсян, район Юджун, Китай (Дод. А. Іл. 3.34). Характерною особливістю цієї експозиції є її *демонстраційна форма* подачі китайських ієрогліфів, які, за концепцією автора, починають розкривати зміст графічного тексту зі стін, у подальшому об'єднуючи надання тексту з рельєфними ієрогліфами. Текстовий потік охоплює 552 назви районів та округів Китаю, тим самим оновлюючи історико-культурну пам'ять громадян. Дизайнери студії Silk Road Vision презентують тисячолітню історію характерних топонімів старих гірських міст, що розкривається як текстове оповідання із застосуванням китайської ієрогліфіки. Композиційним акцентом є центральна інсталяція з китайських тривимірних ієрогліфів, що бере свій початок на «землі», продовжуючи рух до стелі, де текст починає зорво зменшуватись до його відображення засобами рельєфних ієрогліфів. Святковості у вирішенні дизайнерського завдання додає колірна гама, що змінює свою тональність від світлої до темної, тим самим вона пов'язана з основними кольорами, притаманними для будівель м. Чунціна. Отже, візуально-інформаційний простір виставкової зали стає визначним місцем для місцевих громадян, а використання китайської ієрогліфіки, ураховуючи *сюжетно-оповідальний тип* її подачі, дозволяє відчутти єднання між минулим та сучасним.

Варто зазначити, що *інноваційний підхід* висвітлення концепції засобами китайської ієрогліфіки підсилює можливості її виявлення та провокує на встановлення більш тісного візуального та психологічного зв'язку з глядачем чи глядачкою в умовах виставкового простору (Дод. А. Іл. 3.34–3.40). Як свідчить візуальний матеріал дослідження, інсталяції дедалі більше знаходять своє відображення, приймаючи нові форми експонування та передачі інформації. Серед основних варто назвати такі: *демонстраційну, ігрову та змішану*. Стосовно того, яку ідею вкладають дизайнер чи дизайнерка у

формування мистецького твору, техніки виконання артінсталяцій пропонуються різними засобами, зокрема, зазначених вище, використання LED-технологій та образів зі світла й тіні. Розгляньмо кожен форму презентації китайської ієрогліфіки стосовно засобів їх вирішення.

Демонстраційна форма вирішення артінсталяцій у дизайні виставкового простору відповідає за виконання елементів китайської ієрогліфіки як феномену, що об'єктивно існує протягом багатьох століть. Просторові композиції з графічними, рельєфними або об'ємними елементами набувають нових символічних значень у тісній взаємодії з глядачем чи глядачкою. Одним із несподіваних засобів вирішення загальної композиції з наданням китайських ієрогліфів є експозиція художника Венди Гу (Wenda Gu) від Організації Об'єднаних Націй (Дод. А. Іл. 3.35–3.36). Для того, щоб зрозуміти зміст артінсталяції, глядачеві чи глядачці слід побачити ієрогліфи зблизька, бо елементи, запропоновані художником в артінсталяції, створені зі справжнього людського волосся, зібраного з понад двох мільйонів людей із вісімнадцяти країн світу. Експозиція займає весь простір виставкового приміщення, розвиваючись по колу й продовжуючи свій рух до простору стелі. Цей проєкт, який почався 1993 року та продовжується донині, є викликом сучасному людству, що демонструє використання нетрадиційних технік надання інформації; стійкі свідомі альтернативні варіанти культурного обміну та інноваційні засоби спілкування з глядацькою аудиторією.

Спроби знайти свій творчий підхід в написанні та в подальшому демонстрації китайських ієрогліфів іноді обертаються на захоплення технікою шиття. Так, для художниці Ян Вейлінь ткацтво стало засобом вираження концепції їх трансформації в розкритті образу артінсталяції з назвою «Потік свідомості» (Дод. А. 3.37). Вона з дитинства використовувала техніки шиття, плетіння та в'язання гачком, а спогади про дитинство допомогли їй визначитись із мистецтвом писемності. Майстриня сплітає складний образ ієрогліфів із ниток, блукаючи думками в минулому, тим самим підштовхуючи

глядача до споглядання витонченої абстрактної композиції з ієрогліфів та пошуку їхніх змістовних значень. Інтер'єрний виставковий простір, який запропонований нейтральним, допомагає зосередитись на концепції мистецького твору.

Наступний приклад дизайнерської практики демонструє, як візуальні символи ієрогліфів представлені художником Сюй Бін в артінсталяції з назвою «Живе слово» (Дод. А. Іл. 3.38). Автор створює письмовий образ китайського ієрогліфу «няо», що означає «птаха». Художника цікавить питання найдавніших коренів цього символу в стародавньому Китаї. Артінсталяція з чотирьох сотень ієрогліфів раптово починає «відлітати», указуючи на життєдайність китайської писемності, яка, у цьому випадку, має поступові зміни в її побудові (зі стародавньої традиційної каліграфії до стандартизованого письма (кайшу), надалі трансформація продовжується до спрощених форм). Символ птаха утворюється за рахунок виконаних із прозорого плексигласу ієрогліфів, які є легкими, а додаткове світло в інтер'єрі музею створює гру тіней та кольорових відтінків. Варто зазначити, що цей приклад указує на використання рельєфних ієрогліфів у поєднанні з об'ємно-просторовими. Крім того, міцність сприйняття образу білих рельєфних ієрогліфів зорозово тяжіє до землі; своєю чергою, прозорість тривимірних, що «літають» у просторі, робить їх набагато легшими для сприйняття.

Зовсім по-іншому сприймаються китайські ієрогліфи в наступному їх вирішенні художником Лю Хеном (Дод. А. Іл. 3.39). Дизайн артінсталяції, що має назву «Totem», запропонований як абстрактне полотно з нанесенням на нього ієрогліфів. Інсталяція займає всю площу інтер'єру будівлі в місті Ченчжоу, провінції Хунань (стіни, центральну частину простору). Цінність китайських ієрогліфів художник намагається передати за рахунок візуальної демонстрації еволюції національної писемності через подання її у вигляді мистецтва артінсталяції. Інша його робота – «Книга імен» – демонструє фундаментальність підходу автора до своїх мистецьких творів. Лю Хен

повністю покриває внутрішній простір зали полотнами з графічним поданням на ньому імен і прізвищ (стіни, колони, підлогу). Отже, митець намагається через мистецтво китайських ієрогліфів донести до відвідувачів та відвідувачок виставки цінність прізвищ через їхню каліграфію.

Варто зазначити, що на сьогодні мистецтво національної писемності Китаю виходить далеко за межі однієї країни й відповідає транснаціональному характеру її демонстрації. Презентація китайських ієрогліфів може бути представлена в різних формах її подання, наприклад, включно з поєднанням артінсталяції і мистецтва перформансу. Так, приклад експозиції виставки, яка відбулася в межах поточного проєкту “Zhijian Workshop: 3RE-Materials” в місті Берлін, дозволяє стверджувати, що мистецтво каліграфії викликає зацікавленість у глядачів і глядачок із Німеччини (Дод. А. Іл. 3.40). Концепція артінсталяції «Black Cube» побудована художником Рубінгом Чжаном на основі *змішаної форми* її подання; каліграфія виконана художником Цянь Ген. Мистецький твір охоплює три основні компоненти загальної композиції: артінсталяцію з китайськими ієрогліфами; чорний куб із перероблених повсякденних матеріалів (плівки) із невеличкими отворами для очей, який підвішений на певній відстані від підлоги; виставу (танець) – імпровізований перформанс, що виконується танцюристом Тянь Гао. За рахунок внутрішнього споглядання з куба на ієрогліфи, що надані графічно та розташовані по всій довжині стін у приміщенні, створюється умовна межа між зовнішнім та внутрішнім, між темрявою та світлом. *Зорово-візіонерський тип* вирішення цієї артінсталяції дозволяє насолоджуватися спогляданням запропонованого графічного зображення китайської писемності.

Як свідчить аналіз візуального матеріалу, розкриття транснаціонального характеру в презентації мистецтва артінсталяцій з урахуванням китайських ієрогліфів може поєднувати елементи класики та сучасності в інших інтер'єрних просторах. Таким прикладом є артінсталяція з порцеляни в приміщенні Головної бібліотеки міста Сан-Франциско, яка наразі

перетворюється на музей (Дод. А. Іл. 3.41). За концепцією провідного китайського художника-інсталатора Лю Цзяньхуа, кожна з 1600 частин елементів ієрогліфів була розроблена ним вручну разом із командою у місті Цзіндечжені, відомому своїми стародавніми технологіями виробів із порцеляни. Сучасний дизайн інсталяції з підвісними білими елементами ієрогліфів виглядає контрастним по відношенню до історичного оточення простору бібліотеки. Загальна композиція відповідає *прийому асиметрії*, а її *демонстраційна форма* вирішення в запропонованому візуальному просторі наводить глядачів на думку про визначення життєвих цінностей, про єдність між минулим і сучасним, а також про єдність присутності відмінностей (англійської та китайської).

Прикладом артоб'єкту, концепція якого акцентує увагу на вагомості ієрогліфіки для будь-якого покоління Китаю, є скульптурна інсталяція від студії дизайну інтер'єру LTW Designworks у холі готелю JW Marriott Qufu (м. Цюйфу, Китай). Мистецько-видовищна форма артінсталяції, що являє собою *зорово-візіонерський твір*, образ якого базується на використанні китайської ієрогліфіки та відіграє важливу філософську, соціальну та історичну ролі. Демонстрація традиційного виду писемності через розкриття образу священного дерева гінкго вражає образно-символічним контекстом (Дод. А. Іл. 3.42). Автор мистецького твору проводить паралель між символом безсмертя, надії та життєвої сили (у вигляді реліктової рослини) і безсмертям традиційного китайського ієрогліфу. Варто нагадати, що священне дерево гінкго свого часу відіграло велику роль в історії Китаю, коли залишилось живим у радіусі кілометра після вибуху в Хіросімі атомної бомби 1945 року.

Загальна композиція мистецького твору побудована на основі *принципу домінування*, що визначає її положення в просторі готелю, її масштабність по відношенню до людини та довговічність матеріалу, з якого запропонований образ стовбура дерева. Майже монохромна загальна колірна гама приміщення дозволяє сприймати композицію цілісно, а великий світловий отвір,

розташований над інсталяцією, робить її невагомою. Варто також звернути увагу на конструкцію перегородки, що має круглий отвір. Змінюючи положення в просторі, інсталяція починає сприйматися глядачем або глядачкою по-новому, більш сконцентровано, завдяки наявності отвору, через який можна побачити, як священне дерево займає весь об'єм простору кола. Стовбур дерева, своєю чергою, запропонований, як шрифтова композиція, при цьому сприймається досить ажурно й гармонійно, не перевантажуючи загальний образ інсталяції. Отже, розкриваючи основний напрямок традиційної китайської культури – збереження мистецтва каліграфії – цей проєкт демонструє новому поколінню концепцію побудови гуманістичного саду, ураховуючи особливу значимість збереження національної спадщини у вигляді китайських ієрогліфів.

Рекламна функція в умовах швидкого економічного розвитку Китаю є актуальною для проведення експериментальних розробок і дизайні артінсталяцій з урахуванням різноманітних технік художньої подачі китайських ієрогліфів. Так, для компанії L'Oreal Men Expert створено мистецький твір з урахуванням світло-тіньових ефектів (Дод. А. Іл. 2.43). Підвісна артінсталяція була підсвічена таким чином, щоб на стіні студії створювати тінь китайського ієрогліфу, який означає «навантаження» («敢»).

Варто зазначити, що світлотіньовий підхід до вирішення дизайну ієрогліфів у внутрішньому просторі знайшов своє використання не лише в рекламі будь-якого продукту споживання, а й як елемент загального композиційного рішення в дизайні фасаду та інтер'єрів монастирю Нунг Чан, що розташований біля річки Кілунг неподалік від гори Датун (Дод. А. Іл. 3.44). Вдале розташування монастиря дозволяє відчути спокій та врівноваженість, а *прийом тіньового мистецтва*, запропонований архітектором Kris Yao з компанії Artech, робить інтер'єри легкими, оригінальними й урочистими. Світлотіньові відбитки ієрогліфів значно збагачують внутрішній простір монастиря й розкривають його художньо-образну індивідуальність.

Якщо попередній приклад надає можливість відчутти красу китайської писемності на основі *прийому тіньового мистецтва*, то наступний візуальний матеріал вказує на вдале використання китайської писемності у вирішенні стін (акрилові пластини) та підвісних елементів (металеві ієрогліфи) у дизайні об'єктів громадського призначення. Виразним прикладом того є дизайн торговельного офісу Excellence East Côte d'Azur, що знаходиться у приморському місті Хуейчжоу, провінції Гуандун (Дод. А. Іл. 3.45). У цьому випадку розкриття *функції цінносної орієнтації* відбувається завдяки демонстрації артінсталяції з декількох перспективних точок у заданому громадському просторі. Загальне вирішення дизайну внутрішнього простору офісу охоплює масштабну артінсталяцію «Пролог», у якій центральна композиція з підвісних тривимірних ієрогліфів з металу є однією з найважливіших. Додатково авторами інсталяції розроблені прозорі накладні пластини на стіні, розташовані вертикально на основі *прийому ритмічного кріплення* й мають нанесені на них рельєфні елементи ієрогліфів із білого плексигласу. Стилізована скульптурна фігура людини, що «споглядає» за елементами китайських ієрогліфів, підсилює атмосферу, створену як візуально-інформаційний простір. Стримана колірна гама всіх запропонованих деталей артінсталяції та загального рішення всього приміщення допомагає сприймати його як єдине композиційне ціле.

Варто зазначити, що гармонійність та естетичні якості в дизайні мистецького об'єкта підкреслюють гуманістичні аспекти концепції авторів проєкту, в якій закладено ідею переосмислення цінностей людського життя. У такому контексті слід зазначити, що *прийом використання вертикальних прозорих пластин із нанесенням рельєфних ієрогліфів* є тенденцією, яка використовується в різних за призначенням громадських інтер'єрах, наприклад, у меблевих магазинах, офісах, готелях, а також в книгарні Yan Ji You від Kyle Chan & Associates, м. Ченду (Китай) (Дод. А. Іл. 3.46).

Аналіз візуального матеріалу показав, що інноваційний підхід у вирішенні інтер'єрів торговельного призначення може бути представлений на основі прикладу книгарні Yangzhou Zhongshuge в місті Янчжоу, Китай (Дод. А. Іл. 3.47). Історико-культурна спадщина цього міста, в якому раніше збиралося багато літераторів та поетів, стала натхненням для автора концепції, дизайнера Лі Сяна. Він разом із дизайнерською студією XL-Muse запропонував дизайн книгарні, де одним із головних елементів вирішення її художнього образу стали китайські ієрогліфи. Концепція візуально-інформаційного простору книгарні побудована на імітації ефекту води на чорній дзеркальній підлозі, через яку проступають графічно виконані елементи ієрогліфів. Автором передбачається вплив образу води на відвідувача, який по течії «ріки» наближається до «океану» знань.

Однак слід зазначити, не завжди у внутрішньому просторі ієрогліфи використовуються у вигляді артінсталяцій. Наприклад, у формуванні дизайну інтер'єрів громадського харчування китайська писемність виконує більш декоративну роль, за її допомогою образно-художнє рішення кафе, ресторанів або барів перетворюється на осередки з виявленням яскравої атмосфери китайської національної культури. У цьому контексті варто проаналізувати принципи створення дизайну об'єктів громадського харчування з позиції їх вирішення з урахуванням китайських ієрогліфів. Розглянемо приклад бренду Lingnan Culture «Big Pigeon Rice» (Дод. А. Іл. 3.48), створеного на основі *принципу єдності* (у поєднанні традиційності та сучасності). Увесь внутрішній простір позначений графічними або рельєфними ієрогліфами, які одразу створюють атмосферу китайського традиційного інтер'єру (елементи на вхідних дверях, на стіні біля входу, на стінах біля столиків, у рішенні колон, між різними функціональними зонами тощо). Деякі з них є тривимірними, але закріплені таким чином, щоб не заважати гостям рухатись уздовж цих написів. Інші, навпаки, створені так, щоб акцентувати увагу на необхідних функціональних зонах.

Різноманітність виконання китайських ієрогліфів підпорядкована композиційному вирішенню того місця в інтер'єрі, що дозволяє більш виразно їх презентувати. Наприклад, рельєф сірої стіни біля столів не заважає бачити нанесені на ній графічними засобами чорні ієрогліфи; мозаїчна колона в центрі приміщення, яка має гладку поверхню, створює враження паперу, на якому нанесені графічним засобом золотисті ієрогліфи; своєю чергою, об'ємно-просторові елементи золотистих ієрогліфів слугують рекламою для входу в іншу функціональну зону та закріплені біля зелених дверей. Загальна колірна гама відповідає історичним традиційним кольорам старого родового будинку Гуанчжоу та побудована на зеленому, золотому та червоному відтінках.

Ще один виразний приклад використання китайських ієрогліфів у дизайні ресторанів Китаю розкриває концепцію авторів проєкту з урахуванням *принципу домінування*. Цей принцип відображений у ієрогліфі 福, що для китайців означає культуру благословення «Фу». Для створення впізнаваності бренду Weifuji дизайнери використовують культурний символ каліграфії в будь-якому елементі інтер'єру ресторану: стіни, перегородки, підлога, двері, столи та стільці. Кожна архітектурна деталь, кожний предмет обладнання інтер'єру або аксесуар – усі вони розроблені з урахуванням ієрогліфа «Фу», ураховуючи особливості історико-культурної спадщини міста Наньчану, Китай (Дод. А. Іл. 3.49). У цьому випадку формування інтер'єру з урахуванням червоного кольору, а дизайну елементів китайської писемності – на основі золотистого допомагає створенню атмосфери святковості у внутрішньому просторі ресторану на основі *принципів єдності та гармонійності*.

Важливе місце в дизайні приміщень громадського харчування займає розробка світильників та предметів сучасного декору з урахуванням мистецтва китайських ієрогліфів. В умовах сьогодення такий підхід широко використовується в рішенні світильників, декоративних панно тощо. Наприклад, досить естетично виглядає світильник, розроблений для інтер'єру приватного простору в музеї овочів міста Хунань (Дод. А. Іл. 3.50). Банкетна

кімната виконана в червоних та зелених кольорах із додаванням білого. Прості за формою світильники мають основний колір корпусу – білий, конструктивні елементи зеленого кольору, а нанесення на поверхню корпусу світильника рельєфних ієрогліфів у формі кубу, що має світло-червоний колір, робить дизайнерський предмет витонченим. Отже, *принцип гармонійності* виявляється у вирішенні загальної композиції кімнати для банкетів, у взаємозв'язках кольорових рішень та у виконанні світильників із рельєфними ієрогліфами, які залишаються одним з основних композиційних акцентів дизайнерського рішення, що свідчить про бережливе ставлення до культури Китаю.

Варто зазначити, що всі описані вище дизайнерські розробки у вигляді предметів декору, панно та графічної продукції знайшли своє використання і в житлових інтер'єрах (Дод. А. Іл. 3.51). Відмінністю їхнього дизайну є: різновиди матеріалу виконання; пластичні можливості виконання загальної форми предмету; засоби вирішення елементів писемності (графічний, рельєфний, об'ємно-просторовий, з використанням лазерної порізки, на основі гравірування або техніка лазерного різання з ЧПУ по міді); кольорове рішення; властивості матеріалів (прозорі-непрозорі) (Дод. А. Іл. 3.52, 3.53). Світло й тіні відіграють особливу роль у зверненні до чуттєвих переживань і уявлень, які будують стосунки між дизайном, архітектурою, мистецтвом і соціальними науками [87].

Отже, можна стверджувати, що всі зазначені вище приклади візуальних матеріалів відповідають *функції ціннісної орієнтації* у формуванні світогляду сучасного громадянина Китаю та *виховній функції*, що сприяє зосередженості на змістовній складовій китайської ієрогліфіки в її традиційних і сучасних формах вираження.

Аналіз матеріалу дослідження дав змогу виявити, що останнім часом ієрогліфіка Китаю активно використовується не лише у внутрішньому предметно-просторовому середовищі, а й у міському візуальному просторі, де

основними функціями комунікаційного процесу з глядачем є: *рекламна, виховна, інформаційна, естетична, ігрова, видовищна функції*. За твердженням дослідників Лу Бінь та С. Кривуц, «...під впливом зразків міжнародного дизайну за останні 20 років XXI століття китайські міста перетворилися на більш відкриті, де вагоме місце займає саме дизайн артінсталяцій, як носій культурних цінностей» [18, с. 4–9]. Надалі науковці доводять: «Специфіка географічного розташування, соціальна структура та особливості менталітету Китаю дали змогу митцям знайти своєрідні риси естетичних підходів та прийомів виконання дизайну артінсталяцій на початку XXI століття» [18, с. 4–9]. Аналіз зазначеної статті вказує на її актуальність по відношенню до сприйняття інформаційно-комунікаційних знаків та установок у громадському просторі китайських міст. Отже, використовуючи візуальну мову китайської ієрогліфіки у створенні дизайну реклами, артоб'єктів або візуально-інформаційних знаків та установок на основі *національно-культурного підходу*, можна вирішити кілька важливих завдань:

- значно покращити естетизацію міського середовища;
- установити взаємозв'язок між візуальним мистецьким об'єктом і глядацькою аудиторією;
- на психологічному рівні посилити вплив на особистість при осмисленні об'єкта дизайну, що демонструє кращі зразки художньо-образного вираження китайської писемності.

Крім того, варто зазначити, що останнім часом дизайн візуально-інформаційних знаків або установок, у яких можна спостерігати поєднання китайської писемності з англійськими шрифтовими композиціями, що свідчить про використання дизайнерами *міжкультурного підходу*, є досить частим проявом естетичної функції у формуванні міського візуального простору КНР. Отже, проаналізуємо кращі зразки дизайнерських розробок, які зберігають і поширюють традиції китайської ієрогліфіки в дизайні сучасного громадського простору.

Рекламна функція на сьогодні стає однією з найпоширеніших сфер візуального прояву китайської писемності. Важливу роль тут виконує її соціальна складова та художньо-образна (Дод. А. Іл. 3.54–3.57). Соціальна роль інформаційних знаків розкривається через формування відповідної поведінки населення, що підтверджується активізацією їхнього прояву у відвідуванні саме тих підприємств, де найкращим чином запропонована реклама. Відповідно, художньо-образна складова вирішується дизайнерами та дизайнерками на основі таких завдань: призначення візуальної інформаційної системи (для орієнтації в просторі, безпеки); освітлення (використання LED-технологій, неонові підсвітки); прийому контрасту кольору; прийому поєднання китайської писемності з елементами торговельних знаків (піктограм, логотипів або елементів, що характеризують той чи інший заклад); пропорційні взаємовідносини між елементами писемності та елементами декору; масштаб інформаційного знаку по відношенню до розмірів людини; розміщення в міському просторі відносно прилеглих архітектурних об'єктів (наявність вільного простору чи його відсутність); функціональне призначення об'єктів у просторі (комерційний простір, розважальний громадський простір, паркові зони тощо); визначити можливості формування китайських ієрогліфів на плоских поверхнях різної конфігурації і площі або на тривимірних; визначення висоти розташування об'єкта дизайну відносно людини.

Як свідчить аналіз візуального матеріалу, рекламні інформаційні знаки або установки у вільному просторі міста здебільшого мають висоту їхнього розташування на рівні 1,5–2,0 метри від основи (тротуар, клумба тощо) (Дод. А. Іл. 3.57), що дозволяє сприймати їх зблизька. Своєю чергою, у просторі, перенасиченому архітектурними об'єктами, рекламні інформаційні знаки зазвичай розташовані вертикально та знаходяться не нижче висоти 3,5 метрів відносно тротуару та мають висоту зображень 7–10 метрів по вертикалі. Найчастіше використовуються шрифтові композиції в поєднанні з елементами

декору та логотипами різних компаній з урахуванням *прийому контрасту кольору* та з використанням неонові підсвітці у вечірній час доби (Дод. А. Іл. 3.58). Негативними наслідками такого ставлення до реклами стає перенасиченість архітектурних об'єктів великою кількістю візуальних інформаційних систем, що призводить до майже повного нівелювання архітектурної своєрідності великих міст Китаю.

Розуміння місцевої адміністрації будь-якого міста Китаю, що на перший план потрібно ставити розвиток регіональної культури, яка може значно покращити привабливість місцевості для міжнародного туризму, сприяє її оновленню й формуванню естетичної привабливості. Отже, вирішення дизайну знакових систем із використанням китайської писемності вказує на актуальність *інформаційної функції*, що дозволяє активізувати діяльність дизайнерів та дизайнерок на створення нової урбаністичної інформаційної системи з використанням китайської писемності або в поєднанні її з англійським виконанням необхідного тексту. Зазначене вище пов'язане з постійним покращенням дизайну громадських просторів, де існує необхідність своєчасного надання певної інформації. Так, можна стверджувати, що у вхідних зонах місцевих парків дизайнерські розробки інформаційно-комунікаційних знаків та установок є доречними, формують інформаційно-просторові акценти в парковому середовищі та на сучасному рівні розвитку пропонуються на основі *міжкультурного підходу* з урахуванням таких основних прийомів:

- *прийом тривимірного подання* дизайну інформаційної системи, де головним композиційним акцентом є національна ієрогліфіка (Дод. А. Іл. 3.59);
- *прийом тривимірного подання* дизайну інформаційного повідомлення, в якому основною є *ігрова функція* та композиційний акцент надано англійському повідомленню (Дод. А. Іл. 3.60–3.61);

- *прийом нерівнозначного поєднання*: тривимірного зображального елемента, який є композиційним акцентом, з елементами китайської писемності та англомовного тексту, які запропоновані на основі прийому накладання (Дод. А. Іл. 3.62). У цьому випадку дизайнерами та дизайнерками додатково використовується *прийом контрасту кольору*;
- *прийом рівнозначного просторового вирішення дизайну запропонованих елементів*: зображального (у вигляді стилізованої квітки), китайської писемності та англомовного тексту. У такому рішенні дизайнерами й дизайнерками використовується *прийом контрасту кольору* (Дод. А. Іл. 3.63);
- *прийом багаторазового вирішення дизайну запропонованих тривимірних та двовимірних елементів*: зображальних (у вигляді стилізованих образів тварин, різноманітних геометричних фігур тощо), китайської писемності та англомовного тексту. Варто зазначити, що у формуванні дизайну інформаційних знаків на території парків для дітей активно використовується *прийом контрасту кольору* (Дод. А. Іл. 3.64).

Аналіз візуального матеріалу дослідження вказує на те, що актуальним стає також вирішення візуальних текстових повідомлень у дизайні громадського простору з урахуванням *національно-культурного підходу*. Необхідність та актуальність їхнього розташування підтверджується активізацією комунікаційних процесів населення, їхньою постійною взаємодією та можливістю відпочивати в естетично привабливих зонах міського середовища. Крім того, дизайн запропонованих ієрогліфів іноді передбачає включення *ігрової функції*, що робить інформаційні знаки більш привабливими для населення (Дод. А. Іл. 3.65).

Варто зазначити, що особливістю надання окреслених інформаційних систем є їх більш вільний характер композиційної побудови. Це стосується

включення різноманітних додаткових елементів (зображальних, геометричних тощо) до тривимірного або двовимірного текстового повідомлення. Створення їхньої загальної композиції з урахуванням горизонтального або вертикального розташування у громадському просторі відбувається, в основному, на основі прийому збільшеного масштабу по відношенню до розмірів людини (Дод. А. Іл. 3.66).

Естетична функція як ціннісна категорія відображає зміст досконало розроблених мистецьких проєктів, що демонструють використання китайської ієрогліфіки в умовах міського середовища. У такому випадку варто акцентувати увагу на можливості оригінального дизайнерського рішення, що може бути запропоноване в будь-якому місті Китаю за рахунок вирішення загальної композиції обраної місцевості, де основним акцентом стає інформаційний знак, який перетворюється на витвір мистецтва в поєднанні з уведенням додаткових елементів із використанням кольору, матеріалів оздоблення, елементів озеленення тощо (Дод. А. Іл. 3.67). Концепція авторів проєкту базується на створенні функціонального сучасного громадського простору, який повинен задовольнити громадян будь-якої вікової категорії. Таким чином, ця місцевість перетворюється на естетичну зону відпочинку з жвавою невимушеною атмосферою.

Звернення уваги дизайнерів та дизайнерок до глядацької аудиторії відбувається на основі врахування *виховної функції* в дизайні вуличних артоб'єктів. Таким яскравим прикладом є просторова артінсталяція на книжкову тематику, де автором запропоновано мистецький об'єкт із включенням китайської писемності на основі *прийому збільшеного масштабу по відношенню до розмірів людини* (Дод. А. Іл. 3.68). *Демонстраційна форма* інсталяції в поєднанні з *видовищною* дозволяє розкрити зміст дизайнерської концепції за рахунок встановлення моментального контакту з глядачем. Для цього автором мистецького проєкту запропоновано кілька засобів: графічний (текстова частина артінсталяції, яку можна прочитати й на відстані;

зображувальні елементи, що підкорюють увагу людини, та тривимірні елементи сюжету, які збагачують загальну композицію вуличної просторової артінсталяції.

Наступний приклад свідчить про особливе ставлення китайського населення до традицій національної культури. Наочним прикладом є проведення на вулиці занять зі студентами з навчання китайської каліграфії в Школі каліграфії та мистецтва Lanting Університету мистецтв і наук (міський округ Шаосін у провінції Чжецзян) (Дод. А. Іл. 3.69). Молоді люди намагаються відтворити писемність китайської класичної книги «Класика тисячі символів». Цей приклад демонструє його вагомість для духовного наповнення та виховання молодого покоління в найкращих традиціях Китаю. Отже, створення особливого змістовного контексту зазначеної події з використанням китайської ієрогліфіки можна вважати ще одним яскравим прикладом упровадження виховної функції.

Результати дослідження тенденцій застосування китайської ієрогліфіки представлено в Додатку А (Дод. А. Іл. 3.70–3.74).

Таким чином, можемо стверджувати, що *демонстраційна форма* розташування артінсталяцій з елементами ієрогліфіки у створенні дизайну предметно-просторового середовища вказує на тенденцію, пов'язану з інтенсивністю розвитку різноманітних прийомів подання візуальної інформації. Вищезазначене допомагає систематизувати авторські концепції з урахуванням важливих функцій їхнього сприйняття, типів побудови дизайну артінсталяцій та відносно їх розташування в межах інтер'єрного простору, а саме:

1) *у виставкових просторах*: передбачає такі їх різновиди: на стінах – по периметру всього приміщення із кріпленням на стелі основного композиційного елемента (об'ємно-просторові, графічні); у центрі зали, починаючи з підлоги із розташуванням до стелі (об'ємно-просторові, графічні); у центрі виставкового простору з використанням спеціального

обладнання (об'ємно-просторові); по периметру приміщення на стінах (рельєфні, графічні);

2) у громадських інтер'єрах різноманітного функціонального призначення (готелях, книгарнях, офісах, магазинах тощо): із кріпленням на стелі (уздовж лінії пересування відвідувачів); на стінах (з урахуванням прийому метричного кріплення); у центрі інтер'єрного простору (як самостійна масштабна артінсталяція, що є композиційним центром приміщення).

Виявлено специфіку використання *змішаної форми* в дизайні артінсталяцій, яка передбачає наявність гармонійної загальної композиції, що побудована з урахуванням кількох мистецьких складових, наприклад: елементів об'ємно-просторової артінсталяції, елементів площинної артінсталяції та перфомансу.

У ході проведеного аналізу візуального матеріалу виявлено основні *принципи* побудови дизайну артінсталяцій, рекламних знаків та візуально-комунікаційних систем, що створені в умовах внутрішнього та зовнішнього просторів, серед яких: принцип *домінування, єдності та гармонійності*.

Висновки до третього розділу

1. Виділено три *напрями* розвитку анімованого китайського ієрогліфа в медіапросторі. Першим із них є *екстраполяція* філософії накреслень ієрогліфів у цифрові медіа, відстеження еволюції ієрогліфу в анімаційних творах. Важливим із практичної точки зору є напрям створення *навчальних* анімаційних матеріалів, які полегшують роботу викладачів у навчанні традиційній китайській писемності. Логічним є також розвиток художніх *експериментів* у напрямі створення нових анімованих ієрогліфічних форм, що підвищує *комунікативний* потенціал ієрогліфу. Частково ці спроби є

відтворенням західних сталих трендів. Цей вид цифрового мистецтва – найпрогресивніша складова візуальної культури Китаю.

2. Показано, що рухомі форми ієрогліфічних знаків в анімаційних рішеннях привертають увагу суспільства до мистецтва створення ієрогліфів. Вони реалізуються специфічними засобами анімації, а саме трансформаційними діями (позиція об'єкта в кадрі, масштабування форми, обертання об'єкта, прозорість, метаморфоза форми) і швидкісними відношеннями (статичний відеоряд, динамічний відеоряд).

3. Виявлено специфіку використання *змішаної форми* в дизайні артінсталяцій з урахуванням таких мистецьких складових, як елементи об'ємно-просторової артінсталяції, елементи площинної артінсталяції та перфомансу.

4. Визначено два основних *підходи*, що використовують сучасні дизайнери та художники у своїй творчій діяльності, пов'язаній із демонстрацією китайської ієрогліфіки, а саме: національно-культурний та міжкультурний. *Національно-культурний підхід* передбачає формування дизайну реклами, артоб'єктів або візуально-інформаційних знаків та установок лише з наданням елементів китайської писемності. *Міжкультурний підхід*, який вирішується на основі поєднання китайської ієрогліфіки з іншомовною писемністю, створює умови для: розвитку транснаціонального характеру надання необхідної інформації; збільшення кількості глядацької аудиторії; розвитку умов для комфортного туризму тощо.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз літературних джерел дав змогу виявити, що науковці, досліджуючи історію розвитку китайської писемності, сходяться на тому, що вона пройшла довгий шлях трансформаційних процесів (зміна напрямку написання, суттєве спрощення ієрогліфів), проте ієрогліфіка не втратила свою піктографічну основу. Систематизовано матеріали дослідження, які підтверджують, що дизайн сучасних китайських ієрогліфів тяжіє до символічного трактування, відповідає культурним звичаям і адаптується до психології й мислення аудиторії. Китайські науковці, розглядаючи історичну спадщину та сучасні тенденції у графічному дизайні, доходять висновків щодо доцільності й перспективності концепції антиглобалізму, яка сфокусована на національних і регіональних традиціях, художніх формах та культурних особливостях. Така концепція стає запорукою збереження національної спадщини та сприяє формуванню власної ідентичності на всіх рівнях людського існування, де система писемності і дизайн шрифту є невід'ємними складовими. Водночас, згідно з науковими джерелами, у сучасній каліграфії Китаю спостерігається прагнення до трансформацій, експериментальності, відходу від традиційних канонів. Разом із тим, приділяється увага новітнім цифровим формам ієрогліфічних знаків. Але при цьому в сучасному мистецтвознавстві питання тенденцій дизайну ієрогліфіки в аспекті імплементації шрифтових композицій у сучасний візуальний простір через медійний простір та інтерактивну складову громадського середовища є недостатньо висвітленим на тлі низки практичних експериментів із формою ієрогліфів.
2. Виявлено особливості морфології китайської ієрогліфіки та її образної складової в контексті каліграфічних традицій. Досліджено особливості дизайну літерації, акцидентної та декоративної китайської ієрогліфіки. Показано, що ієрогліфіці притаманна пластичність, виразність та

самодостатність, її декоративність та образність визначається засобами каліграфії та літерації й ґрунтується на *стилізації*. Підтверджено, що для каліграфічного письма та дизайну ієрогліфіки актуальними є певний порядок розташування елементів ієрогліфу, а також техніка та інструмент виконання. Визначено, що основними засобами дизайну ієрогліфіки є *лінія, крапка, пляма, текстура та об'єм*. До *характеристики* дизайну акцидентної та декоративної ієрогліфіки віднесено: відкритість та замкнутість форми; конфігурація знаків (прямокутні, м'які, витягнуті форми); контрастність та товщини елементів; кінцеві елементи символів (округлі, гострі, зрізані, декоративні тощо); внутрішні просвіти. Виявлено два основних підходи в дизайні сучасної китайської ієрогліфіки: *традиційний та експериментальний*. Звернено увагу на питання ступеня трансформації ієрогліфу від традиційного формоутворення до сучасних експериментальних форм символів у авторській літерації.

3. Показано, що сучасні комп'ютерні технології дозволяють створювати ієрогліфи з високими якісними характеристиками, розкривати художньо-образну складову акцидентних та декоративних шрифтів, які отримали широке поле для експериментів та втілення авторських ідей завдяки сучасним шрифтовим програмам. Визначено проблеми цифрового дизайну китайської ієрогліфіки, а саме: 1) невисока кількість шрифтів із варіаціями накреслень від світлих до важких; 2) відсутність альтернативних форм текстових символів.
4. Визначено, що серед основних тенденцій у сучасному цифровому дизайні ієрогліфіки є: 1) поєднання китайських національних традицій із західними трендами й новаціями; 2) збільшення цифрових зразків ієрогліфіки, що імітують каліграфічне письмо, і це є важливим для культури Китаю; 3) застосування шрифтів, що демонструють експериментальні візуальні ефекти та пошук оригінального художнього вираження; 4) створення надважких форм знаків у літераціях, акцидентних та декоративних зразках

(як аналог наджирним накресленням в алфавітних шрифтах); 5) розробка авторських символів у цифрових програмах (Adobe Illustrator, Photoshop, інші графічні та шрифтові програми), а також застосування 3D та змішаних технік; 6) використання текстових шрифтів із геометричними формами в сучасному візуальному просторі; 7) розробка об'єктів дизайну з урахуванням китайської писемності в інтер'єрному та екстер'єрному громадському просторі з урахуванням різноманітних технологій, різновидів матеріалу виконання; пластичних можливостей виконання загальної форми предмету; засобів вирішення елементів писемності (графічний, рельєфний, об'ємно-просторовий, із використанням лазерної порізки, на основі гравірування або техніка лазерного різання з ЧПУ по міді); кольорового рішення; властивостей матеріалів (прозорі – непрозорі). Доведено, що останнім часом ієрогліфіка Китаю активно використовується не лише у внутрішньому предметно-просторовому середовищі, а й у міському візуальному просторі, де основними функціями комунікаційного процесу з глядачем є такі: *рекламна, виховна, інформаційна, естетична, ігрова, видовищна*.

5. Запропоновано класифікацію цифрового ієрогліфічного шрифту за формою виконання, а саме на *дуктальні* та *гліптальні*. Дуктальні шрифти повністю імітують каліграфічне письмо пензлем різної форми, товщини та жорсткості. До гліптальних віднесено *текстові, акцидентні та декоративні*. Текстові розподіляються на *традиційні* (символи мають пластичні форми, невеликий контраст штрихів і гострі кінцеві елементи) та *сучасні* шрифти (символи мають прямі й геометричні форми). До *акцидентних* відібрано шрифти із середнім рівнем читабельності, з візуальним характером, що унеможливує їхнє застосування для набору великого обсягу тексту. До *декоративних* віднесено цифрові шрифти, що мають виражені художньо-образні характеристики та низький рівень читабельності. Також запропоновано загальний розподіл сучасної

китайської ієрогліфіки на групи: за *формою виконання* (дуктальні, гліптальні), за *технікою виконання* (рисовані, цифрові, каліграфічні), за *призначенням* (текстові традиційні та сучасні, акцидентні, декоративні) та *засобами формоутворення* (лінія, пляма, крапка, текстура, об'єм).

6. Визначено засоби образної складової й напрями розвитку сучасного анімованого китайського ієрогліфу. В анімованому ієрогліфі застосовуються як цифрові дуктальні та гліптальні форми ієрогліфіки, так і рисовані й каліграфічні. Засобами посилення образної складової виступають текстура й колір, організація візуального ряду засобами площини, об'єму та простору. Використовується також співвідношення світла й тіні. Рухомі форми ієрогліфічних знаків в анімаційних рішеннях привертають увагу суспільства до мистецтва створення ієрогліфів. Вони реалізуються засобами анімації: трансформаційні дії (позиція об'єкта в кадрі, масштабування форми, обертання об'єкта, прозорість, метаморфоза форми) і швидкісні відношення (статичний відеоряд, динамічний відеоряд). Особливо значущим такий інноваційний підхід визначається в освітній практиці, він допомагає краще засвоїти значення численних символів. Пошук нових оригінальних форм китайських ієрогліфів є також сучасним напрямком дизайну анімацій, який дає нове прочитання знакам традиційної писемності. З'ясовано, що одним із прийомів сучасного застосування ієрогліфіки в анімації є відтворення предметно-просторового та міського середовища, де ієрогліфіка представлена як невід'ємна складова візуального простору.
7. У науковому дослідженні відповідно до поставлених завдань уперше виявлено принципи та прийоми створення мистецьких об'єктів, що вирішуються засобами китайських ієрогліфів, систематизовано основні функції, які сприяють збереженню та розвитку історико-культурної спадщини Китаю, визначено підходи їх імплементації щодо внутрішнього та зовнішнього просторів. Серед основних принципів слід назвати принцип

домінування, єдності та гармонійності. Доведено, що мистецькі об'єкти, які вирішено з урахуванням китайської ієрогліфіки, забезпечують міцний історико-культурний зв'язок між минулим та сучасним – для майбутніх поколінь; впливають на естетизацію як інтер'єрного простору, так і на гармонізацію міського середовища; на психологічному рівні посилюють вплив на особистість при осмисленні об'єкта дизайну, який демонструє кращі концепції художньо-образного вираження кожного з авторів мистецького твору.

8. Систематизовано принципи побудови дизайну артінсталяцій, рекламних знаків та візуально-комунікаційних систем, що створені в умовах внутрішнього й зовнішнього просторів, серед яких такі: *принцип домінування, єдності та гармонійності*. Принцип домінування визначає положення дизайнерського об'єкта у візуальному громадському просторі, його масштабність по відношенню до людини та використання відповідних технологій, що підсилюють зоровий ефект при його спогляданні. Принцип єдності дозволяє розкрити дизайн китайської писемності у формуванні інтер'єрів громадського призначення з урахуванням її більш декоративної ролі та за допомогою поєднання кількох форм художньо-образного відображення яскравої атмосфери китайської національної культури (світильники, декоративні панно, артінсталяції тощо). Принцип гармонійності виявляється у вирішенні загальної композиції предметно-просторового середовища із додаванням елементів китайської писемності, у взаємозв'язках їхніх кольорових рішень по відношенню до вирішення візуального простору, що свідчить про бережливе ставлення до традицій культури Китаю.
9. Подальшими напрямками дослідження може бути більш розширена та поглиблена класифікація китайської ієрогліфіки за візуальними характеристиками та засобами її формоутворення. Відкритим також залишається питання проблематики дизайну варіативного ієрогліфічного

шрифту. Зазначимо, що в ході аналізу візуального матеріалу дослідження виявлено тенденцію, яка не стосується об'єкта нашого дослідження. Однак варто наголосити, що спроби дизайнерів КНР вирішити дизайн інформаційних систем у громадському просторі лише на основі англомовної писемності можуть привести в майбутньому до нівелювання національних історико-культурних характеристик. Сьогодні ця тенденція тільки починає свій розвиток, але якісний професійний підхід, із яким пропонуються нові мистецькі інформаційно-комунікативні об'єкти, швидко набирає обертів. Наочним прикладом є об'єкти, які не увійшли до аналізу та систематизації в нашому дослідженні: East Coast Park Precinct, Fortress Hill (Hong Kong); інсталяція Changsha (Китай). На це варто звернути увагу в подальших дослідженнях особливостей застосування китайської ієрогліфіки у візуальному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бердинських С. О., Яковлев М. І., Колосніченко О. В., Пашкевич К. Л. Об'єктивні та емоційні властивості сучасної візуалізації в дизайн-проекуванні. *Art and Design*. Випуск № 1, 2023. С. 83–95.
2. Бойчук О., Голобородько В., Опалев М., Сбітнева Н. Дизайн і ергономіка. Українсько-англійський термінологічний словник. Харків : ХДАДМ, 2021. 240 с.
3. Ван Вейжун, Мудаліге О.І. Художній символізм графічної мови ієрогліфічного плакату (на матеріалах колекції Музею екологічного плакату «4-й Блок»). *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва : матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конф.*, м. Херсон, 5–6 жовтня 2023 р. Херсон : ХНТУ. 2023. С. 114–119.
4. Ван Вейжун, Опалев М. Л. Особливості культурно-естетичних наративів анімацій китайської ієрогліфіки. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Том 6. № 2. Київ: КНУКіМ. 2023. С. 288–297.
5. Ван Вейжун. Дослідження китайської ієрогліфіки в сучасному науковому дискурсі. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Гельветика. 2022. Вип. 58. Т. 1. С. 74–80.
6. Ван Вейжун. Морфологія та образна складова китайської ієрогліфіки в контексті каліграфії та сучасних комп'ютерних технологій. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Випуск № 3, 2023. С. 12–19.
7. Ван Вейжун. Особливості сучасної китайської ієрогліфіки. *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конф.*, м. Херсон, 8–10 вересня 2021 р. Херсон : ХНТУ. 2021. С. 159–160.

8. Ван Вейжун. Развитие акцидентных форм китайского наборного шрифта: практика Запада и Востока. *Актуальні питання мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір)* : матеріали всеукраїнської наукової конференції // збірник статей. (15 листопада 2019 року). Харків : ХДАДМ, 2019. С. 11–13.
9. Ван Мінь. Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика : дис. на здобуття наук. ступ. доктора філософії: 023. Харків, 2020. 355 с.
10. Іваненко Т. О. Біфункціональність акцидентного шрифту: реклама і мультимедіа. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків.: ХДАДМ, 2011. № 3. С. 36–39.
11. Іваненко Т. О. Оригінальність без меж: природа акцидентного шрифту : монографія. Харків.: ХДАДМ, 2011. 184 с.
12. Іваненко Т. О. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту : дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: 05.01.03. Харків, 2006. 332 с.
13. Іваненко Т. О. Шрифтовий дизайн: основи : навч. посіб. Харків : ХДАДМ, 2019. 144 с.
14. Історія розвитку мистецтва шрифту: Конспект лекцій: навч. посіб. для студ. спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» / КПІ ім. Ігоря Сікорського ; уклад.: Ю. О. Коренюк. Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2021. 76 с.
15. Кірносова Н. А. Етапи розвитку граматики в Китаї: від династії Хань до сучасності. *Східний Світ*. Київ, 2011. №3. С.195–204.
16. Кірносова Н. А. Китайський ієрогліф як художній феномен. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов». Вип. 83. 2016. С. 109–116.

17. Кірносова Н. А. Специфіка графічного вираження морфемних значень у китайській ієрогліфіці. *Мова і культура*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. Випуск 21, Том IV. С. 360–364.
18. Лу Бінь, Кривуц С.В. Аналіз стану наукового дослідження проблем формування дизайну арт-інсталяцій в системі міського середовища КНР // Збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка. Дрогобич: Посвіт, 2022. С. 4–9.
19. Опалєв М. Л., Іваненко Т. О. Шрифтова анімація: буква, слово, текст : навч.-метод. посіб. Харків, ХДАДМ, 2022. 172 с.
20. Резаненко В. Ф. Семантическая структура иероглифической письменности (базовые структурные элементы). Киев : КГУ, 1985. 132 с.
21. Резаненко В. Ф. Моделювання семантико-графічних структур ієрогліфів стилю кайшу 楷書 на засадах інь-ян структури даоського кола (太極). *Українська орієнталістика*. Вип. 9. Київ, 2018. С. 147–173.
22. Резаненко В. Ф. Формально-змістові взаємозв'язки елементів сучасної ієрогліфічної писемності: дис... д-ра філол. наук : 10.02.15. Київ, 1996. 431 с.
23. Резаненко В. Ф. Элементы семантико-графической системы иероглифической письменности. Київ, 1988. 354 с.
24. Рибалко С. Б. Ієрогліфіка в японському традиційному вбранні. *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики 21 ст. : матеріали міжнародної науково-практичної конференції* // Збірник статей, м. Харків, 13 жовтня 2016. ХДАДМ. Харків : 2016. 132–134 с.
25. Рибалко С. Б. Японське традиційне вбрання в контексті писемної культури. *Східний світ*. Київ, 2006. № 3. С. 131–138.
26. Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: Автореф. дис... д-ра искусствоведения: 17.00.06 / ВНИИТЭ. М., 1990. 33 с.

27. Фурсова Т. Н., Иваненко Т. А. Коннотация акцидентного шрифта в современной рекламе. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2004. № 4. С. 121–126.
 28. Фэн Линьюй, Ши Вэйминь. Очерки по культуре Китая. Китай: Межконтинентальное издательство Китая, 2010. 198 с.
 29. Чжоу Чен. Китайская каллиграфия: от традиции до практики использования в современном дизайне : дис. на соик. уч. степ. канд. искусствоведения. 17.00.07. Харьков: 2016. 360 с.
 30. Чжоу Чен. Современная китайская каллиграфия : инновационный путь развития. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2013. №2. С. 58–59.
 31. Яковець І. О., Чепелюк О. В., Луговський О. Ф., Чугай Н. М. Візуально-інформаційні комунікації інклюзивного середовища: дизайн-освітній наратив. *Art and design*. Київ, 2023. №2(22). С. 278–289.
- Література англійською мовою:**
32. Bachfischer, G. Robertson, T., Zmijewska, A. Typography in motion: A framework of moving type use. *WSEAS Transactions on Information Science and Applications*, 2006. 14 p.
 33. Barras G. S. *The art of calligraphy in modern China*. Berkeley. University of California Press, 2003. 288 p.
 34. Billeter J. F. *The Chinese art of writing*. New York, Rizzoli International Publication, Incorporated, 1990. 300 p.
 35. Boltz W. G. *The origin and early development of the Chinese writing system*. New Haven, CT. : American Oriental Society, 1994. 205 p.
 36. Brownie B. A New History of Temporal Typography: Towards Fluid Letterforms. *Journal of Design History*, Oxford. 2014, Vol. 27. No. 2. P. 167–181.
 37. Brownie B. Fluid Characters in Temporal Typography. *Fusion Journal*. Charles Sturt University. 2013, No. 1. P. 1–17.

38. Brownie B. Fluid Typography: Transforming letterforms in television idents. *Arts and the Market*. Emerald Publishing Limited, 2015. Vol. 5. No. 2. P. 154–167.
39. Brownie B. One Form, Many Letters: Fluid and transient letterforms in screen-based typographic artefacts. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*, 2007. Vol. 1. No 2. 15 p.
40. Buchan S. Playing with words: typography and text In: Pugh, Adam, (ed.) 5th Norwich International Animation Festival. Norwich International Animation Festival, 2006, P. 60–63.
41. Chang L., Miller P. Four thousand years of Chinese calligraphy. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1990. 463 p.
42. Chiang Y. Chinese calligraphy: an introduction to aesthetic and technique. Cambridge MA : Harvard University Press, 1973. 250 p.
43. Cho P. S. Computational models for expressive dimensional typography. Diss. Massachusetts Institute of Technology, 1999, 84 p.
44. Cunningham N. Developing a theoretical framework for understanding the communicative value of typographic elements in moving image products. *Mapping New Territories in Design Education : the materials of 4th International Design Education Forum Conference Proceedings*, Johannesburg, 10–11 September 2001, Newtown, Johannesburg, South Africa, 2001.
45. Fong W. Words and images: Chinese poetry, calligraphy, and painting. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991. 589 p.
46. Hanna S. Animating Poetry: Whose line is It anyway? *International Journal of Film and Media Arts*. Universidade Lusofona. 2019, P. 8–23.
47. Hillner M. Basic Typography. Virtual Typography. Fairchild Books, 2009. 184 p.

48. Hillner M. 'Virtual Typography': Time Perception in Relation to Digital Communication. *Leonardo Electronic Almanac*. The MIT Press; Leonardo/ISAST. Vol. 14, 2006. 7 p.
49. Hostetler S.C. Integrating Typography and Motion in Visual Communication. Department of Art University of Northern Iowa, 2006. 9 p.
50. Hung K. How the traditional Chinese idea of time and space can be applied through digital moving Images. Typoday: Typography, Sensitivity and Fineness. Typography Day, 2016. P. 1–16.
51. Jun S. Non-linear Expressions Using Interactive Kinetic Typography. Pennsylvania: Carnegie Mellon University, 2000. 13 p.
52. Kapr A. Ästhetik der Schriftkunst. Thesen und Marginalien. Fachbuchverlag. Leipzig, 1977. 127 p.
53. Kolisnyk O.V., Ocheretna L.V., Yakovlev M.I., Kolosnichenko O.V., Pashkevich K.L., Kretova O.M. Tendencies and art techniques in contemporary comic book graphic design. *Art and Design*. Київ, 2020. № 3. С. 34–46.
54. Lahoda O. Representative design practices as a designer's right to creative communication. *Journal of International Legal Communication*. Warsaw: University of Warsaw, 2021. No. 1 (1). P. 205–215.
55. Lam Ho Cheong et al. Computer-assisted-learning for learning Chinese characters. . *Journal of the Chinese and Oriental Languages Processing Society*. Communications of COLIPS, 1993. Vol. 3. No. 1. P. 31–44.
56. Las-Casas L. F. Cinedesign: typography in motion pictures. *InfoDesign: Revista Brasileira de Design da Informação* 4 – 1. 2007, P. 12–19.
57. Lau N. M. L., Veni H. T. Chu. Enhancing Children's Language Learning and Cognition Experience through Interactive Kinetic Typography. *International Education Studies*, 2015, Vol. 8, No. 9, P. 36–45.
58. Lee I-Cheng. Nowhere: A kinetic typography motion graphic about the pursuit of happiness. *Rochester Institute of Technology*, 2014. 35 p.

59. Lee J. C., Forlizzi J., Hodson S. E. The kinetic typography engine: an extensible system for animating expressive text. *UIST '02: Proceedings of the 15th annual ACM symposium on User interface software and technology*, October 2002. P. 81–90.
60. Lee J. E. Kinetic typography studies today in Japan. *The 2nd International Conference on Design Creativity (ICDC2012)*. September 18-20 of 2012, Glasgow, UK, 2012. P. 351–358.
61. Liddle D. J. Beyond Animation: Toward A Rhetoric of Motion Design for Technical and Professional Writing: dissertation to the degree of Doctor of Philosophy (PhD). West Lafayette: Purdue University, 2018. 166 p.
62. Loknar N.S., Bratić D., Agić A. Kinetic typography – figuration and technology. *10th International Symposium on Graphic Engineering and Design*, Novi Sad, 2020. P. 719–723.
63. Long J. The art of Chinese Calligraphy. Mineola : Dover Publications, 2001. 128 p.
64. Marcotte E. Responsive web design. NY: A Book Apart, 2011. 150 p.
65. McCloud S. Understanding Comics: The Invisible Art. New York: HarperPerennial, 1994. 216 p.
66. Mills A. Animating Typescript Using Aesthetically Evolved Images. *EvoMUSART 2016: Evolutionary and Biologically Inspired Music, Sound, Art and Design*, 2016. P. 126–134.
67. Panyok T., Zhen Dai, Dongting Ju. Project activities in the professional training of future designers (based on China’s educational experience). *Art, Design & Communication In Higher Education*. № 21(1), 2022. P. 23–42.
68. Quelhas V. Dynamic typography. dynTypo > Understanding typography as a multimedia expression. *Conference: Congreso Internacional de Tipografía: Valencia, Spain, 2012*. P. 21–24.
69. Rashid R. Representing Emotions with Animated Text. University of Toronto, 2008, 114 p.

70. Ross F. Aspects of typographic communication: notes on South Asian typeforms. In: Makinson, John (ed.) *Honoris Causa: Essays in Honour of Aweek Sarkar*. Allen Lane, UK, 2015, pp. 47–77. ISBN 9780241248676
71. Sang W.L., Essl G. Web-Based Temporal Typography for Musical Expression and Performance. *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression, NIME*. May 31–June 3 of 2015. Baton Rouge, LA, USA, 2015. P. 65–69.
72. Schlittler J. P. A. Motion Graphics and Animation. Presented at SAS 2014, *The Animator*. Toronto, June 17 of 2014. Toronto, 2014. 10 p.
73. Shi M. The Medium is the Message: Exploring the Introduction of Bullet Comment Culture to China and Its Impact on the Identity Expression of Generation Z Individuals. *2022 8th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2022)*. Atlantis Press, 2022. Vol. 664, P. 669–673.
74. Shiffman D. *Learning Processing: A Beginner's Guide to Programming Images, Animation, and Interaction*. Burlington: Elsevier, 2008. 453 p.
75. Silbergeld J. *Chinese Painting Style*. Seattle: Washington University Press, 1982. 68 p.
76. Sullivan M. *The Three Perfections: Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*. 2nd Edition. New York: George Braziller Incorporated, 1999. 88 p.
77. Sullivan M., Murphy F. D. *Art and Artists of 20th Century China*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press, 1996. 354 p.
78. Sullivan. M. *The Arts of China*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press, 1984. 278 p.
79. Tolly-Wamsley A. *Type in motion: Motion of typography and its effectiveness in communication*. Rochester Institute of Technology, 1997, 26 p.
80. Tufte E. *Envisioning Information*. Cheshire.: Graphics Press, 1990. 126 p.

81. Tufte E. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire: Graphics Press, 2009. 200 p.
82. Turgut O. P. Kinetic typography in movie title sequences. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. No 51, 2012. P. 583–588.
83. Valitutti A., Stock, O. Affective text variation and animation for dynamic advertisement. *International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2007.
84. Valitutti A., Stock O., Strapparava C. Dances with Words. *The International Joint Conference on Artificial Intelligence*. Hyderabad, India, January 6–12 of 2007. Hyderabad, 2007. Vol. 7. P. 1719–1724.
85. Udris I., Udris-Borodavko N. Evolution of artistic styles of commercial advertising posters in the context of the history of graphic design. *Bulletin of KNUKIM*. Series in Art: Kyiv, 2020. No 42. P. 230–239.
86. Wang H., Prendinger, H., Igarashi, T. Communicating Emotions in Online Chat Using Physiological Sensors and Animated Text. CHI'04, April 24–29 of 2004, Vienna, Austria, 2004. 4 p.
87. Wang W., Wang F. Western Minimalism in Design: Oriental Roots and Cultural Borrowings. *TEXTILE*, 2023. No 8.
88. Yang P. *Animating Space: Toward a Poetics of Chinese Animation* : dissertation to the degree of Doctor of Philosophy (PhD). The University of Chicago ProQuest Dissertations Publishing : Chicago, Illinois, 2020. 286 p.
89. Zellweger P. T., Bouvin, N. O., Jehøj, H., Mackinlay J. D. Fluid Annotations in an Open World. *Conference: HYPERTEXT 2001, Proceedings of the 12th ACM Conference on Hypertext and Hypermedia*, August 14–18 of 2001, University of Aarhus, Århus, Denmark. 2001. 10 p.

Література китайською мовою:

90. 利用3DS制作三维汉字《中国计算机用户》1996年 第23期 | 周斌 [Бін Чжоу. Створення тривимірних китайських ієрогліфів за допомогою 3DS. Китайські користувачі комп'ютерів, № 23, 1996].

91. 论中国传统文化的基本特征 王国炎, 汤忠钢 - 江西社会科学, 2003 [Ван Гоян, Про основні особливості традиційної китайської культури. *Соціальні науки Тан Чжунган-Цзянсі*, 2003].
92. 王敦玲. 现代书法精神论. 新美术. 2007 年第 1 號. 第 14 條. [Ван Дунлін. Дух сучасної каліграфії. *Нове витончене мистецтво*. 2007. №1. С. 14].
93. 王敦玲. 中国“现代书法”论文选. 2004. 412 頁 [Ван Дунлін. Збірник китайської сучасної каліграфії. Сянган: Чжунго мэйшу, 2004. 412 с.].
94. 王魂. 介绍象形文字的起源. 北京: 編. 華語, 1997. [Ван Хун. Введення у походження ієрогліфів. Пекін: Вид. Синолінгва, 1997 р.].
95. 王哲. 解析书法与篆刻艺术之美. 山西省太原市: 山西应用科技学院, 中国民族博览 18 期, 2020. 118-119 页 [Ван Чже. Аналіз каліграфії та різьблення за печатками. Тайюань, пров. Шаньсі: Шаньсійський інститут прикладних наук та технологій. Китайська національна виставка, 2020. Випуск 18, С. 118–119].
96. 中国文字艺术在动画作品中的应用与再生 《中国电视》2018 年 第 4 期 [Ван Яцюань, Ван Хайян, Чжу Пен. Застосування та регенерація мистецтва китайських ієрогліфів у анімаційних роботах. *Китайське телебачення*, 2018, № 4].
97. 实现三维汉字动画的简便方法 《电脑》1996 年 第 7 期 | 翁元祥 青岛 [Вен Юаньсян. Простий спосіб реалізувати 3D-анімацію китайських ієрогліфів. *Комп'ютер*. 1996. Випуск 7].
98. 汉字教学动画软件设计与开发 《教育信息技术》2016 年 第 11 期 | 吴浩帆 刘秀霞 陈子超 程志霞 佛山科学技术学院人文与教育学院 [Ву Хаофань, Лю Сюся, Чен Цзичао, Чен Чжися. Застосування анімації еволюції китайських ієрогліфів у навчанні дітей китайським ієрогліфам. *Освітні інформаційні технології*, 2016, № 11].
99. 书法动画研究:动画艺术语言的新探索 《北京印刷学院学报》2011 年 第 3 期 [Гао Яньмей. Дослідження каліграфічної анімації: нове дослідження мови

- мистецтва анімації. Журнал Пекінського інституту графічної комунікації. Пекін. 2011, № 3].
100. 顾冠华. 中国传统文化论略 1999. Journal of Yangzhou University: Humanities and Social Sciences Edition [Гу Гуаньхуа. О традиційній культурі Китаю]
 101. 李丛芹 漢字和中國設計 中國藝術研究院研究生院 2006 年 [Лі Цунцінь. Китайські ієрогліфи та китайський дизайн. Вища школа Китайської академії мистецтв. 2006]
 102. 立体汉字动画的制作、编辑与特技播放《电脑编程技巧与维护》1998 年 第 11 期 [Лі Цзюнь. Виробництво, монтаж і спеціальні ефекти тривимірної анімації китайських ієрогліфів. *Навички комп'ютерного програмування та технічне обслуговування*. 1998. Випуск 11].
 103. 用 3DS 制作旋转汉字动画的方法《多媒体世界》1997 年 第 7 期 | 李寿琪 [Лі Шоуці. Спосіб створення обертової анімації китайських ієрогліфів за допомогою 3DS. *Світ мультимедіа*. 1997. Випуск 7].
 104. 用 Java 设计汉字动画 WWW 主页《中国计算机用户》1997 年 第 9 期 | 李元 [Лі Юань. Дизайн домашньої веб-сторінки WWW з анімацією китайських ієрогліфів за допомогою Java. Китайські користувачі комп'ютерів. 1997. Випуск 9].
 105. 刘曾明 中国现代书法史 [Лю Цаньмін. Історія китайської сучасної каліграфії: кандидатская диссертация. Ханчжоу : *Китайська академія витончених мистецтв*. 2009. 278 с.].
 106. 刘在复林刚 传统和中文。 北京, 1989. 418 羽 [Лю Цзайфу, Лін Ган. Традиція і китайці. Пекін, 1989. 418 с.].
 107. 劉宗超. 试析当代书法创变模式 下 书法 [Лю Цзунчао. Зміни у творчості сучасної каліграфії. *Каліграфія*. 2006. Ч.2. № 9. С. 18–22.].
 108. 梁東涵。 漢字的結構及其演變。 上海: 1965 [Лян Дуньхань. Структура китайських ієрогліфів та її еволюція. Шанхай: *Цзяюй* 1965].

109. 梁漱溟. 东西文化及其哲学 《东西方文化及其哲学》是 2009 [Лян Шумінг. Східна та західна культура та філософія «Східна та західна культура та філософія». 2009].
110. 陸大東. 王敦玲. 中国现代书法大事年表 中国“现代书法”论文选 [Лу Дадун. Хронологія сучасної каллиграфії Китаю. Сбірка китайської сучасної каліграфії. Сянган: Чжунго мэйшу. 2004. С. 353–373].
111. 不是紅印. 中文寫作論文. 北京: 字文出版社, 1998 [Не Хуньїнь. Нариси про китайську писемність. Пекін: Юйвень, 1998 р.].
112. 牛瑤. 對現代漢字字體設計的思考. 廣東輕工業職業技術學院學報. 2015 年第 2 期. 第 14 部分. 第 70–73 頁 [Ню Яо. Думки про дизайн сучасних китайських шрифтів. Журнал Гуандунського професійно-технічного коледжу легкої промисловості. 2015. Випуск 2. Частина 14. С. 70–73].
113. 馬成祥. 现代书法的审美特征. 艺术广角 [Ма Ченсян. Естетичні властивості сучасної каліграфії. Огляд мистецтва. 1989. № 2. С. 68–73].
114. 馬成祥. 现代书法与现代观念. 中国书法 [Ма Ченсян. Сучасна каліграфія та сучасна концепція. Китайська каліграфія. 1986. №2. С. 35–36].
115. 文字论/孟华著. -济南:山东教育出版社 2008.363. [Мен с. Теорія слова. Jinan: Shandong Education Press 2008. 363 с.].
116. 二维、三维动画中的汉字造型 《电脑》1996 年 第 4 期 | 潘晓勤 重庆医药设计院 [Пань Сяоцінь. Моделювання китайських ієрогліфів у 2D та 3D анімації. Комп'ютер, № 4, 1996].
117. 利用 PowerPoint 制作汉字书写动画效果 《中小学电教: 综合》2009 年 第 11 期 | 彭真学 成都市浣花小学 [Пен Чженсюе. Використання PowerPoint для створення анімаційного ефекту написання китайських ієрогліфів. Електронне навчання в початковій та середній школі: синтез, № 11, 2009].
118. 榮新江. 歸義軍史研究 [Ронг Сінъцзян. Дослідження історії Гуаюйлїнь. Шанхай: Видавництво стародавніх книг Шанхая, 1996].

119. 蘇培成。漢字的科學評價。華語教學出版社，1994 [Су Пейчен. Наукова оцінка ієрогліфів китайської мови. *Видавництво Хуаюй дзяосюе*, 1994 р.]
120. 蘇培成。現代漢字基礎。北京：編。北京大學，2001 [Су Пейчен. Основні положення сучасної китайської ієрогліфіки. Пекін: *Пекінський університет*, 2001 р.].
121. 孫吉 中國古代與物質文化。[Сунь Цзи. Стародавній Китай і матеріальна культура. Пекін: Взньу, 1993. 509 с.].
122. 徐時儀。《一切經音義》與古籍整理研究” 古籍整理研究學刊 [Сюй Шіі. «Усі класичні звуки та значення» та дослідження розташування стародавніх книг» *Журнал упорядкування та дослідження старовинних книг*. 2009].
123. 徐時儀略論。《一切經音義》與詞彙學研究。陝西師範大學學報(哲學社會科學版 [Сюй Шіі. «Усі класичні звуки та значення» та лексичне дослідження. *Журнал педагогічного університету Шеньсі (видання філософії та соціальних наук)* 2009].
124. 熊秉明。中国书法理论体系。北京：人民美术出版社，2017。23 页 [Сюн Бінмін. Теорія китайської каліграфії. Пекін, 2017. 23 с.].
125. 滕贝贝 汉字字体设计与民族文化的融合南京大學金陵學院。2019。第 11 期，第 41 頁， [Тенг Бейбей. Злиття китайського шрифтового дизайну та національної культури. Коледж Цзіньлін. *Нанкінський університет*. 2019. Вип. 11, с. 41].
126. 涂雅琴，冯启新。跳动的音符。浅谈中国汉字与陶瓷纹样。景德镇：景德镇陶瓷学院。第六期。2009。72-74 页 [Ту Яцинь, Фен Цісін. Стрибаючі ноти. Поговоримо про китайські ієрогліфи та прикрасу кераміки. *Цзиндечжень*, 2009. С. 72–74].
127. 吴乃秋。论书法在中国画创作中的意义。江苏省，苏州：科学技术大学。文学生活 2008。第 4 期。160-161 页 [У Найцю. О значенні каліграфії в китайському живописи. *Літературне життя*. 2008. Вип. 4. С. 160–161].

128. 中国语言文字之美 来源： 人民论坛网 作者： 范曾 2017-09-22 10:55 [Фан Цзен. Краса китайської мови та ієрогліфів. People's Forum Network, 2017-09-22].
129. 馮令宇，成陽，蘇謙。 中國世界遺產。 [Фен Лін'юй, Чен Ян, Су Цянь. Китайські пам'ятники світової спадщини. 2015. 242 с.].
130. 汉字文化图说/韩鉴堂主编。下 北京:北京语言大学出版社. 2005, 225 页 [Хань Цзянтан. Ілюстрація культури китайського ієрогліфа. *Next Beijing: Beijing Language and Culture University Press*. 2005. 225 с.].
131. 汉字演变动画在儿童汉字教学中的应用 《教育信息技术》2016 年 第 11 期 | 陈子超 吴浩帆 程志霞 刘秀霞 佛山科学技术学院人文与教育学院 [Чень Цзичао, Ву Хаофань, Чен Чжіся, Лю Сюся. Застосування анімації еволюції китайських ієрогліфів у навчанні дітей китайським ієрогліфам. *Освітні інформаційні технології*. 2016, № 11].
132. 陳崎 “一切經音義”，周谷城，中國學術名著提要，i 語言文字卷 [Чень Ці. Звук та значення всіх класичних творів. Чжоу Гучен, Анотація до книги «Китайська академічна класика». 1992].
133. 張愛國. 中国“现代书法”蓝皮书 [Чжан Айго. Синя книга сучасної каліграфії Китаю) : канд. дисертація. Ханчжоу: *Китайська академія витончених мистецтв*, 2008. 313 с.].
134. 以動畫及擴增實境學習漢字對不同認知風格學生之影響 張家豪，碩士 指導教授：單焯明 嶺東科技大學數位媒體設計系碩士班學位論文 碩士班/2012 年 [Чжан Цзяхао. Використання анімації та доповненої реальності для вивчення китайських ієрогліфів студентами з різними когнітивними стилями. Магістерська програма кафедри дизайну цифрових медіа. Лінгдонгський університет науки і технологій. 2012].
135. 詹立文。 传统研究导论。 北京，1989。 548 羽 [Чжань Лівень. Вступ до традиціоналізму. Пекін, 1989. 548 с.].
136. 趙磊。 民國美術字體的“現代”研究。 工業設計。 江蘇師範大學美術學院。 2020 年第 3 期。 第 146-147 頁 [Чжао Лей. «Сучасне» дослідження

- шрифтів образотворчого мистецтва у Китайській Республіці. Промисловий дизайн. Академія образотворчих мистецтв, Педагогічний університет Цзянсу. 2020. Випуск 3. С. 146–147].
137. 朱英芳, 杜淖. 論現代設計語境下漢字的新特點. 藝術與設計. 2018. 第 4 期, 第 47–49 頁 [Чжу Інфан, Ду Нао. Про нові риси китайських ієрогліфів у контексті сучасного дизайну. *Мистецтво та дизайн*. 2018. Вип. №4. С. 47–49].
138. 朱慶生. 从无锡到北大— 我所经历的现代书法试验. 现代书法 [Чжу Циншен. Що я бачив – Експерименти сучасної каліграфії. *Сучасна каліграфія*. 2004. № 3–4].
139. 實景動畫結合漢字藝術應用於城市意象之創作 林慶典, 碩士 指導教授: 林承謙 [Чінг-Ден Лін. Поєднання живої дії та анімації з китайськими ієрогліфами у промоції міста. Тайчжунський університет науки і технологій, Магістерська програма. 2013].
140. 金帥華. 東方美學語境下漢字字體的獨創性研究 藝術與設計. 北京理工大學. 2015 年第 12 期. 第 44–46 頁. [Чінь Шуайхуа. Дослідження оригінальності шрифту китайського ієрогліфа у контексті східної естетики. *Мистецтво та дизайн*. Пекінський технологічний інститут. 2015. Випуск 12. С. 44–46].
141. 袁明仁 三秦歷史文化辭典 [Юань Мінжен Саньцінь. Словник історії та культури. 1992].
142. 袁由敏, 汉字方向-古代书和西方版本中汉字位置的比较研究, 新艺术, 2015 年第 4 期, 第 50 - 55 页. [Юань Юмін. Напрямок китайських ієрогліфів. Порівняльне дослідження розташування китайських ієрогліфів у стародавніх книгах та західних версіях. *Нове мистецтво*. 2015. № 4. С. 50–55].
143. 在 Animator 中使用汉字《电视字幕·特技与动画》1995 年 第 1 期 | 杨压难 辽宁电视台 [Ян Чженьнянь. Використання китайських ієрогліфів в Animator. Телевізійні субтитри. Трюки та анімація, 1995, № 1].

144. 嚴國棟 中國文化 [Янь Годун. Китайська культура. Т. : 2007, № 4].

Електронні ресурси:

145. Галудзіна-Горобець В. Візуально-комунікативний аспект використання шрифтових гарнітур у друкованих ЗМІ. *Український інформаційний простір*. 2022. № 9. С. 119-125 URL: <http://ukrinfospace.knukim.edu.ua/article/view/257167/254082> (дата звернення: 14.11.2022).

146. Иваненко Г. Л., Бахун Т. П. Иероглифика как лингвокультурологический феномен. URL: http://edoc.bseu.by:8080/bitstream/edoc/82936/1/Ivanenko_70_73.pdf (дата звернення: 10.11.2022).

147. Нікіщенко Ю. І. Орнамент та письмо: до проблеми співіснування та функціональних особливостей. *НАУКОВІ ЗАПИСКИ. Теорія та історія культури*. Київ: НаУКМА. 2007, Том 62. С.4-8. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7010/Nikishenko_Ornament_ta_pyu%60s%60mo.pdf (дата звернення: 06.07.2022).

148. Пирогов В. Л. Китайська ієрогліфіка як умова реекологізації світового соціокультурного простору. *Наукові записки Харківського університету Повітряних сил. Соціальна філологія, психологія*. Харків, 2009. Вип. 2(33). С. 75-84. URL: <http://surl.li/dwmrj> (дата звернення: 15.09.2022).

149. Чжан М. Иероглифы в традиционном китайском искусстве: воспроизведение, использование и эстетическое значение. *Манускрипт*. 2021. Т. 14. № 5. С. 1028–1034. URL: <https://www.gramota.net/articles/mns210158.pdf> (дата звернення: 08.07.2022).

Електронні ресурси англійською мовою:

150. Bi Wei. The origin and evolvment of chinese characters. *GDAŃSKIE STUDIA AZJI WSCHODNIEJ*. 2014. URL:

- <https://core.ac.uk/download/pdf/229246973.pdf> (дата звернення: 03.07.2022).
151. Bret V. Magic Inc: information software and the graphical interface. URL: <http://worrydream.com/MagicInk/> (дата звернення: 13.11.2022).
152. Harrell F. Interactive Statistical Graphics: Showing More By Showing Less, 2017. URL: <https://www.fharrell.com/post/interactive-graphics-less/> (дата звернення: 18.11.2022).
153. Hynuza. Chinese Typographic Design. URL: <https://medium.com/@Hynuza/typographic-design-in-asian-language-4bb1035ebb7> (дата звернення: 08.01.2021).
154. Lu Ming-Tsan P. The effect of instructional embodiment designs on Chinese language learning: The use of embodied animation for beginning learners of Chinese characters. *Columbia University, Diss.*, 2011, 276 p. URL: <https://www.proquest.com/openview/9c8ae5cba856cf2264baebe8e25aa324/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750> (дата звернення: 21.10.2021).
155. Maeda J. Another Typewriter Falls. Typewriters may be meeting their end, but I predict that society will once again yearn for their imperfect and unique imprint. *MIT Technology Review*. Massachusetts Institute of Technology, 2008. URL: <https://www.technologyreview.com/2008/03/31/34890/another-typewriter-falls/> (дата звернення: 29.10.2022).
156. Maeda J. Content, Context, Contrast. Recently, I had an experience in New York City that reminded me of the three C's of design. *MIT Technology Review*. Massachusetts Institute of Technology, 2008. URL: <https://www.technologyreview.com/2007/11/17/223053/content-context-contrast/> (дата звернення: 27.10.2022).
157. Maeda J. When a Good Idea Works. Purity, openness, and simplicity are engines of design. *MIT Technology Review*. Massachusetts Institute of Technology, 2009. URL:

<https://www.technologyreview.com/2009/08/18/210566/when-a-good-idea-works/> (дата звернення: 25.10.2022).

158. Toleva G. About Chinese Fonts. URL: <https://www.1stopasia.com/blog/about-chinese-fonts/> (дата звернення: 18.08.2022)
159. Schonfeld E. iPad Mags Need A New Blueprint. URL: <https://techcrunch.com/2011/01/30/ipad-mags-new-blueprint/> (дата звернення: 15.11.2022).
160. William Hogarth. The Analysis of Beauty https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf (дата звернення: 05.10.2021).
161. Zuza L., Ahtik J. Analysis and Design of Animated Posters. University of Novi Sad, 2022, P. 705-716. URL: <https://doi.org/10.24867/GRID-2022-p77> (дата звернення: 13.11.2022).

Електронні ресурси китайською мовою:

162. 兰 浩. 论中国书法艺术自近代以来的衰落 (厦门大学 人文学院, 福建 厦门 361005) [Лян Хао. Про занепад мистецтва китайської каліграфії. Школа гуманітарних наук, Університет Сямень, Сямень 361005, Фуцзянь, Китай]. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/41437147.pdf> (дата звернення: 15.07.2022).
163. 書法與現代視覺藝術的精神圖式 [Каліграфія та духовна схема сучасного образотворчого мистецтва. 2010] URL: http://big5.china.com.cn/gate/big5/art.china.cn/calligraphy/2010-04/23/content_3479614.htm (дата звернення: 10.09.2022).
164. 杜安·比利。用漢字設計民族圖案的研究。藝術教育。2006 年第 [Дуан Білі. Дослідження дизайну етнічних візерунків із використанням китайських ієрогліфів. Художня освіта. 2006. 160 с.] URL: <https://class1.dcollege.cyut.edu.tw/~daclab/students/92/2006-01.pdf> (дата звернення: 17.08.2022).

165. 橫山書藝館推「臺灣前輩書藝家」紀錄片 一窺書法藝術景深 [Музей каліграфії Хенгшань запустив документальний фільм «Старші каліграфи Тайваню», який відкриває погляд на глибину мистецтва каліграфії]. URL: <https://www.chinatimes.com/realtimenews/20220924003054-260421?chdtv> (дата звернення: 14.11.2022).
166. 浙江发现中国最早原始文字 比甲骨文早千余年 [Чжецзян виявив найдавнішу примітивну писемність у Китаї, більш ніж на тисячу років раніше, ніж написи на кістках оракула]. URL: <http://collection.sina.com.cn/yjjj/20130709/1353119502.shtml> (дата звернення: 03.07.2022).
167. 董春晓. 汉字的呈现形式及其美学意义. 中国书画网 [Дон Чуньсяо. Форма викладу китайських ієрогліфів та їх естетичне значення]. URL: http://www.chinashj.com/ysll_ysllsy/11123.html (дата звернення: 07.07.2022).
168. 说文解字. 东汉许慎著文字学著作 [Пояснення китайських ієрогліфів. Філологічні праці Сюй Шеня у Східній династії Хань]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%AF%B4%E6%96%87%E8%A7%A3%E5%AD%97/6180> (дата звернення: 03.07.2022).

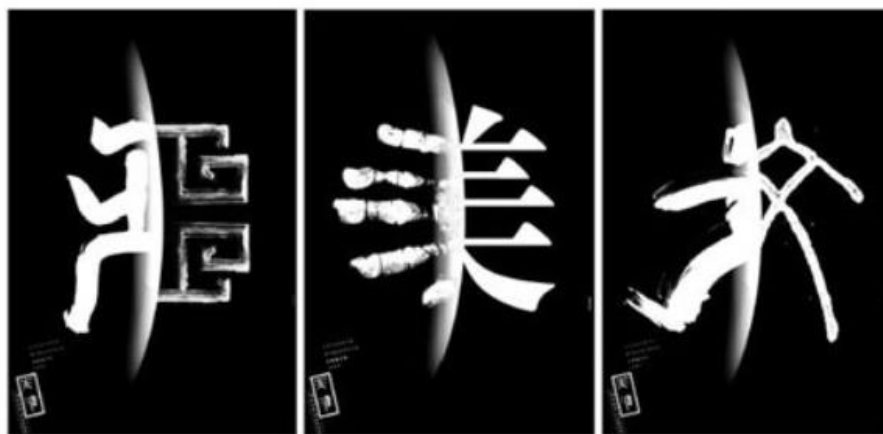
ДОДАТОК А. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 2

«Морфологічний та образний аспекти китайської ієрогліфіки в традиційному та сучасному контексті»



Іл. 2.1. Декоративні ієрогліфи з елементами лігатури



Іл. 2.2. Каліграфічні роботи китайського дизайнера Хань Цзяїна (韩家英 Han Jiaying)



Іл. 2.3. Обкладинки китайського журналу Тянья (1997–2008), дизайнер Хань Цзяїн (韩家英)



Іл. 2.4. Серія плакатів «Конфуцій». Каліграфія широким пензлем. Автор Ву Інзуо (Wu Jinzuo), Xi'an Academy of Fine Arts, 2022



Іл. 2.5. Каліграфічні плакати пензлем. Зліва «Боротьба», справа «Емпатія – Знання». Автор Ву Інзуо (Wu Jinzuo), Xi'an Academy of Fine Arts, 2022



Іл. 2.6. Новорічний плакат. Автор Ву Інзуо (Wu Jinzuo), Xi'an Academy of Fine Arts, 2022



Іл. 2.7. Каліграфія по мокрому аркушу. Назва роботи: You Are My Eyes. Автор Гуо Іякуй (Huo Jiakui), China Xijing University. Керівник Wang Ying. 2022



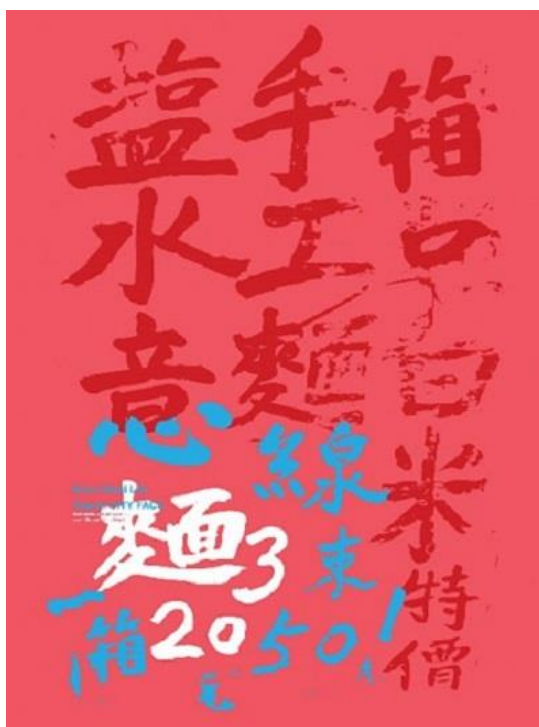
Іл. 2.8. Каліграфія м'ким пензлем. Назва роботи: Frost's Descent. Автор Ru Xu, Xijing College. Керівник Lei Wang. 2022



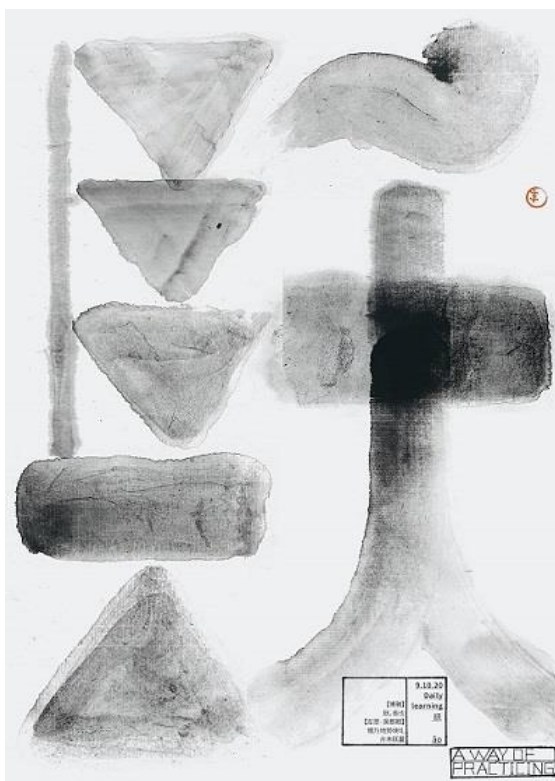
Іл. 2.9. Поєднання каліграфії та прямих ліній. Назва роботи: Південна Корея, Північна Корея (韩、朝). Автор Kan Tai Keung. З колекції «4-й Блок»



Іл. 2.10. Каліграфія та текстура. Назва роботи: Гори високі (山高水长). Автор Kuokuai Cheng. З колекції «4-й Блок»



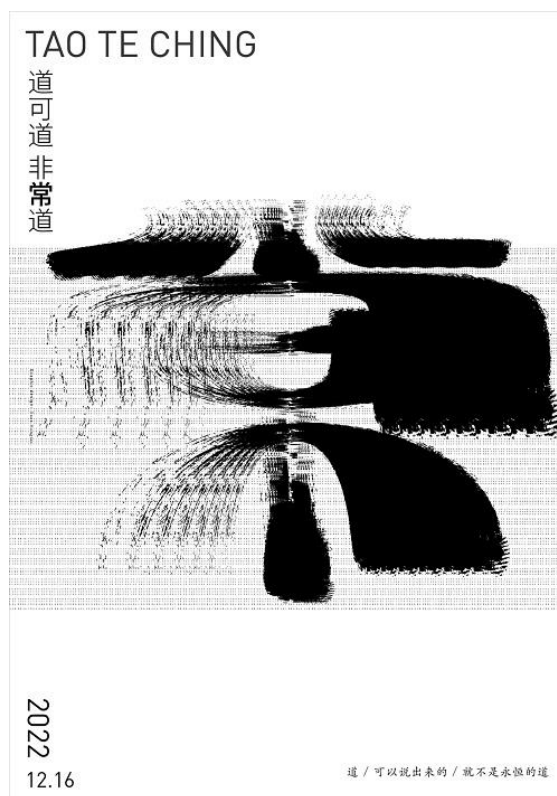
Іл. 2.11. Каліграфія круглим пензлем. Назва роботи: Обличчя (面). Автор Lin Cheng Da. З колекції «4-й Блок»



Іл. 2.12. Експериментальна каліграфія. Автор XuWei Zhang. 2021



Іл. 2.13. Експериментальна каліграфія. Автор XuWei Zhang. 2021



Іл. 2.14. Пляма та текстура в каліграфічному плакаті. Назва роботи: Тао Те Чинг № 0005. Автор Carrie Yuan. 2022



Іл. 2.15. Круглий пензель та ефект текстури. Назва роботи: The Frost of China's 24 Solar Terms. Автор Zhang Yun Feng. 2022



Іл. 2.16. Каліграфія прямим пензлем. Назва: Птах, комаха і тюлень. Автор Сюй Хуейпін (Xu Huiping 徐惠平). Конкурс Нііі Typography, 2019



Іл. 2.17. Плакат на основі каліграфічних символів ієрогліфіки. Назва роботи: Design of Fusion. Автор Jianping He. З колекції «4-й Блок». 2015



Іл. 2.18. Тренди 2024 року від компанії Adobe



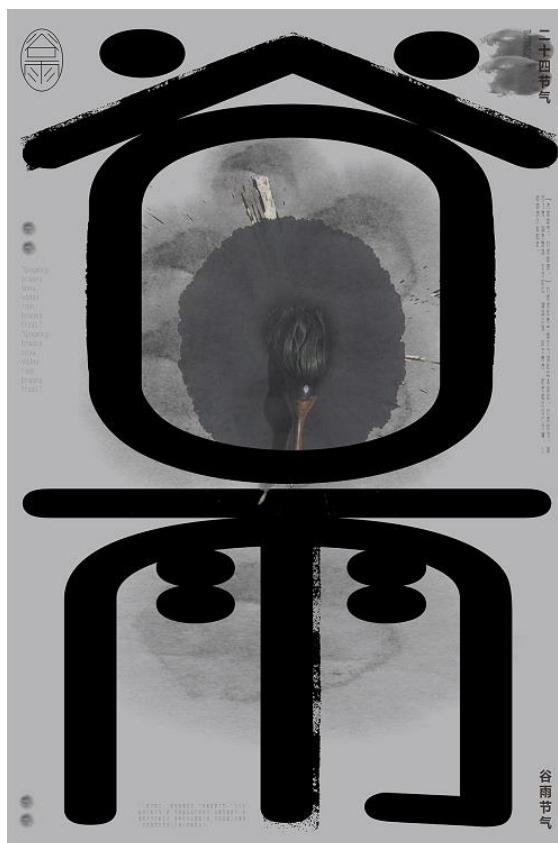
Іл. 2.19. Різні техніки виконання ієрогліфу 高 (високий)



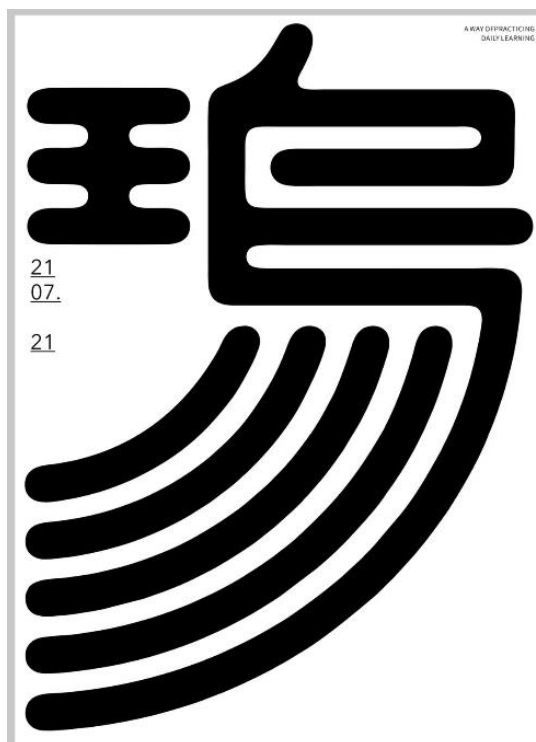
Іл. 2.20. Пластична лінія. Автор Fuqiang Yao. 2023



Іл. 2.21. Кругла пластична лінія. Ієрогліф 痛 (біль). Автор XuWei Zhang. 2023



Іл. 2.22. Кругла лінія Автор Zhou Jiacheng, Xi'an Academy of Fine Arts.
Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Nan Jiaying. 2022



Іл. 2.23. Кругла лінія. Автор XuWei Zhang. 2021

活着就练

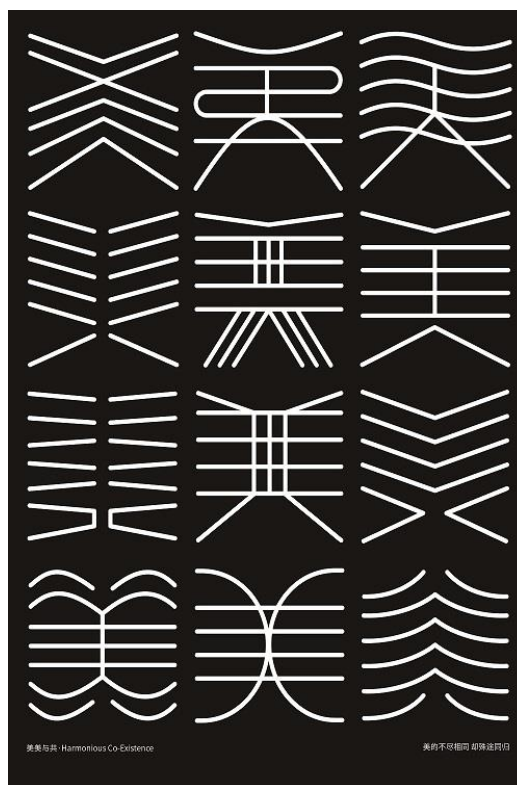
Іл. 2.24. Ієрогліфічний цифровий шрифт SimSun із контрастом елементів



Іл. 2.25. Контраст у цифровому шрифті та каліграфічному написі 简牍韵味体 (чарівність бамбука). Автор Ген Сяо (Geng Xiao 耿潇). Конкурс Hiii Typography, 2016



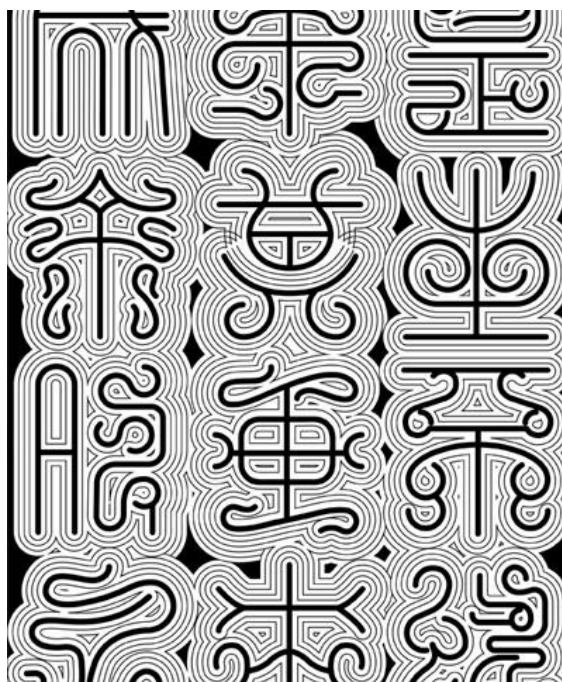
Іл. 2.26. Тонка лінія в плакаті. Назва: Shanghai power. Автор Tang Junxin, Taizhou university. Техніка вик-ня Adobe Illustrator. Керівник Lin Hai. 2022



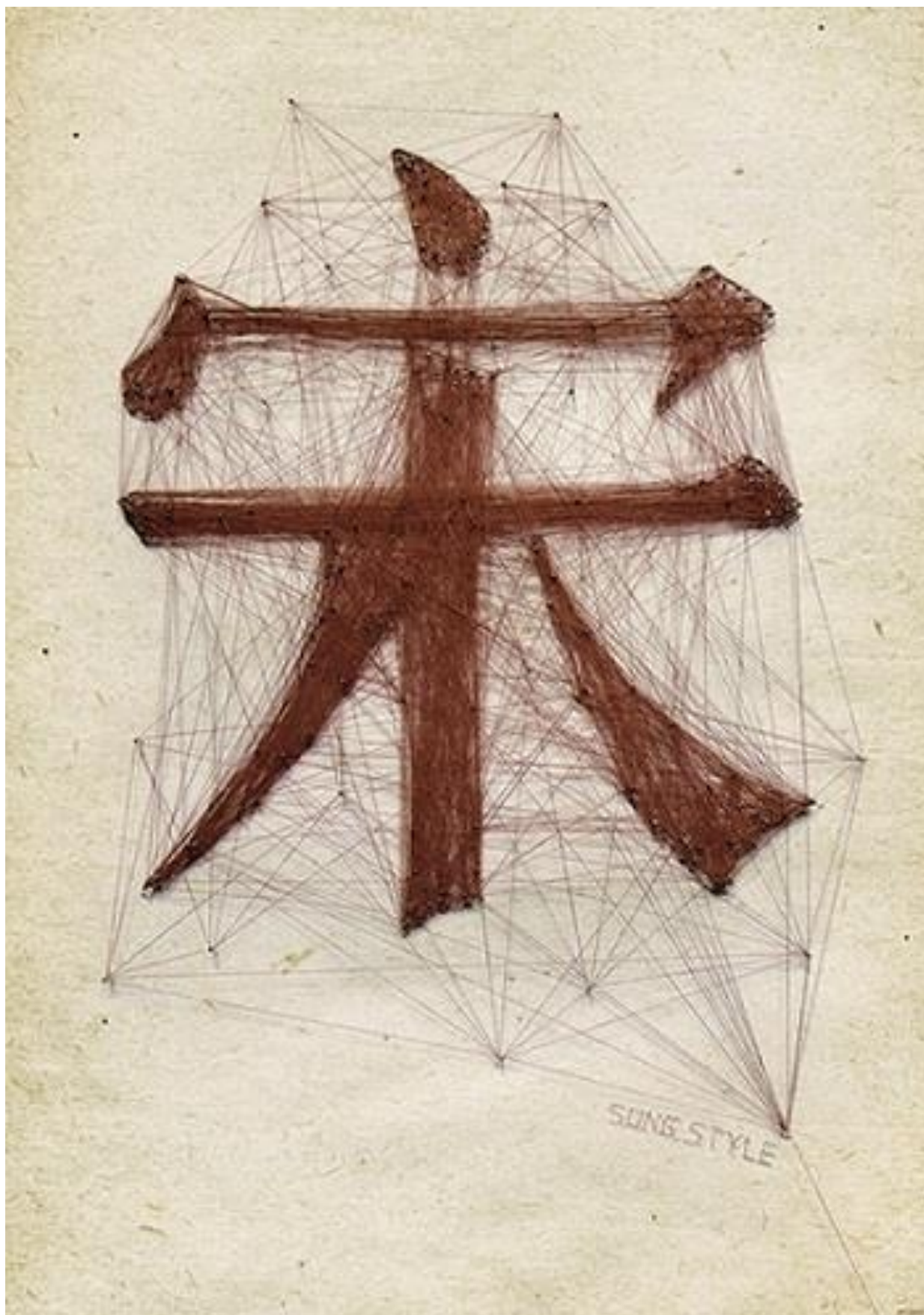
Іл. 2.27. Тонка лінія в ієрогліфічному плакаті. Автор Тао Qiu, Nanjing University of the Arts. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022



Іл. 2.28. Експериментальний комбінований дизайн шрифтового напису. Поєднання чайної культури з пластичністю води. Автор Xu Huiping. Конкурс Hiii Typography, 2019



Іл. 2.29. Множинне дублювання контуру ієрогліфу. Автор Xu Huiping. Конкурс Hiii Typography, 2019



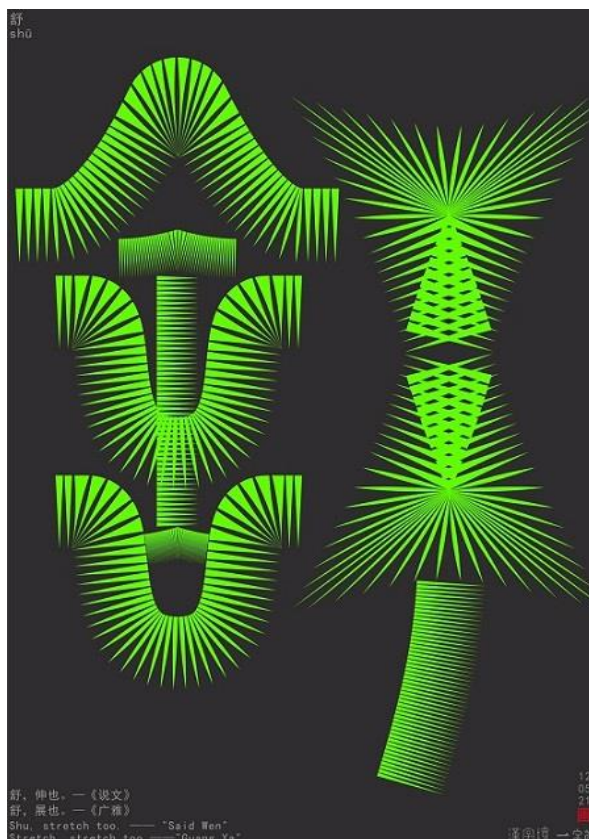
Іл. 2.30. Лінія як формоутворювальний елемент. Ієрогліф 宋 Автор Чен Хуї (Chen Hui). З колекції «4-йБлок», 2012



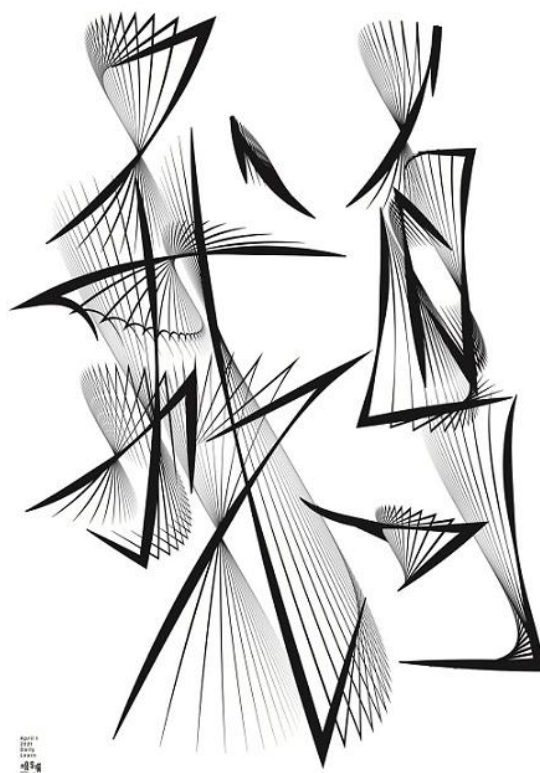
Іл. 2.31. Пластика ліній та ефект об'єму. Назва роботиб Silk Culture. Автор Goyen Chen, Asia University, Taiwan. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівники Chen Junhong, Xie Shengmin. 2023



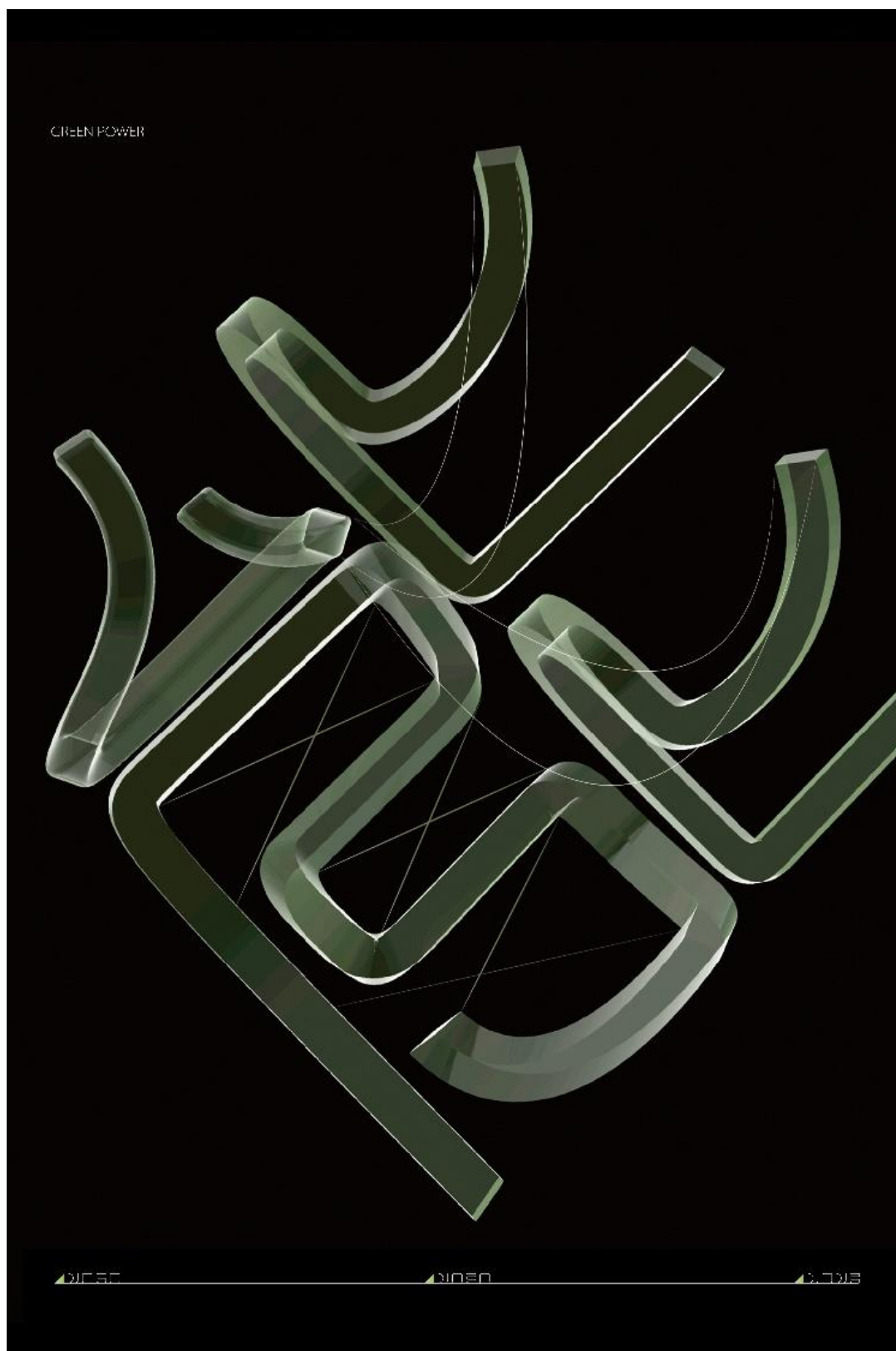
Іл. 2.32. Використання ниток у аплікації. Назва роботи: Stop Hurting Women. Автор Huo Jiakui, China Xijing Unvirsity. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Wang Ying. 2022



Іл. 2.33. Лінія як формоутворювальний елемент. Автор PengDong Tang, 2021



Іл. 2.34. Лінія як формоутворювальний елемент. Автор Zhang Yun Feng, 2021



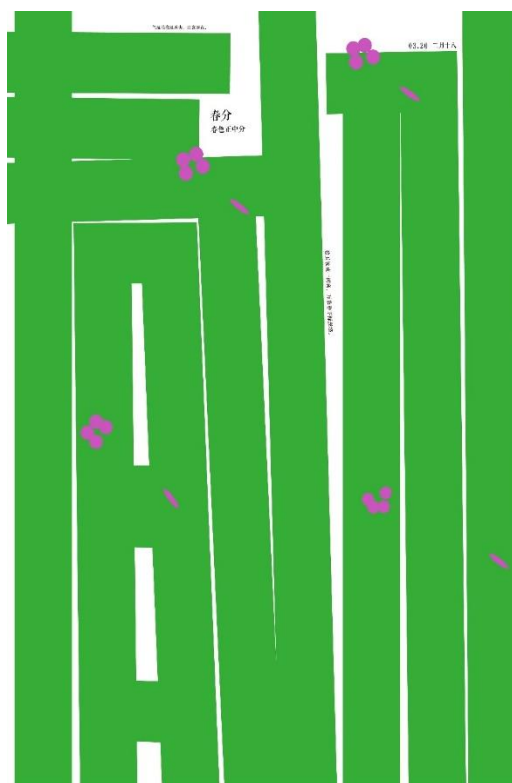
Іл. 2.35. Лінія та псевдооб'єм в ієрогліфі. Назва роботи: Green Power. Автор Guo JunWei, Jinwen University of Science and Technology. Керівник Lin Hung Chang. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022/2023



Іл. 2.36. Пряма лінія та мотиви природи в дизайні ієрогліфів. Назва роботи: Grain Rain. Автор Yukai Jiang, Anhui Polytechnic University. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Tiejun Zhu. 2022



Іл. 2.37. Пряма лінія в дизайні ієрогліфів. Назва роботи: Spring Equinox. Автор Yukai Jiang, Anhui Polytechnic University. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Tiejun Zhu. 2022



Іл. 2.38. Пряма лінія в дизайні ієрогліфів. Назва роботи: Spring Equinox. Автор Tao Qiu, Nanjing University of the Arts. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Jiangjie. 2020



Іл. 2.39. Пряма лінія в дизайні ієрогліфів. Автор XuWei Zhang, 2023



Іл.2.40. Піксель як основний елемент формоутворення. Автор Пен Донг Тан (PengDong Tang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022



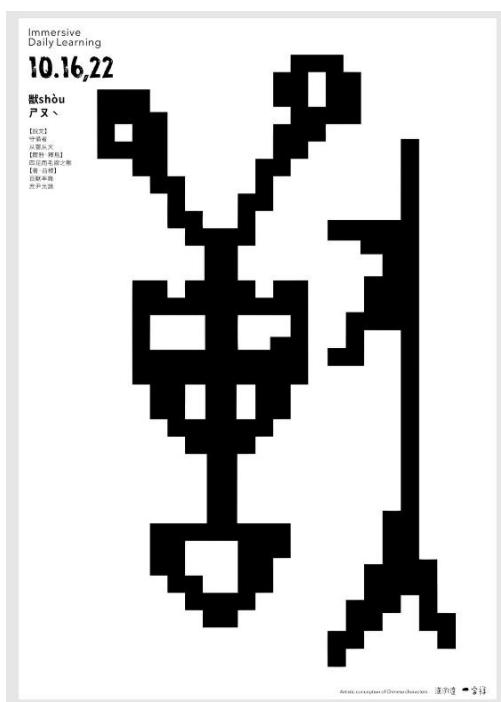
Іл.2.41. Піксель як основний елемент формоутворення. Автор Пен Донг Тан (PengDong Tang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022



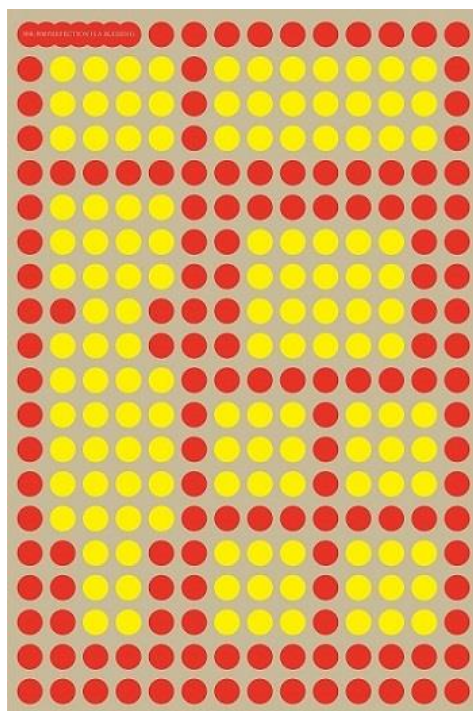
Іл. 2.42. Піксель як основний елемент формоутворення. Автор Пен Донг Тан (PengDong Tang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022



Іл.2.43. Піксель як основний елемент формоутворення. Ієрогліф: 枝 (галузь). Автор Пен Донг Тан (PengDong Tang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022



Іл. 2.44. Піксель як основний елемент формоутворення символу. Ієрогліф: 獸 (звір). Автор Сюй Вэй Чжан (XuWei Zhang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022



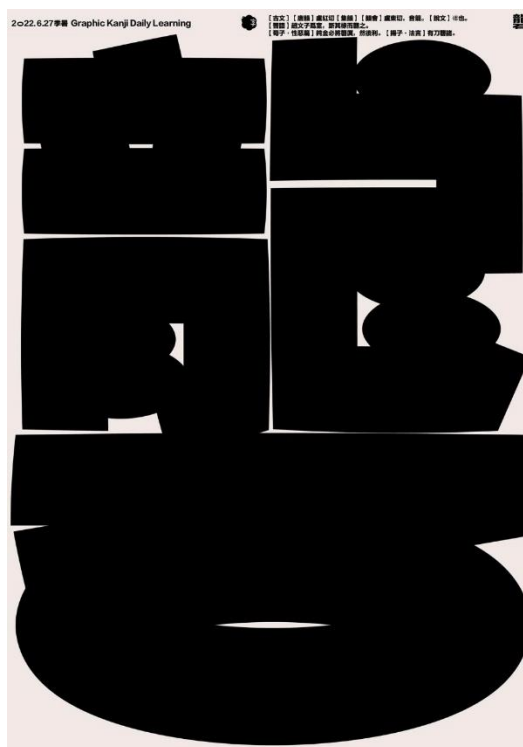
Іл. 2.45. Піксель як основний елемент формоутворення. Назва роботи: Perfection, Blessing. Автор WuYan. Jiangxi Institute of Fashion. Керівник Zouqingyun. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022/2023



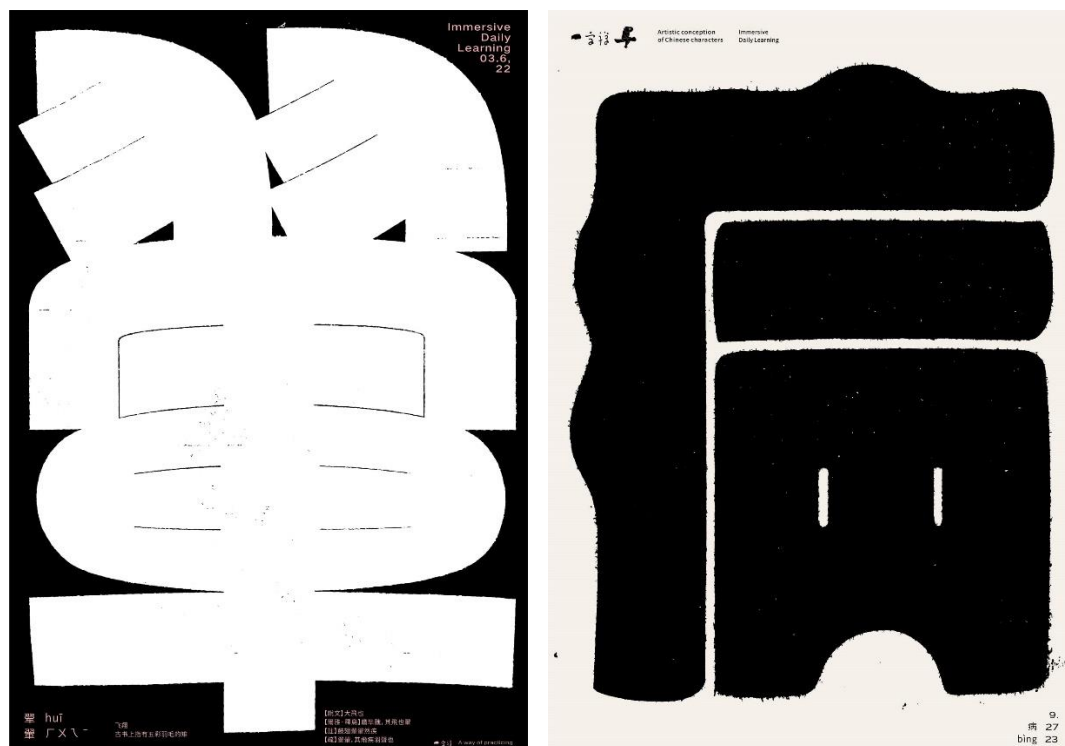
Іл.2.46. Квадрат як основний елемент формоутворення знаку. Ієрогліф: 谷雨节气 (гую). Автор Чжоу Цзя (Zhou Jiacheng). Техніка виконання: Adobe Illustrator



Іл. 2.47. Піксель як основний елемент формоутворення ієрогліфічного напису. Автор 懒羊 可乐 (lanyangkele), 2021



Іл. 2.48. Активна темна пляма в ієрогліфі 磨 (млин). Автор Fuqiang Yao. 2022



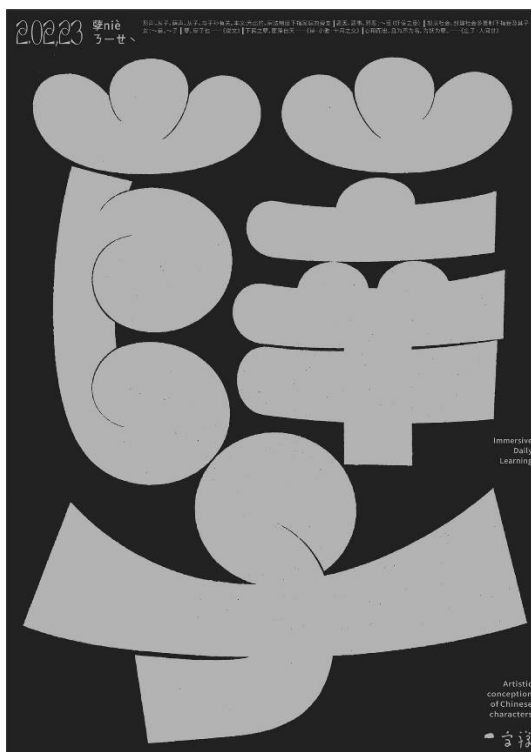
Іл. 2.49. Активна світла пляма в ієрогліфі 翬 (зліва) та активна темна пляма в ієрогліфі 病 (справа). Автор XuWei Zhang, 2022



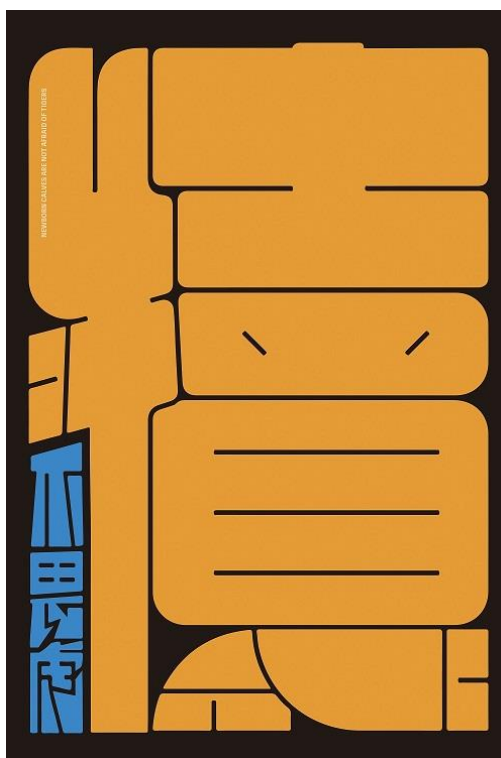
Іл. 2.50. Активна темна пляма в ієрогліфічному плакаті. Автор Fuqiang Yao, 2020



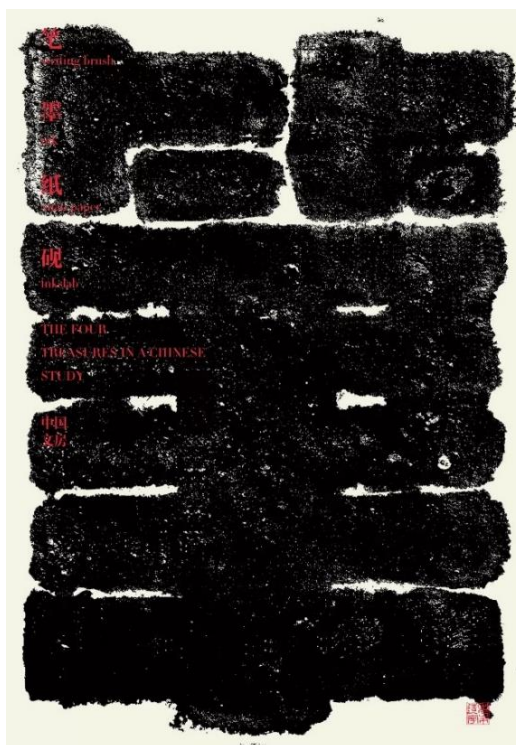
Іл. 2.51. Важкі форми в ієрогліфі 奈 (най). Автор XuWei Zhang, 2023



Іл. 2.52. Важкі форми в ієрогліфі 孽 (зло). Автор XuWei Zhang, 2023



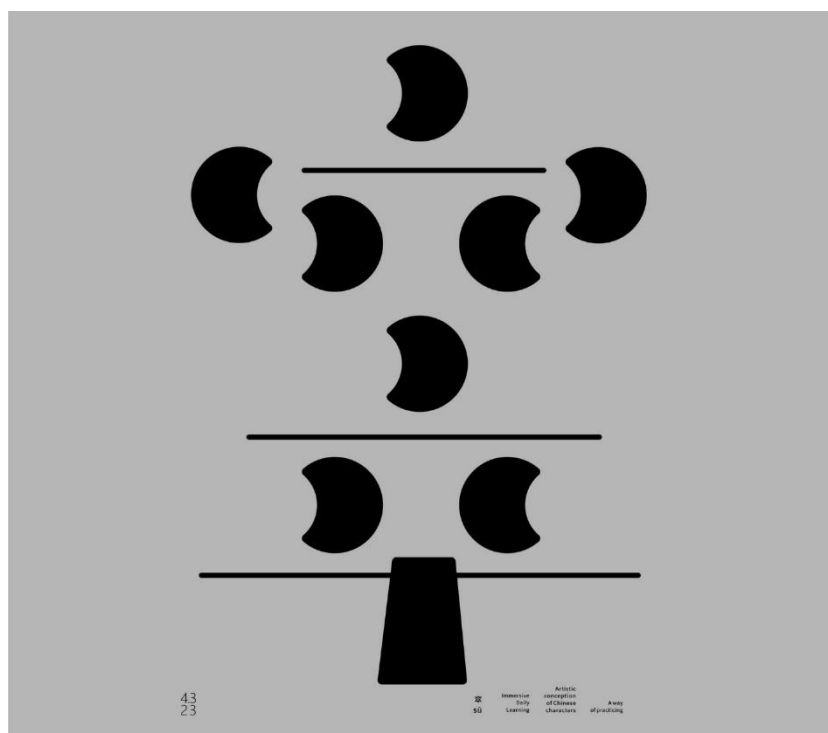
Іл. 2.53. Важкі форми ієрогліфіки в плакаті. Назва роботи: Newborn calves are not afraid of tigers. Автор Guo JunWei, Jinwen University of Science and Technology, Taiwan. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Lin Hung Chang



Іл. 2.54. Пляма і текстура в ієрогліфічному плакаті. Автор Чжу Ринэн (Zhu Rineng). Конкурс Нііі Турографу, золота нагорода, 2018



Іл. 2.55. Лінія та крапка в ієрогліфі. Назва роботи: Twenty Four Solar Terms – Rainwater. Автор Junxin Tang, Taizhou university. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Lin Hai. 2022



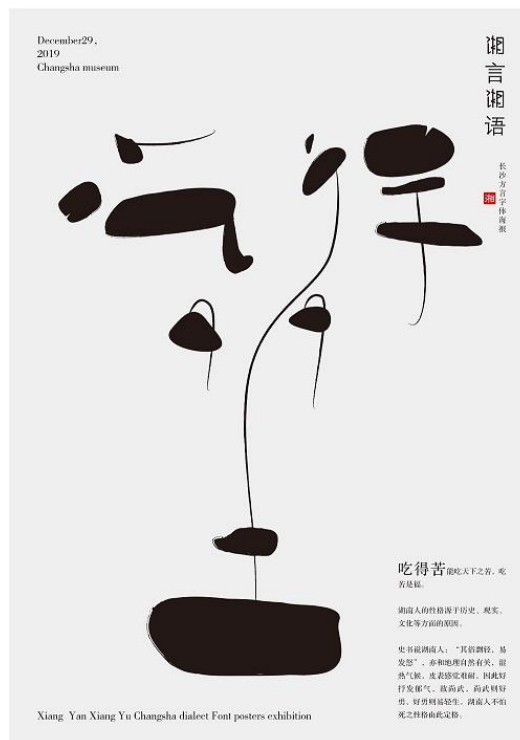
Іл. 2.56. Лінія та точка в ієрогліфі 豆 (боб). Автор XuWei Zhang, 2023



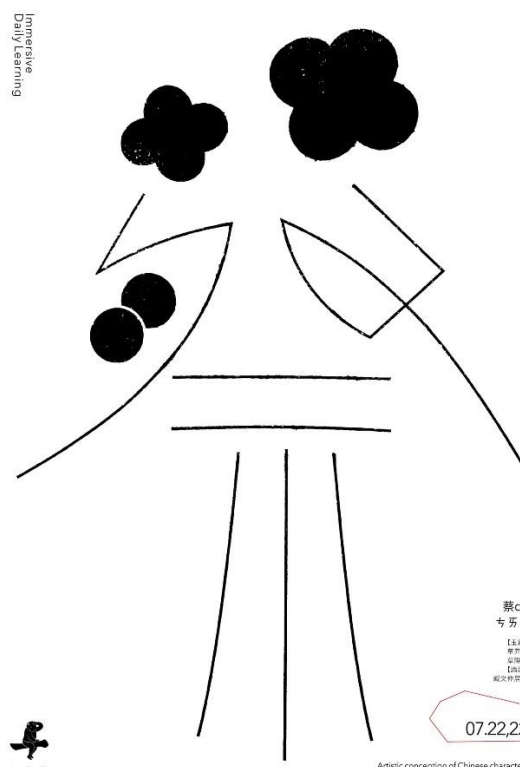
館 guǎn
安顿、接待。



Іл. 2.57. Контраст ліній та форм плям у ієрогліфі 館 (павільон). Автор PengDong Tang

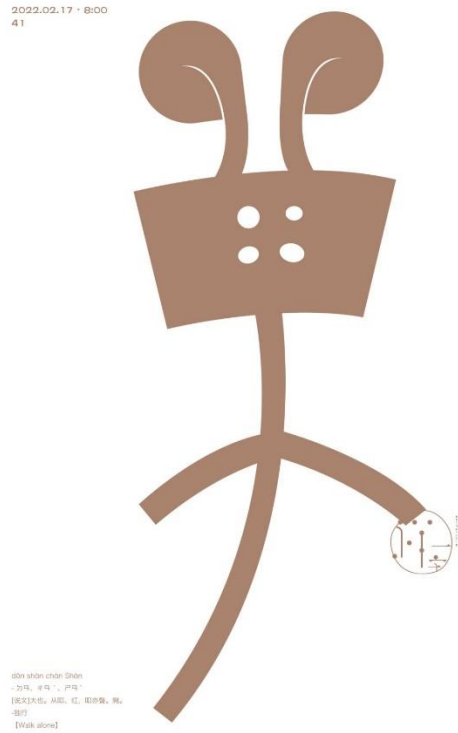


Іл. 2.58. Контраст ліній та плям. Автор Faxia Dong, Goldsmiths University of London. Керівник Na Li. 2019



Іл. 2.59. Контраст лінії та плями в ієрогліфічному плакаті. Автор XuWei Zhang, 2022

Ван Вейжун 26.12.2023 18:02:41



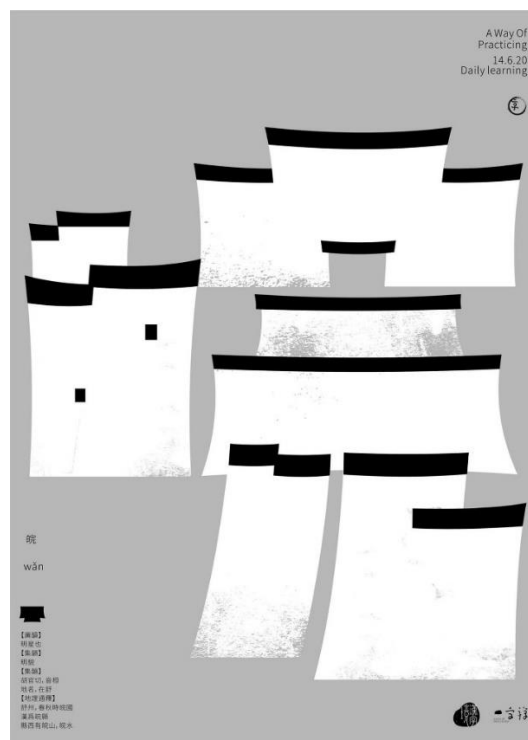
Іл. 2.60. Лінія, точка, пляма в ієрогліфічному плакаті. Автор Guoqiang Chen, 2022



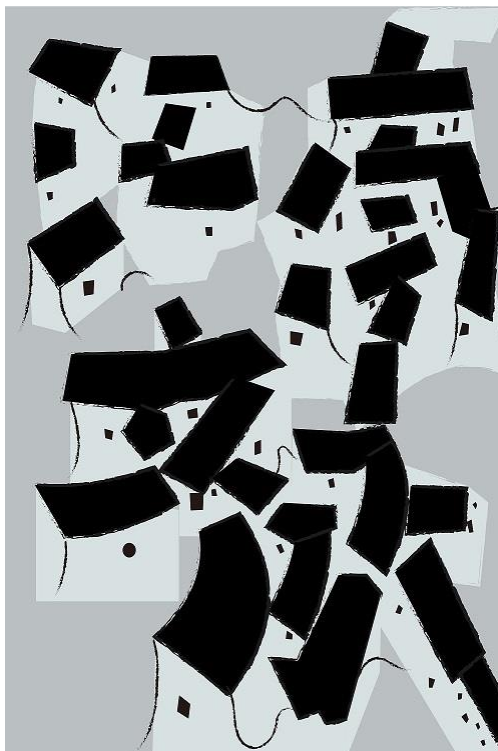
Іл. 2.61. Застосування ефекту об'єму. З колекції «4-й Блок», автор Чен Женіда (Chen Zhenyda), 2001



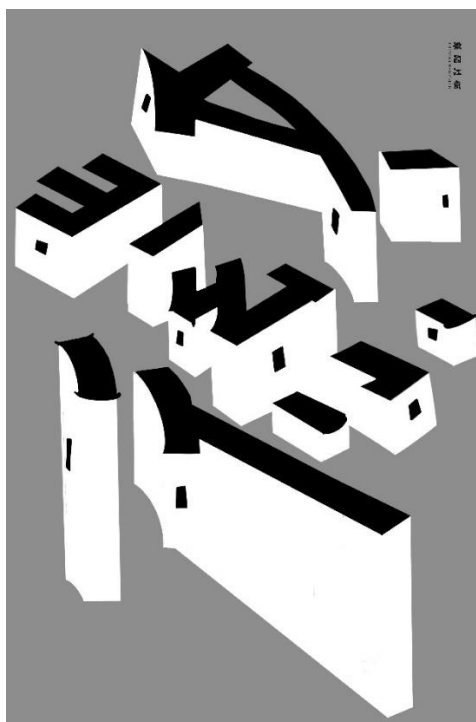
Іл. 2.62. Застосування ефекту об'єму в ієрогліфіці. Назва роботи: Тао Те Чинг № 0010. Автор Керрі Юань (Carrie Yuan), 2022



Іл. 2.63. Образність та псевдооб'єм в ієрогліфічній літерації. Ієрогліф: 院 (лікарня). Автор XuWei Zhang, China, 2020



Іл. 2.64. Образність та псевдооб'єм в ієрогліфічній літерації. Назва роботи: The Cultural Lineage of Jiangnan. Автор Min Wenqi, Nanjing University of the Arts. Керівник Zhao Jiajia. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022/2023



Іл. 2.65. Образність та псевдооб'єм в ієрогліфічній літерації. Назва роботи: The charm of Anhui. Автор Feng Jialong, Guangxi Arts University. Керівник Wei Wenxiang. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022/2023



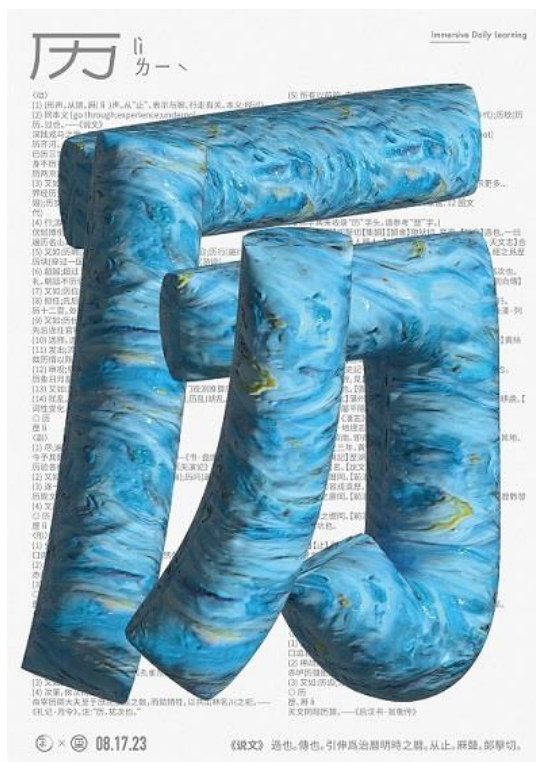
Іл. 2.66. Імітація об'єму. Ієрогліф: 支 (галузь). Автор Eafon Wang. 2023



Іл. 2.67. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 艺 (мистецтво). Автор Eafon Wang. 2023



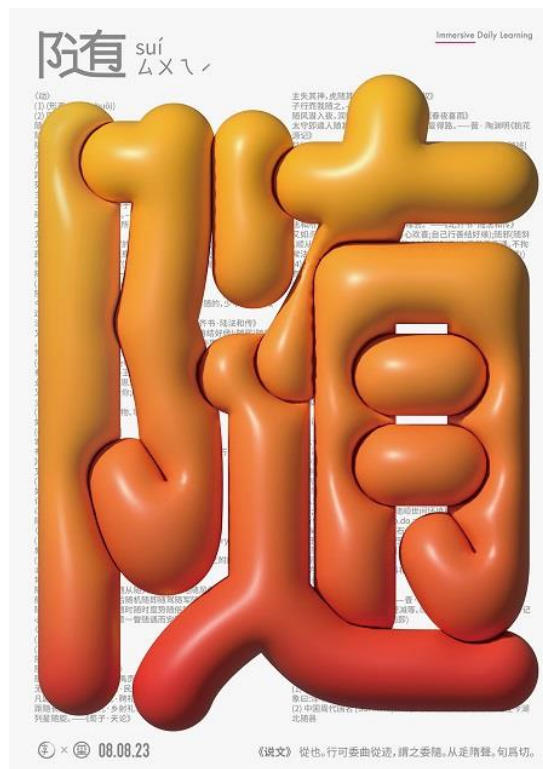
Іл. 2.68. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 无 (ніхто). Автор Eafon Wang, 2023



Іл. 2.69. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 历 (календар). Автор Eafon Wang, 2023



Іл. 2.70. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 普 (загальний). Автор Eafon Wang, 2023



Іл. 2.71. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 隨 (дотримуватися). Автор Eafon Wang, 2023



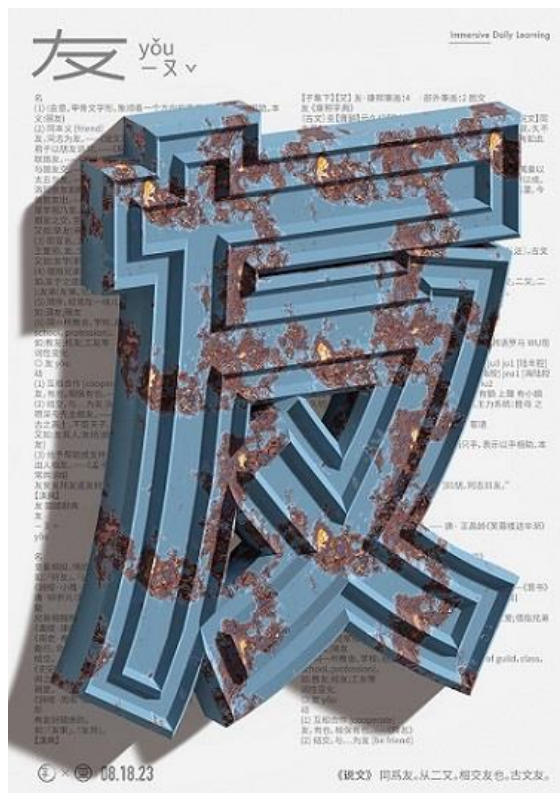
Іл. 2.72. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 护 (захист). Автор Eafon Wang, 2023



Іл. 2.73. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 惭 (сором). Автор Eafon Wang, 2023



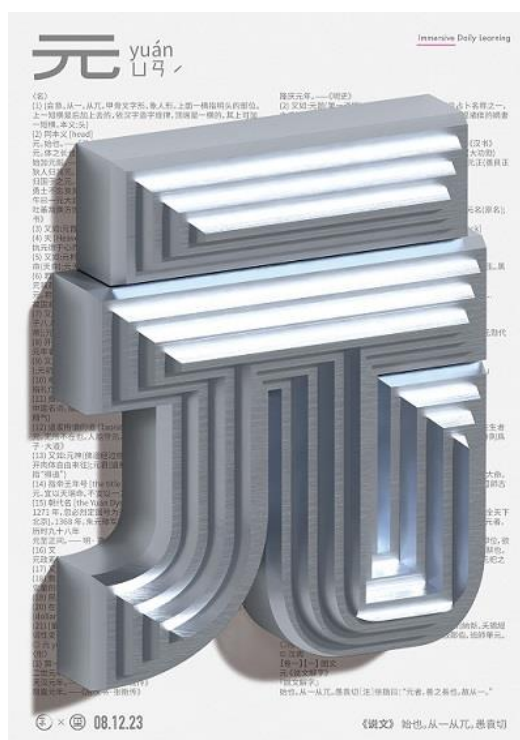
Іл. 2.74. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 业 (промисловість). Автор Eafon Wang, 2023



Іл. 2.75. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 友 (друг). Автор Eafon Wang, 2023



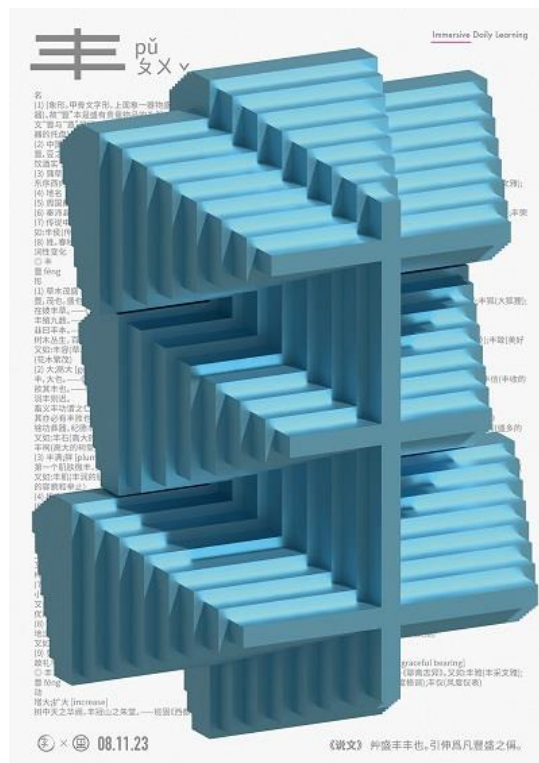
Іл. 2.76. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 专 (спеціалізація). Автор Eafon Wang. 2023



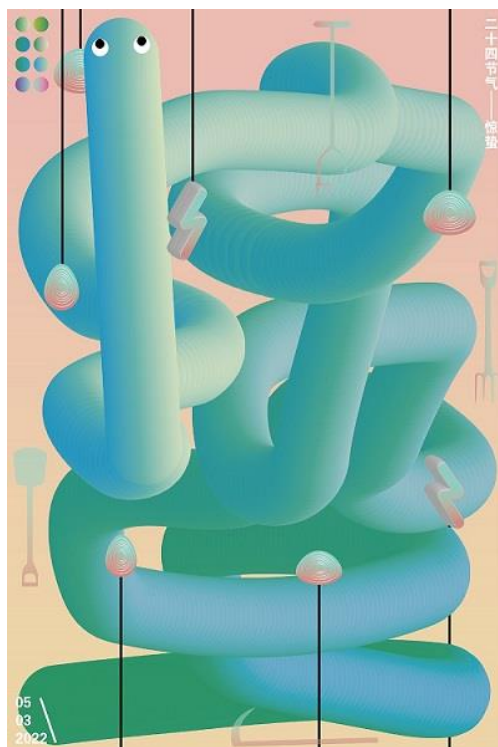
Іл. 2.77. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 元 (Юань). Автор Eafon Wang. 2023



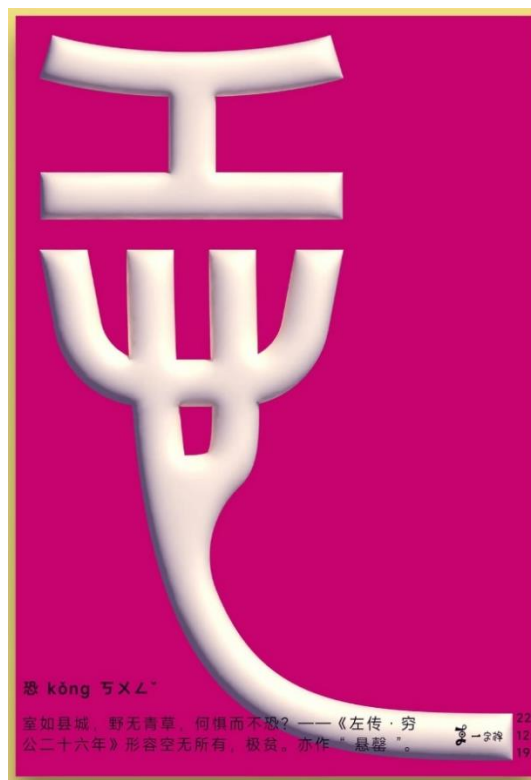
Іл. 2.78. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 智 (мудрість). Автор Eafon Wang, 2023



Іл. 2.79. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 丰 (багатий). Автор Eafon Wang, 2023



Іл. 2.80. Формування ієрогліфу об'ємною фігурою. Назва роботи: 24 solar terms – startling insects. Автор Tang Junxin, Taizhou university. Керівник Lin Hai. Техніка виконання: Photoshop. China, 2022



Іл. 2.81. Псевдооб'єм. Ієрогліф 恐 (страх). Автор PengDong Tang. 2022



Іл. 2.82. Псевдооб'єм. Ієрогліф 晤 (зустріти). Автор PengDong Tang. 2022



Іл. 2.83. Псевдооб'єм. Ієрогліф 哽 (задуха). Автор PengDong Tang. 2022



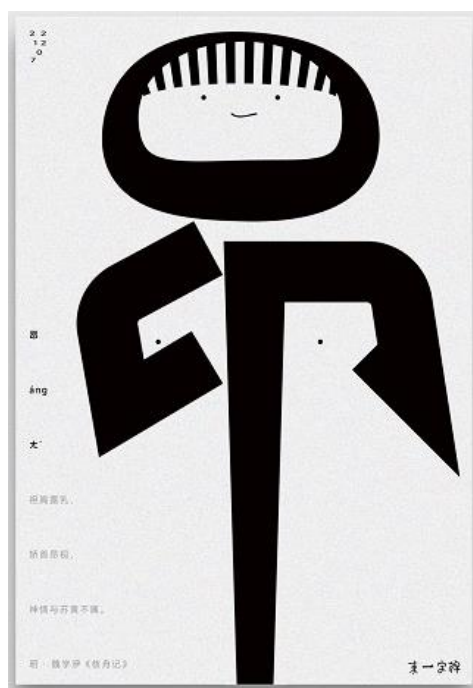
Ил. 2.84. Псевдооб'єм. Ієрогліф 恍 (невизначний). Автор PengDong Tang. 2022



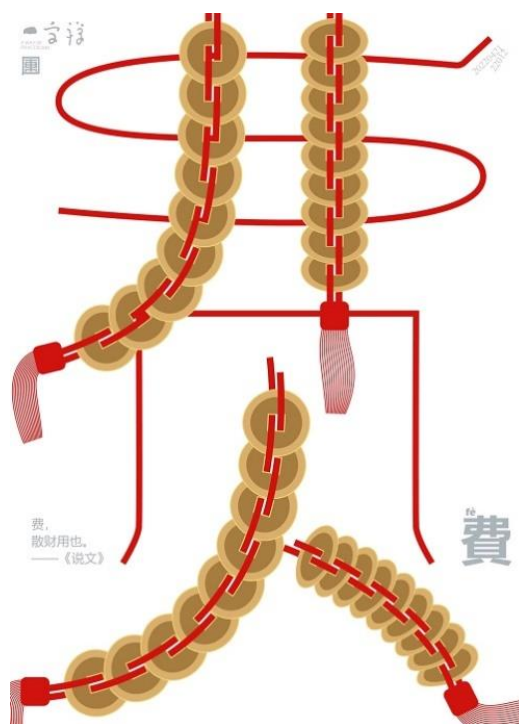
Іл. 2. 85. Використання ефекту псевдооб'єму в ієрогліфічних логотипах.
Автор Мо Руоїсі (Mo Ruoyixi), 2023



Іл. 2.86. Образ людини засобами ієрогліфіки. Назва роботи: Spring Equinox. Автор Jia Shuhan, Central China Normal University. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Zhuang Li. 2022



Іл. 2.87. Образ людини в ієрогліфічному символі 昂 (високо тримати голову). Автор PengDong Tang, 2022



Іл. 2.88. Використання зображення предметів у плакаті. Китайські символи багатства утворюють фігуру людини та асоціюються із символом 費 (гонорар). Автор PengDong Tang, 2022



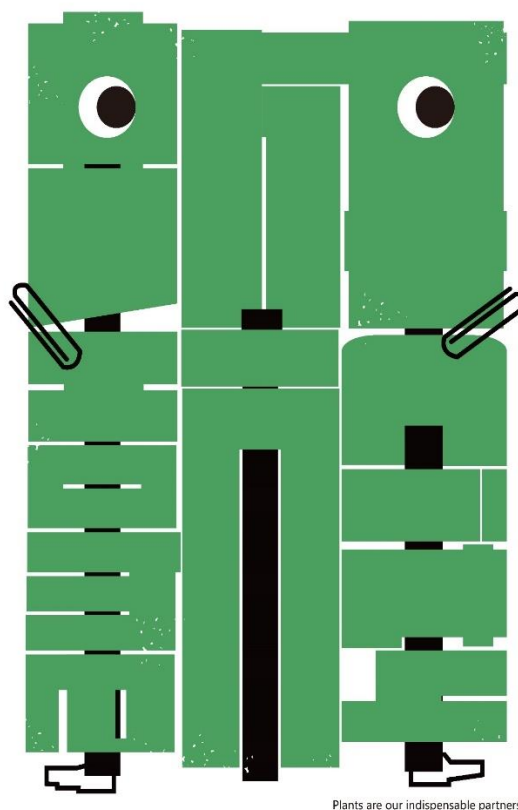
Іл. 2.89. Використання зображення предметів у плакаті. Ієрогліф 未 (майбутнє). Автор Weiwei Shao. З колекції «4Блок», 2012



Іл. 2.90. Використання реальних предметів у плакаті. Назва роботи: Blessed with rich food. Автор Ru XU, Xijing College. Техніка виконання: ручна робота, фотографія, Photoshop. Керівник Lei WANG. 2022



Іл. 2.91. Поєднання каліграфії та предметів. Автор: Сяо Хэй (псевдонім Сяо Бай)



Іл. 2.92. Образ в ієрогліфічному плакаті. Назва роботи: Our Common Home. Автор Tang Junxin, Taizhou university. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Lin Hai. 2022



Іл. 2.93. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нії Турографу, приз журі, 2018



Іл. 2.94. Мотиви флори, фауни та предметів в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нії Турографу, приз журі, 2018



Іл. 2.95. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нії Турографу, приз журі, 2018



Іл. 2.96. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нії Турографу, приз журі, 2018



Іл. 2.97. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нії Турографу, приз журі, 2018



Іл. 2.98. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нії Турографу, приз журі, 2018

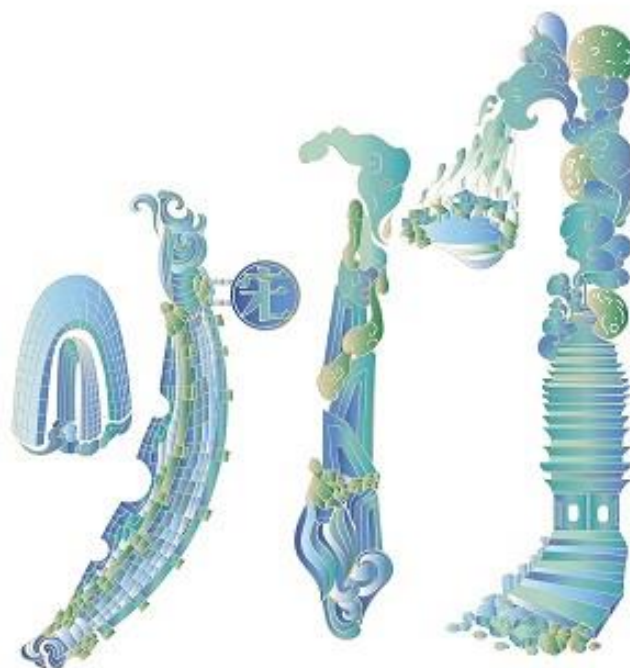
水脉相连·漕运沧桑·茶禅莫冲
北京之窗·开放通州
一市二卫三通州



开放通州·北京



通州 TONGZHOU
北京城市副中心
◎ 沟通天下·大城之城·共筑未来
◎ 千年之域·开放首都

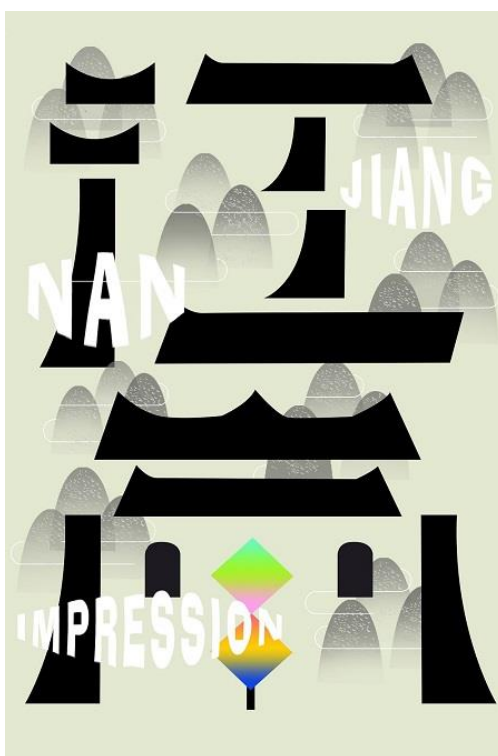


TIME-BE
时间变迁·千年光阴
国际一流的和谐宜居之都示范区

2.99. Живописні образи в ієрогліфіці. Автор Ma Zongyao, Beijing University of Technology Geng Dan College. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Li Heng. 2022



Іл. 2.100. Мотиви флори та фауни в ієрогліфічному плакаті (весняне рівнодення). Автор Wu Yixuan



Іл. 2.101. Образ гірських вершин в ієрогліфічному плакаті Impression Jiangnan. Автор Mengyu Zhang. 2022



Іл. 2.102. Мотиви флори та фауни в ієрогліфічному плакаті Vernal Equinox (весняне рівнодення). Автор Manning Su, Jiangxi Arts & Ceramics Technology Institute. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Li Wei. 2022



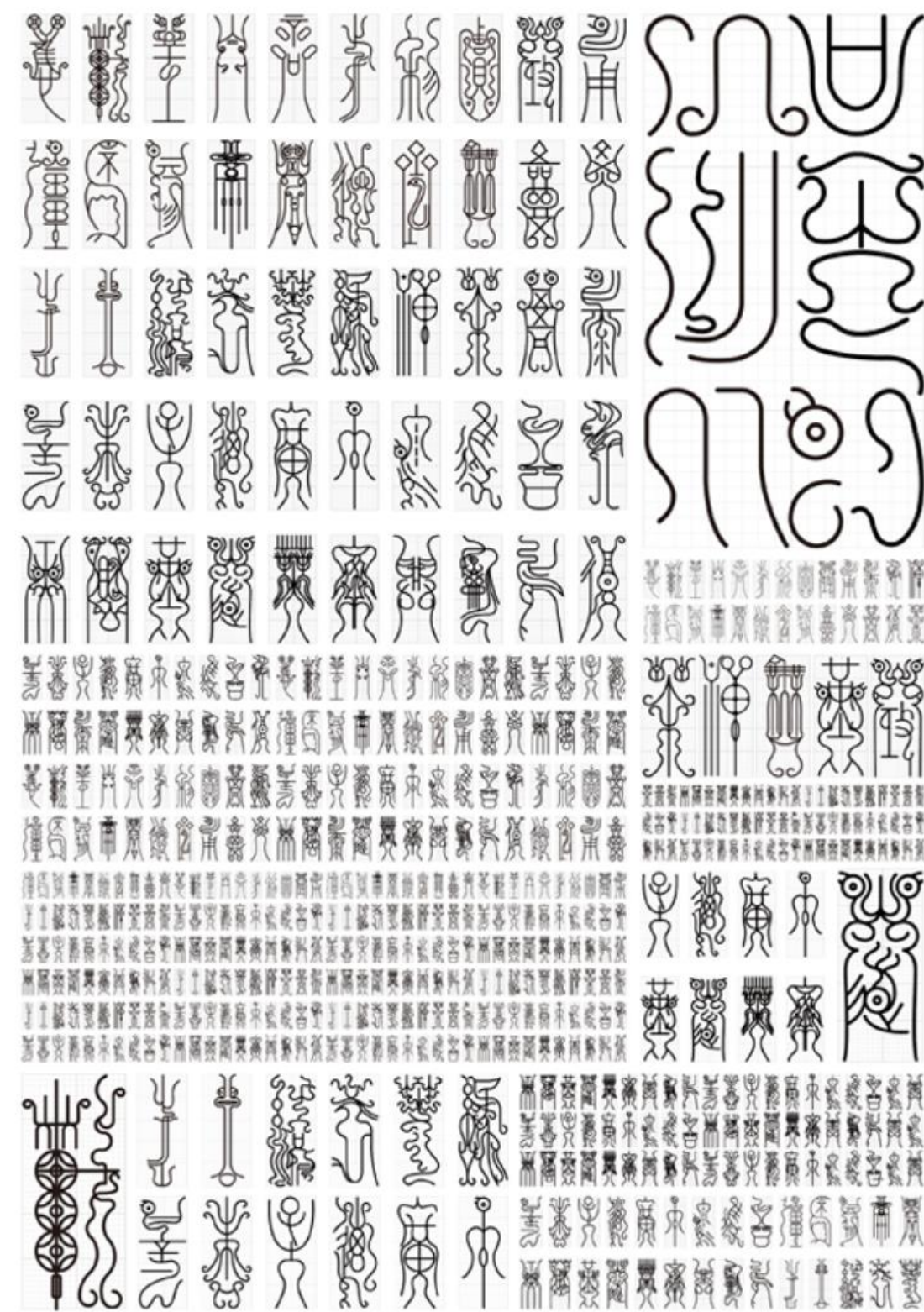
Іл. 2.103. Мотиви флори та фауни у ієрогліфічному плакаті Clear and Bright. Автор Manning Su, Jiangxi Arts & Ceramics Technology Institute. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Li Wei. 2022



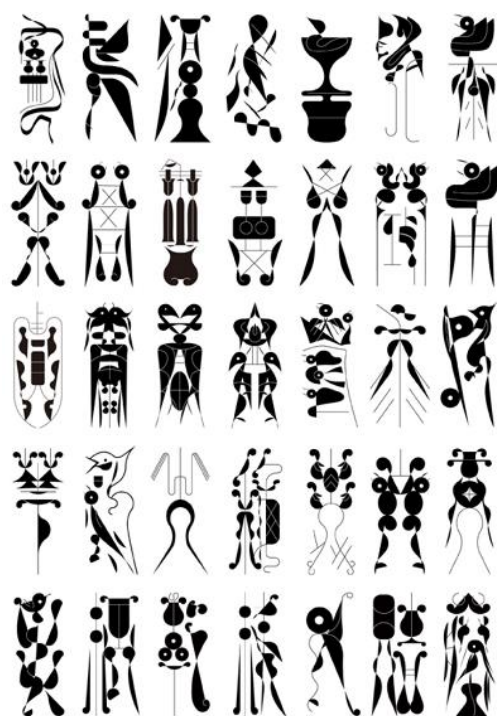
Іл. 2.104. Мотиви флори та фауни в ієрогліфічному плакаті Grain Rain. Автор Manning Su, Jiangxi Arts & Ceramics Technology Institute. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Li Wei. 2022



Іл. 2.105. Асоціативний образ у дизайні ієрогліфіки. Назва роботи: Злиття. Автор Wang Jiewen. Конкурс Hiii Typography, бронзова нагорода, 2018



Лл. 2.106. Асоціативні образи в дизайні лінійної ієрогліфіки. Автор Ху Нупінг. Конкурс Нії Typography, 2019



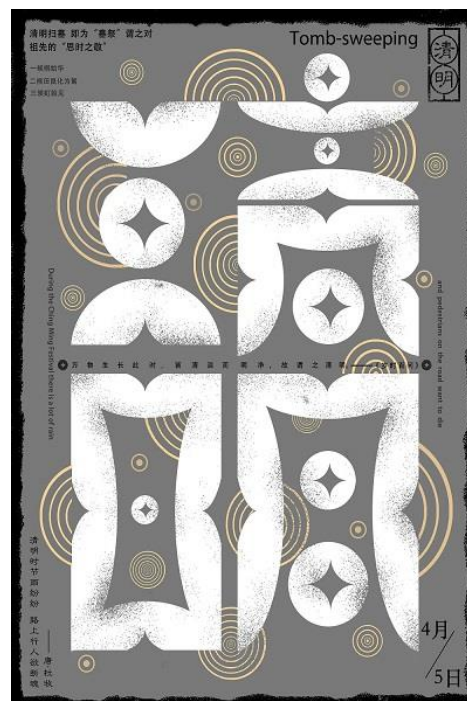
Іл. 2.107. Лінія та пляма в асоціативних образах ієрогліфіки. Автор Ху Нупінг. Конкурс Нііі Typography, 2019



Іл. 2.108. Лінія та пляма в асоціативних образах ієрогліфіки. Автор Ху Нупінг. Конкурс Нііі Typography, 2019



Іл. 2.109. Приклад поєднання ієрогліфів, стилізованих зображень і орнаменту. Бачення нового року. Автор Andres Ruan. 2017



Іл. 2.110. Стилiзацiя iєрогліфiв, застосування геометричних фігур та текстури. Назва роботи: Tomb-sweeping day. Автор Zheng Yingjie, Central China Normal University. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Ai Huan.



Іл. 2.111. Обкладинка музичного диску до альбому Flesh Juicer «Fairy Tales Of The Ocean Deer». Дизайнер невідомий. Taiwan, 2018



Іл. 2.112. Орнаментальна текстура в плакаті. Проєкт «Kanji-Line: Hatouunsan». Автор Miltz, 2016

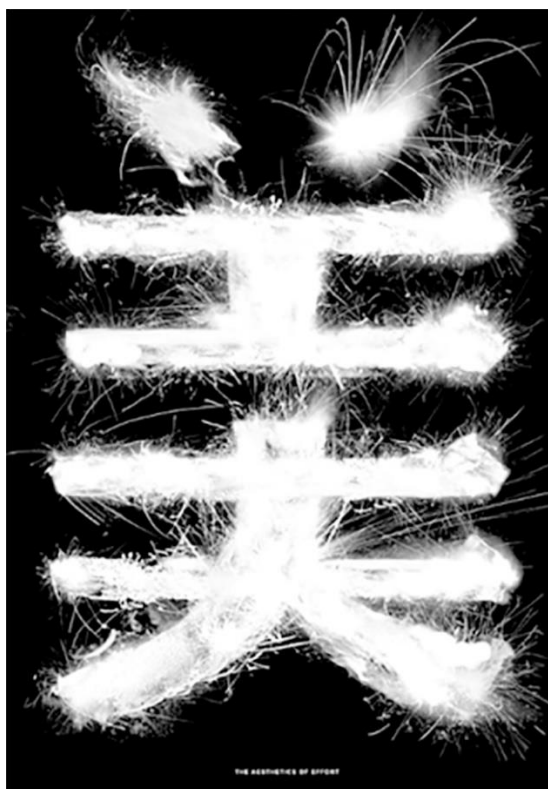


Іл. 2.113. Орнаментальна текстура в плакаті. Проєкт «Kanji-Line: Hatouunsan». Автор Miltz, 2016

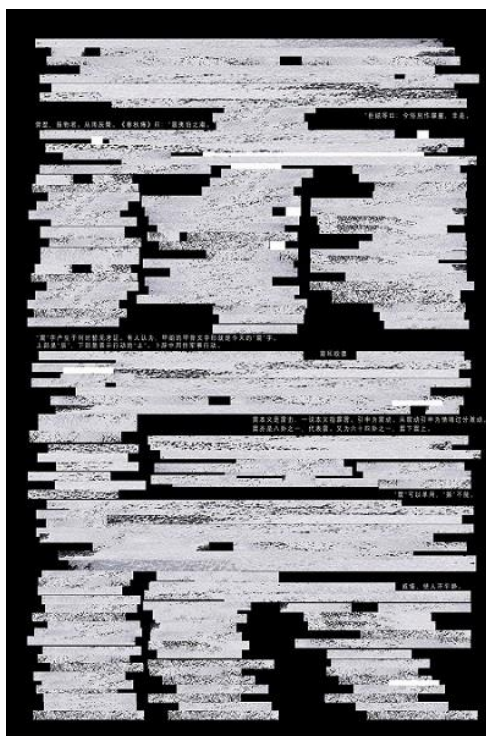


I

Іл. 2.114. Текстура в ієрогліфі 永 (назавжди). Автор Кан Таі Кеунг. З колекції «4-й Блок»



Іл. 2.115. Текстура в ієрогліфі 美 (гарний). Автор Іан Сі. З колекції «4-й Блок», 2012



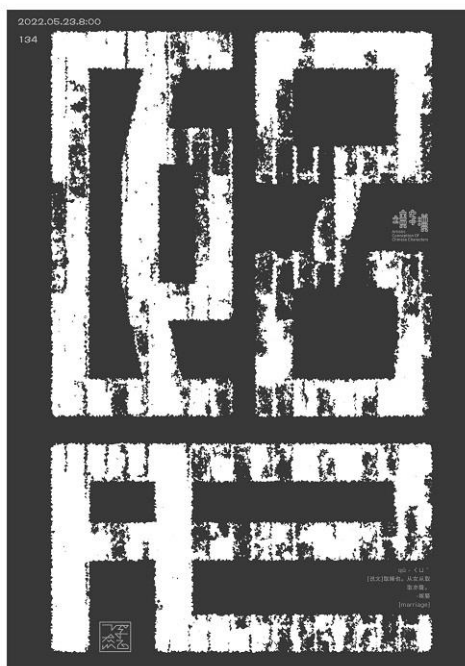
Іл. 2.116. Текстура як основний засіб формоутворення. Назва роботи: One Word Zen. Автор Junxin Tang, Taizhou university. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Lin Hai. 2022



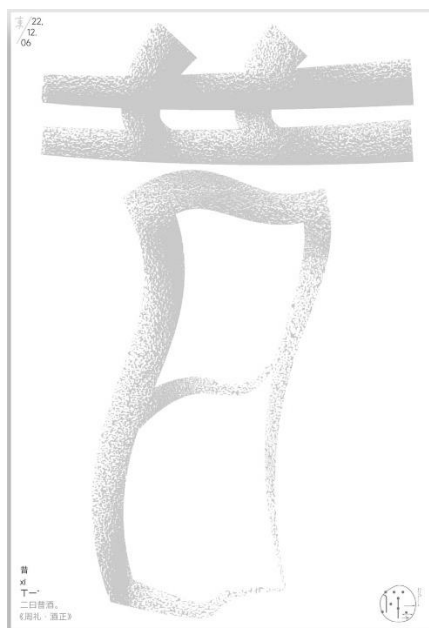
Іл. 2.117. Текстура як основний засіб формоутворення. Назва роботи: One Word Zen. Автор Junxin Tang, Taizhou university. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Lin Hai. 2022



Іл. 2.118. Текстура як основний засіб формоутворення. Назва роботи: Тао Те Чинг № 0011. Автор Carrie Yuan. 2022



Іл. 2.119. Текстура в ієрогліфічному плакаті. Автор Guoqiang Chen. 2022



Іл. 2.120. Текстура в ієрогліфічній літерації 昔. Автор PengDong Tang. 2022



Іл. 2.121. Поєднання кирилиці та ієрогліфів. Автори Liu Jian, Tian E



Іл. 2.122. Цифровий шрифт Manglo латинської системи письма з імітацією східних мотивів

活着就练

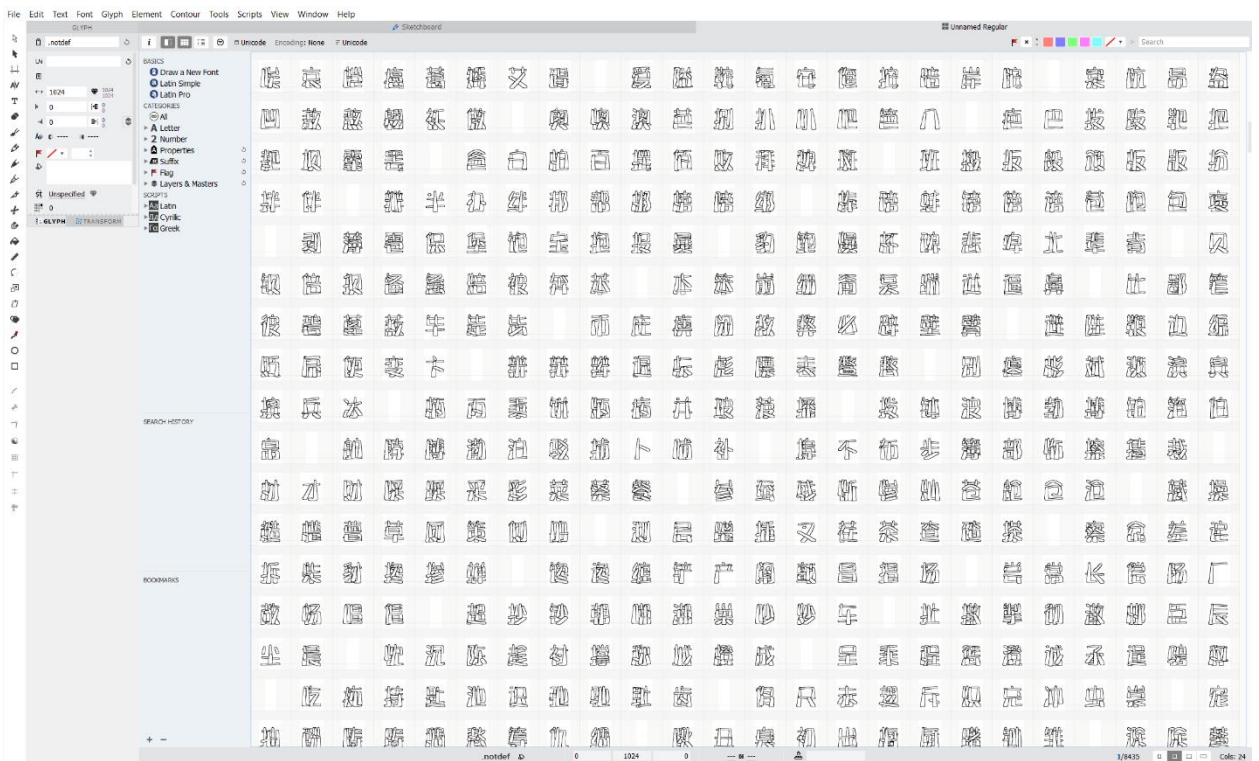
Іл. 2.123. Цифровий шрифт Kai Ti ієрогліфічної системи письма з імітацією каліграфічних мотивів

活着就练 活着就练

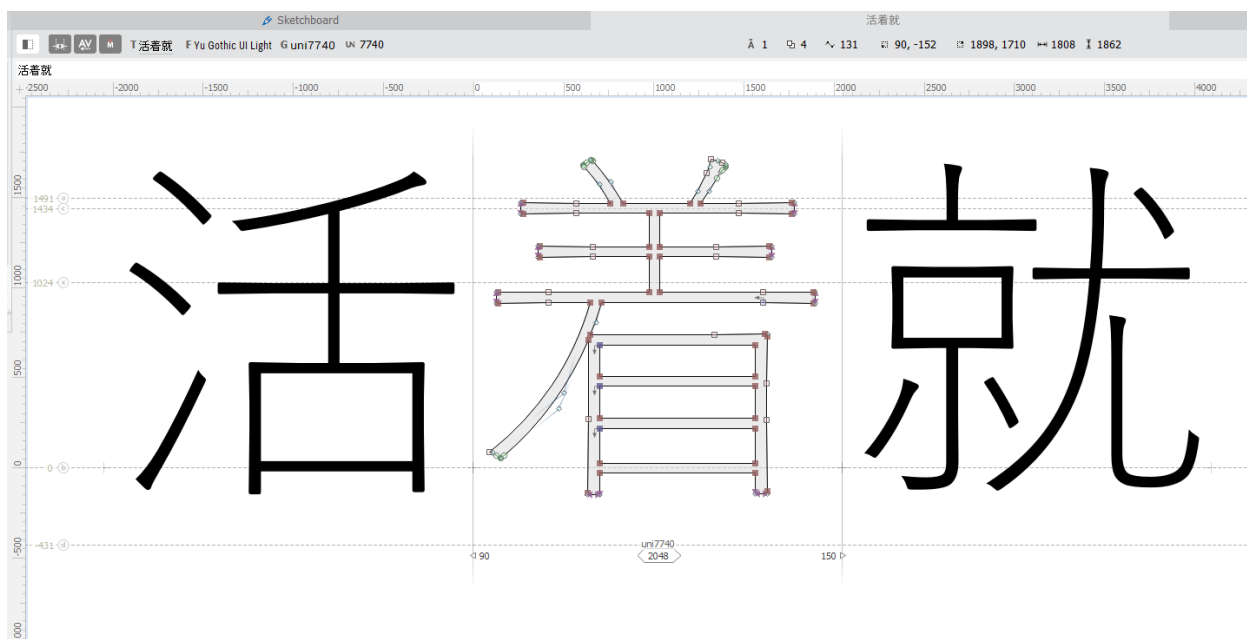
Іл. 2.124. Цифровий шрифт DFKai-SB у нормальному та жирному накресленні

活着就 活着就 活着就

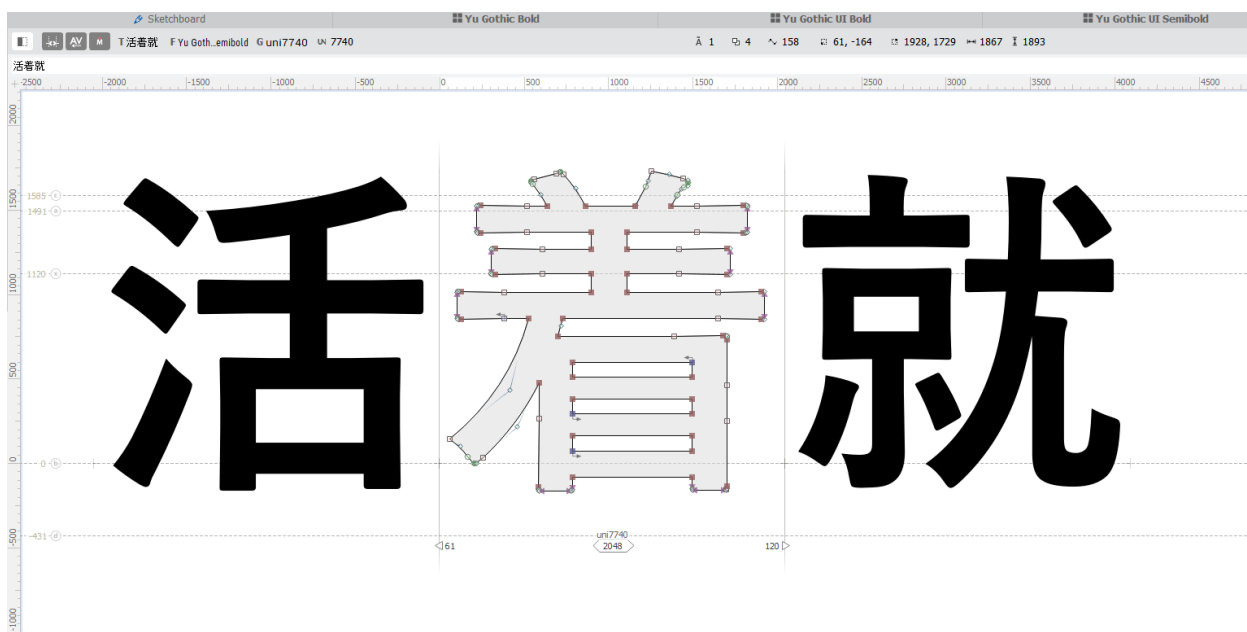
Іл. 2.125. Цифровий шрифт Yu Gothic UI у світлому, нормальному та жирному накресленні



Іл. 2.126. Вікно шрифтового редактора з файлом одного накреслення, у якому налічується 8435 символів



Іл. 2.127. Фрагмент вікна гліфу із прикладом світлого накреслення окремих символів Yu Gothic UI



Іл. 2.128. Фрагмент вікна гліфу із прикладом жирного накреслення окремих символів Yu Gothic UI

活着就练

文鼎石头体

活着就练

文鼎胡子体

活着就练

文鼎簧体

Лл. 2.129. Приклади цифрових шрифтів, виконанні в системі Unicode та основою формоутворення яких є лінія й текстура

活着就练

SimSun

活着就练

章草

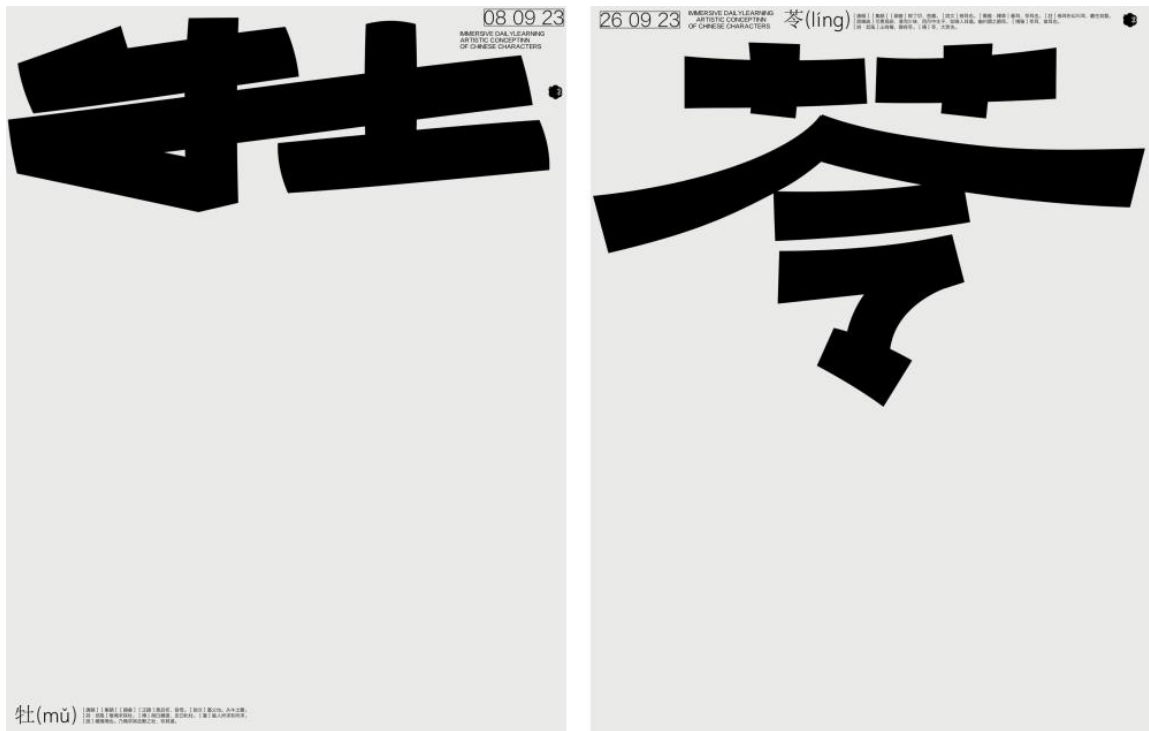
活着就练

文鼎花瓣体

Лл. 2.130. Приклади цифрових шрифтів, що імітують виконання пензлем різної товщини та жорсткості



Іл. 2.131. Фрагмент вікна шрифтового редактора з ієрогліфічним шрифтом MingLiU_HKSCS-ExtB від DynaComware Corp., 2008



Іл. 2.132. Зміна пропорцій ієрогліфу 牡 (зліва) та 苓 (справа). Автор Fuqiang Yao, 2020

Ілюстрації до розділу 3

«Принципи та засоби дизайну китайської ієрогліфіки у візуальному просторі»



Іл. 3.1. Анімаційний ролик «Творчий майстер-клас китайських ієрогліфів», Хунг Кеунг, 2019 р. <https://vimeo.com/309125453>



Іл. 3.2. Анімаційний ролик «Чотири пори року: Опадаючі квіти + хмари, що плывуть», Хунг Кеунг, 2019 р. <https://vimeo.com/408474919>



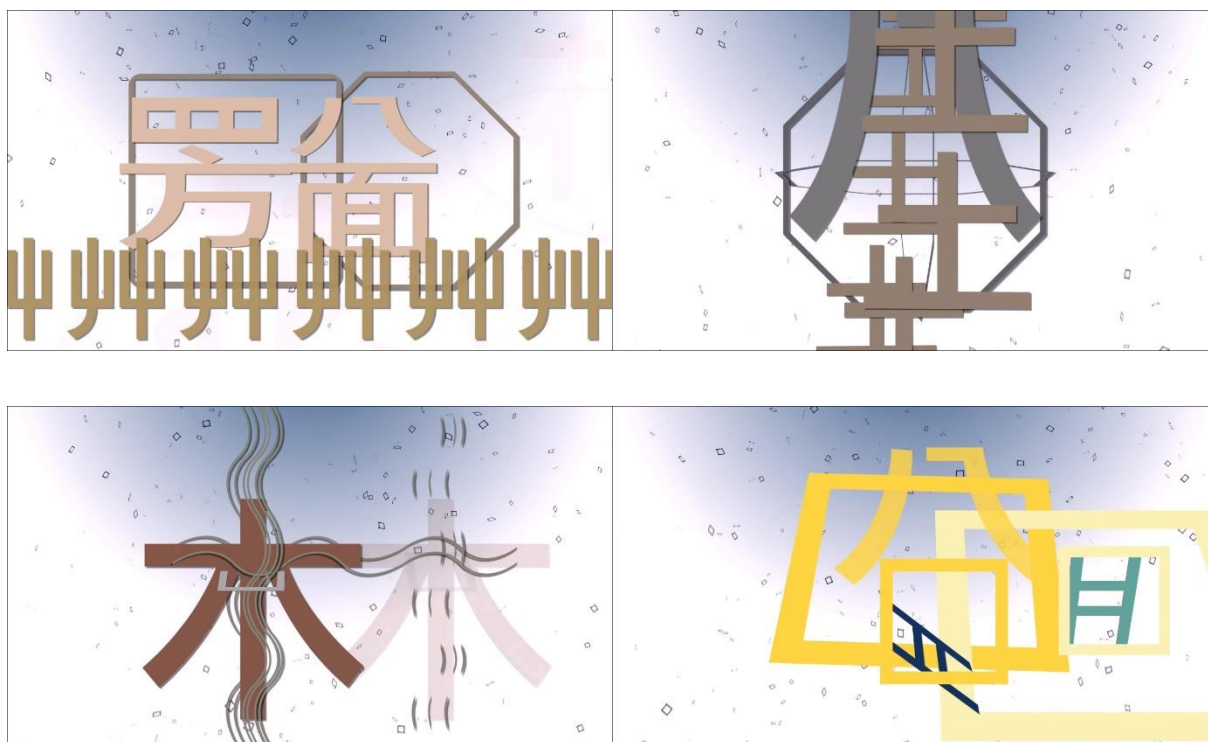
Іл. 3.3. Анімаційний ролик «Еволюція китайських ієрогліфів», Ксянґджун Ши, 2013. <https://vimeo.com/60230963>



Іл. 3.4. Анімаційний ролик «Еволюція китайських ієрогліфів», 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=3X8T5sZhtgM>



Іл. 3.5. Анімаційний ролик «Китайська каліграфія проти комп'ютерного шрифту», студія “Trylove Design”, 2010 р. <https://vimeo.com/19333982>



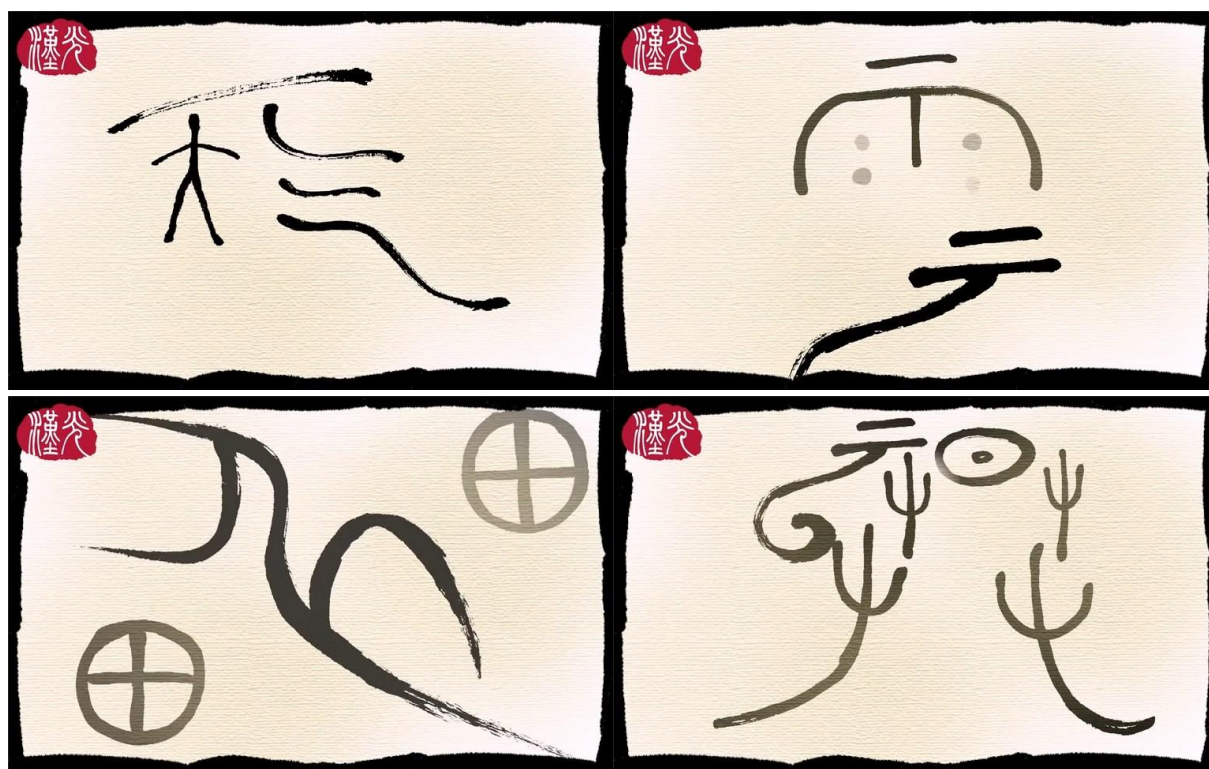
Іл. 3.6. Анімаційний ролик «Об'єм», Тай І-Чан, 2012 р. <https://vimeo.com/68606742>



Іл. 3.7. Анімаційна презентація «Художній дизайн ієрогліфів», Єзі Тан, 2019 р. <https://vimeo.com/92436953>

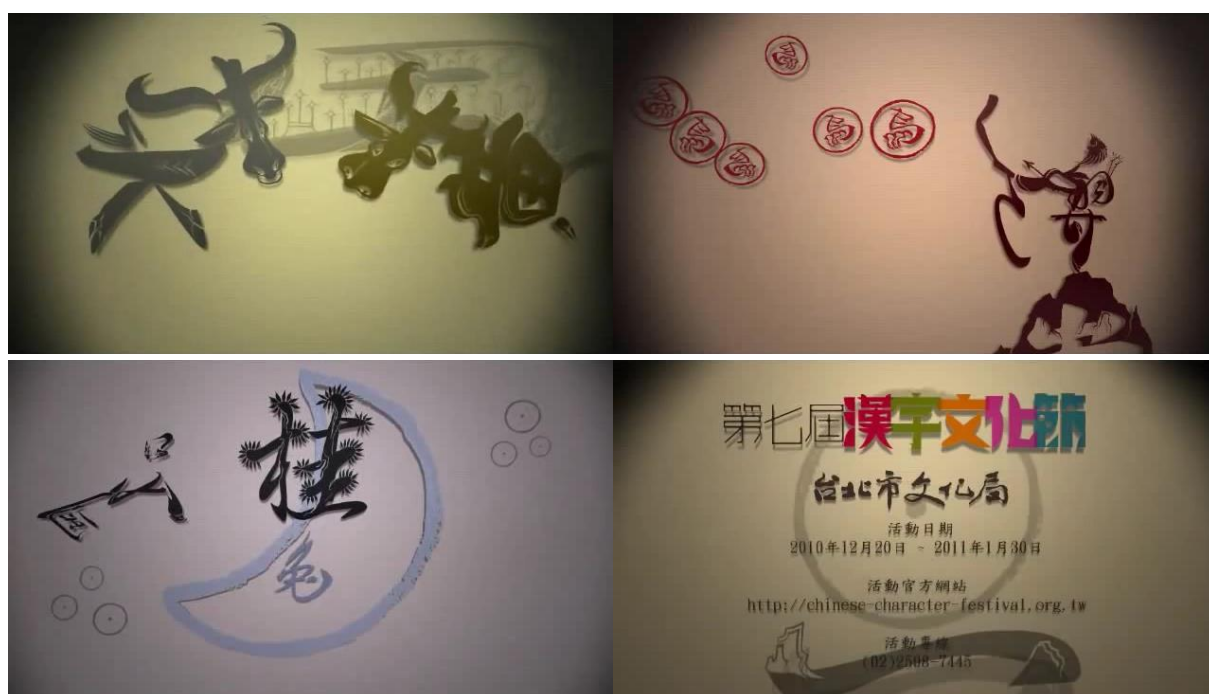


Іл. 3.8. Анімаційний ролик «Анімовані китайські ієрогліфи – Кінь», 2013 р. <https://www.youtube.com/watch?v=-s6jxyCSj1I>



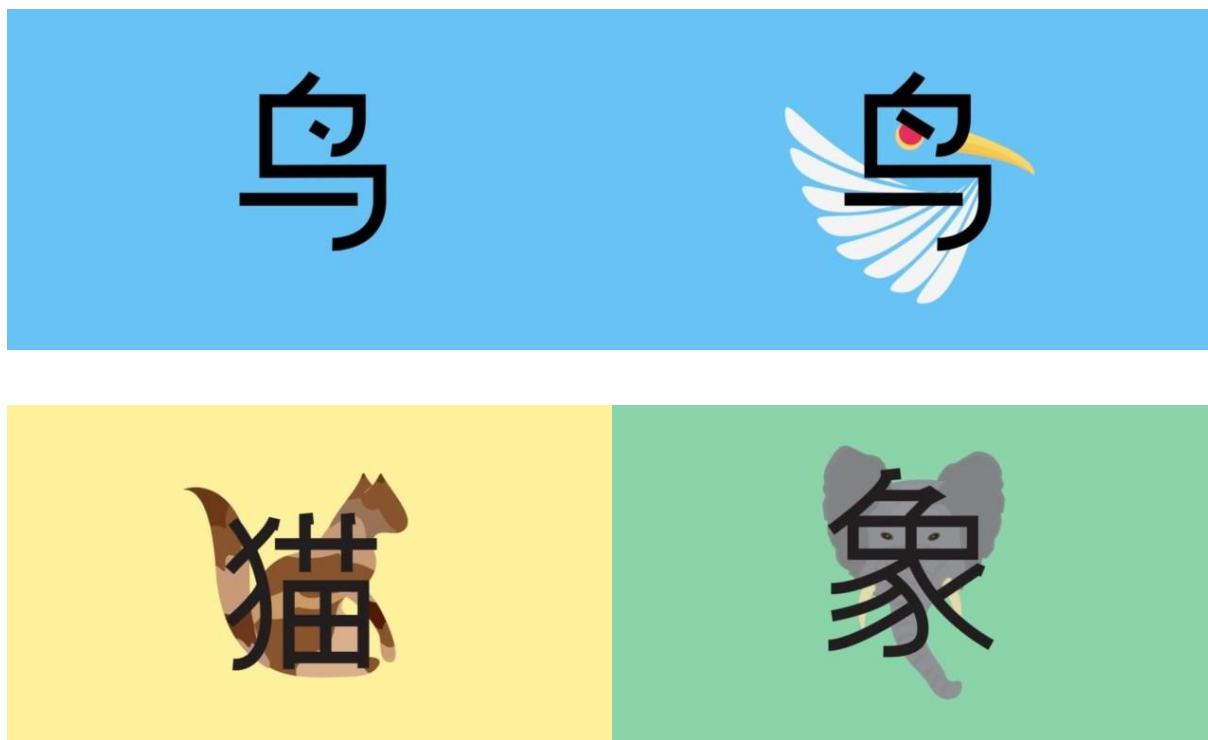
Лл. 3.9. Анімаційний ролик «Мистецтво китайських ієрогліфів - Природа (погода)», студія “SSS Animation”, 2009 р.

<https://www.youtube.com/watch?v=rkWANUBmeGE&t=28s>

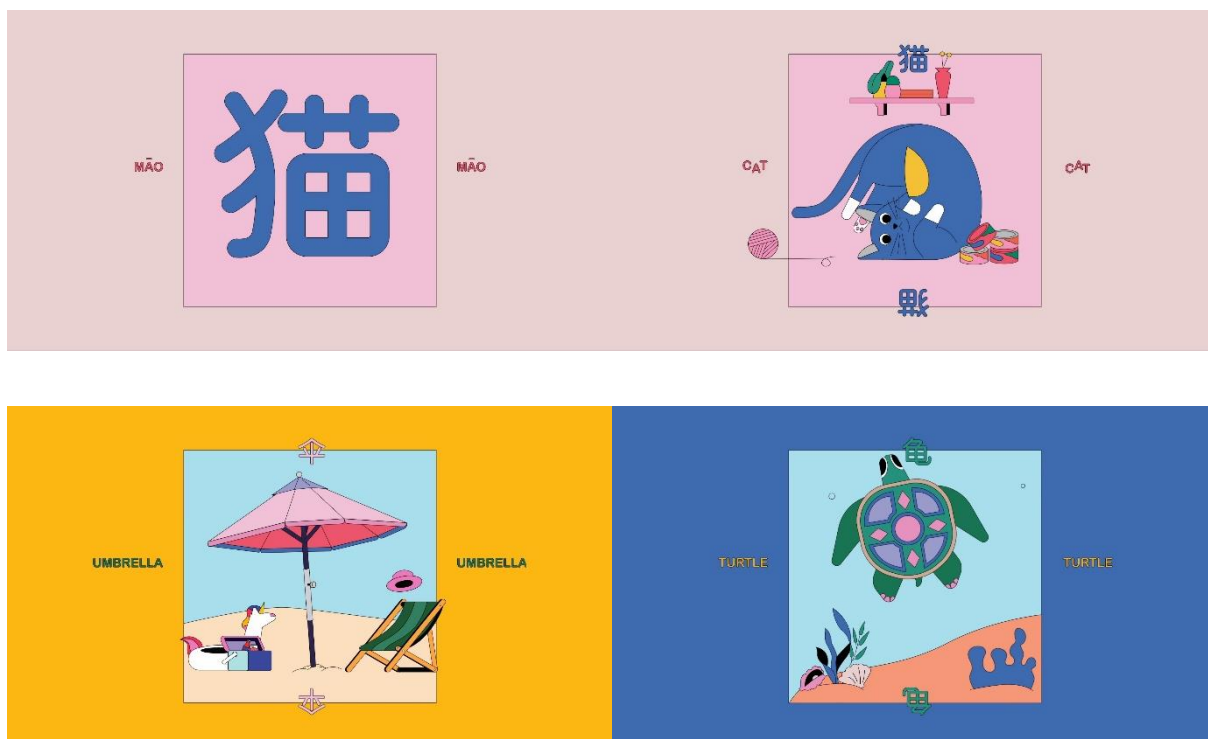


Лл. 3.10. Анімаційний короткометражний фільм для фестивалю «Китайський ієрогліф», студія “SSS Animation”, 2011 р.

https://www.youtube.com/watch?v=2kq1_4HJIUY



Іл. 3.11. Анімаційний ролик «Китайський ієрогліф – тварини», група «МСТС Evolve», 2015. <https://vimeo.com/124267940>



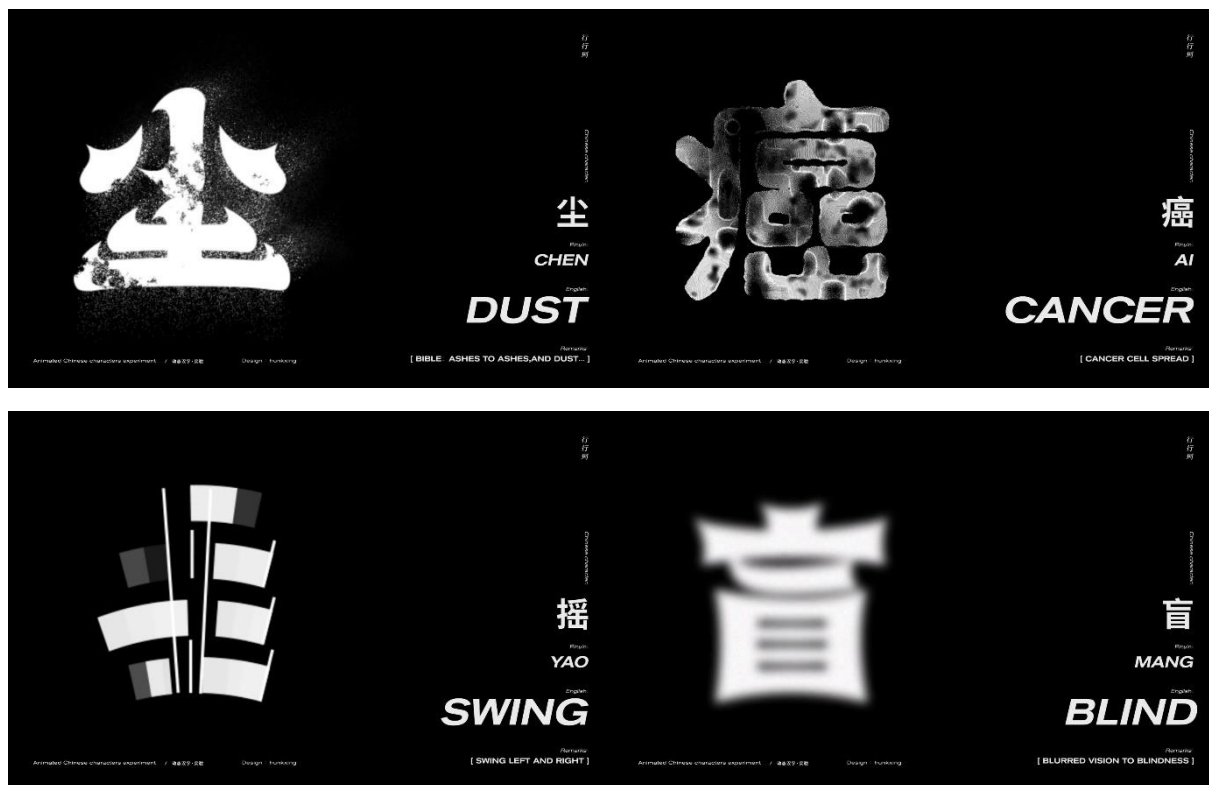
Іл. 3.12. Анімаційний ролик «Snowday Originals: миттєва китайська», студія «&Orange», 2020 р. <https://vimeo.com/411087980>



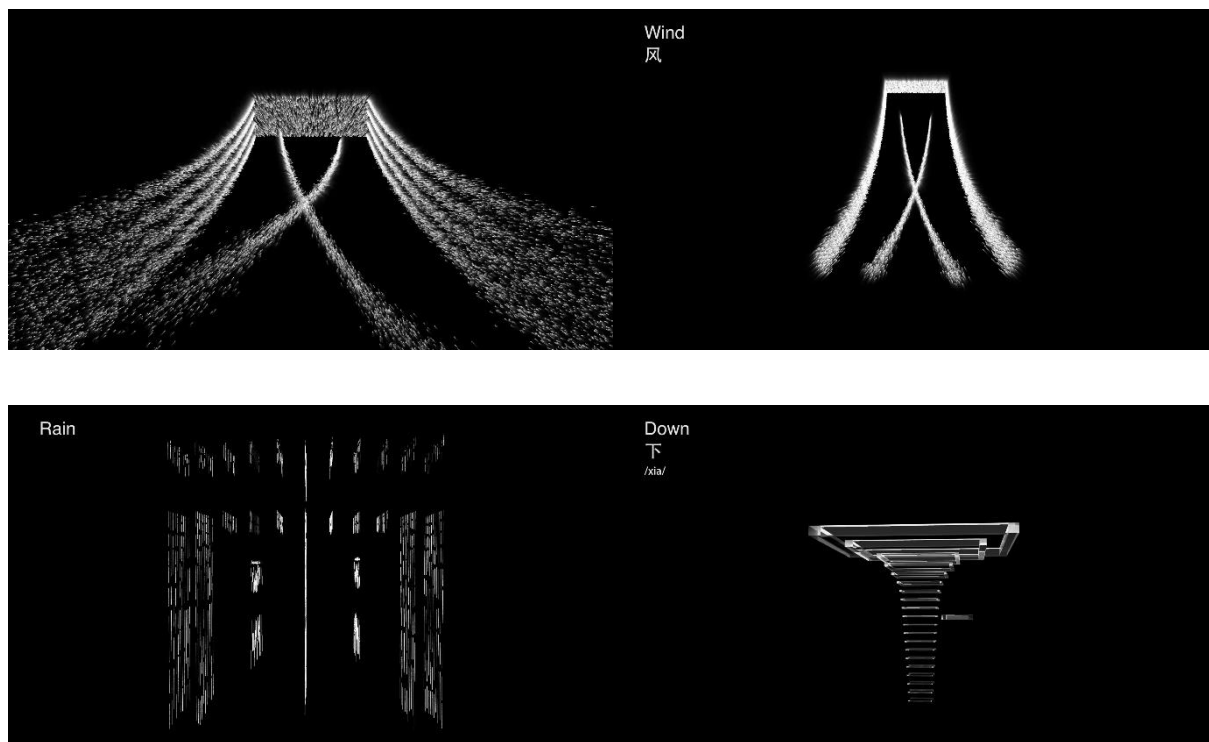
Іл. 3.13. Заставка «Ієрогліф зустрічається з тобою», CCTV, 2022 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=DEhtWrqTMk8>



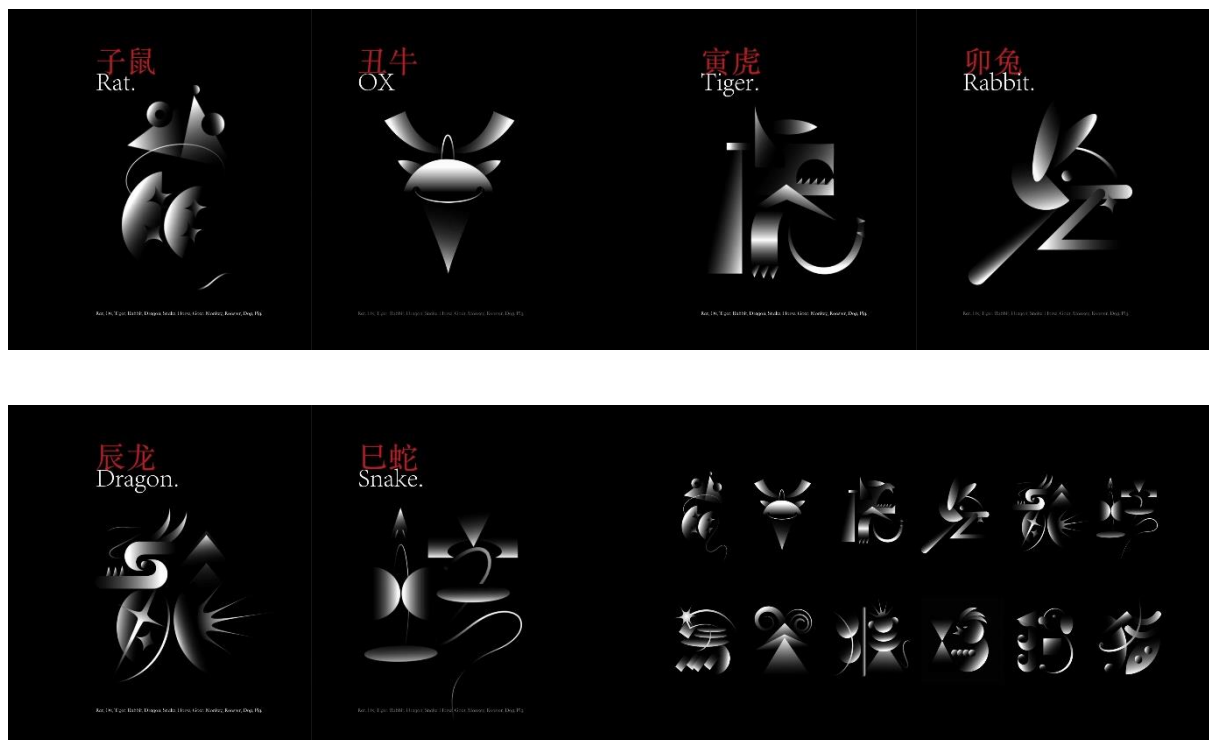
Іл. 3.14. Анімаційний ролик “Zhou”, CCTV, 2022 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=Wxn04YK5Q08>



Іл. 3.15. Анімаційний ролик «Animated Chinese characters», Хунк Сін, 2019 р.
<https://vimeo.com/322981353>



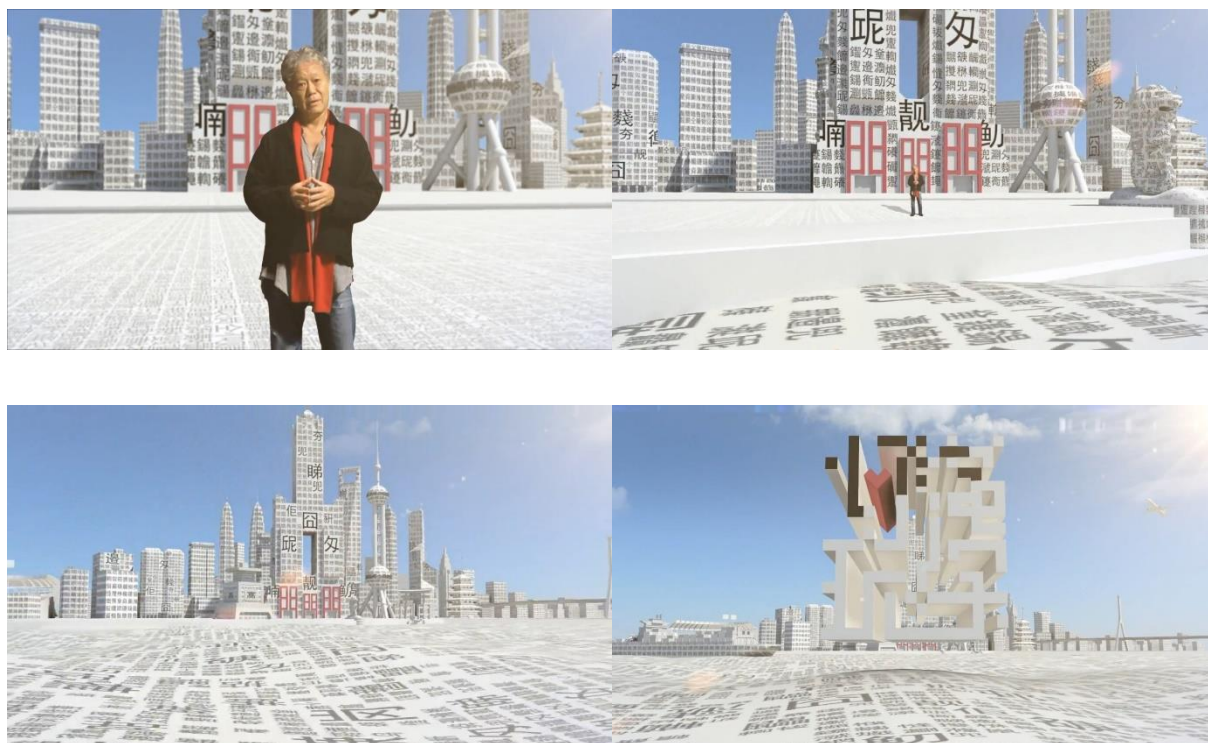
Іл. 3.16. Анімаційний ролик «Рух китайського шрифту», Ксі Хе, 2017 р.
<https://vimeo.com/217067660>



Іл. 3.17. Анімаційний ролик «Знаки китайського зодіаку», Хунк Сін, 2020 р.



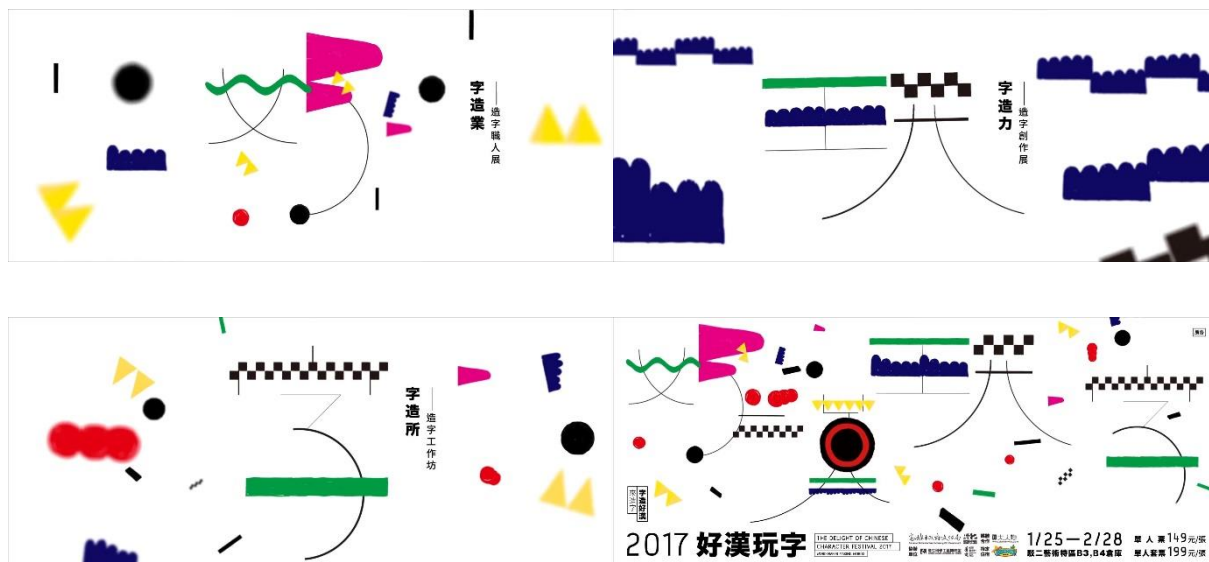
Іл. 3.18. Анімаційний ролик «Лабіринт», медіастудія “Dramaholic Media”, 2011 р. <https://www.youtube.com/watch?v=XirS2NQg-7Q>



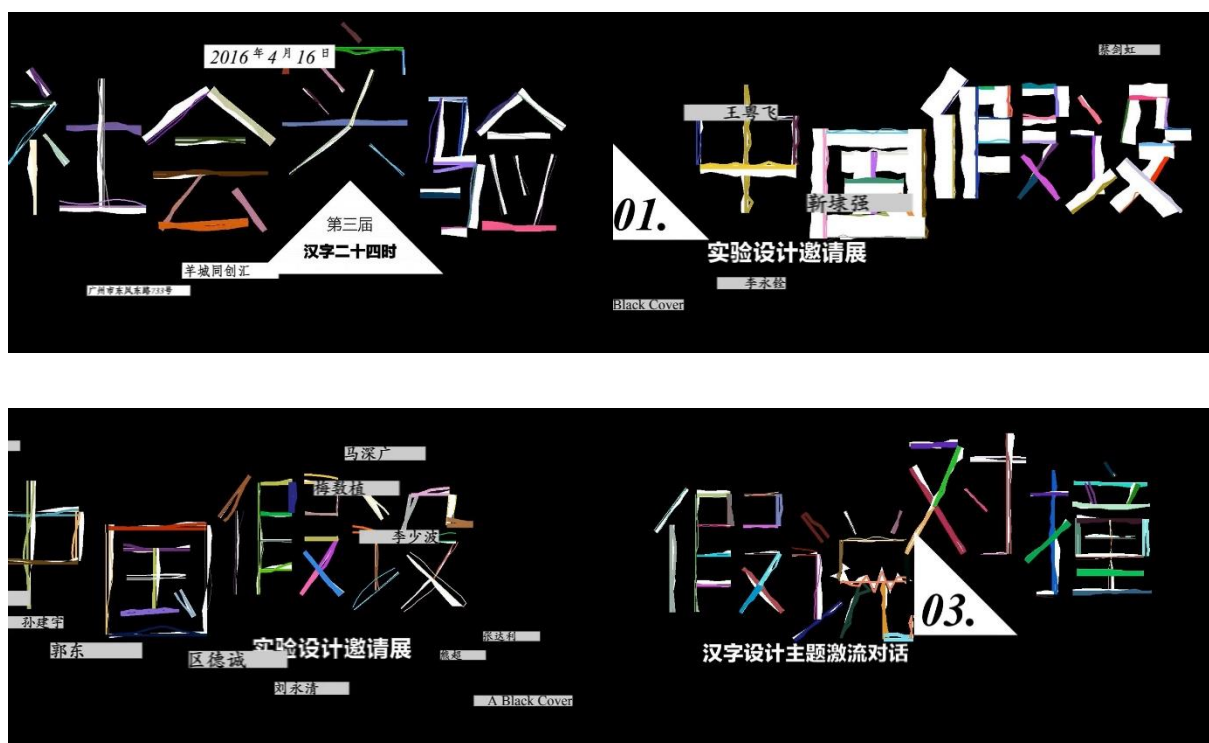
Іл. 3.19. Анімаційний ролик «Фестиваль ієрогліфів Хао Хань», арт-центр «2-й пірс», 2011 р. <https://www.youtube.com/watch?v=iJFE7WCGE1I>



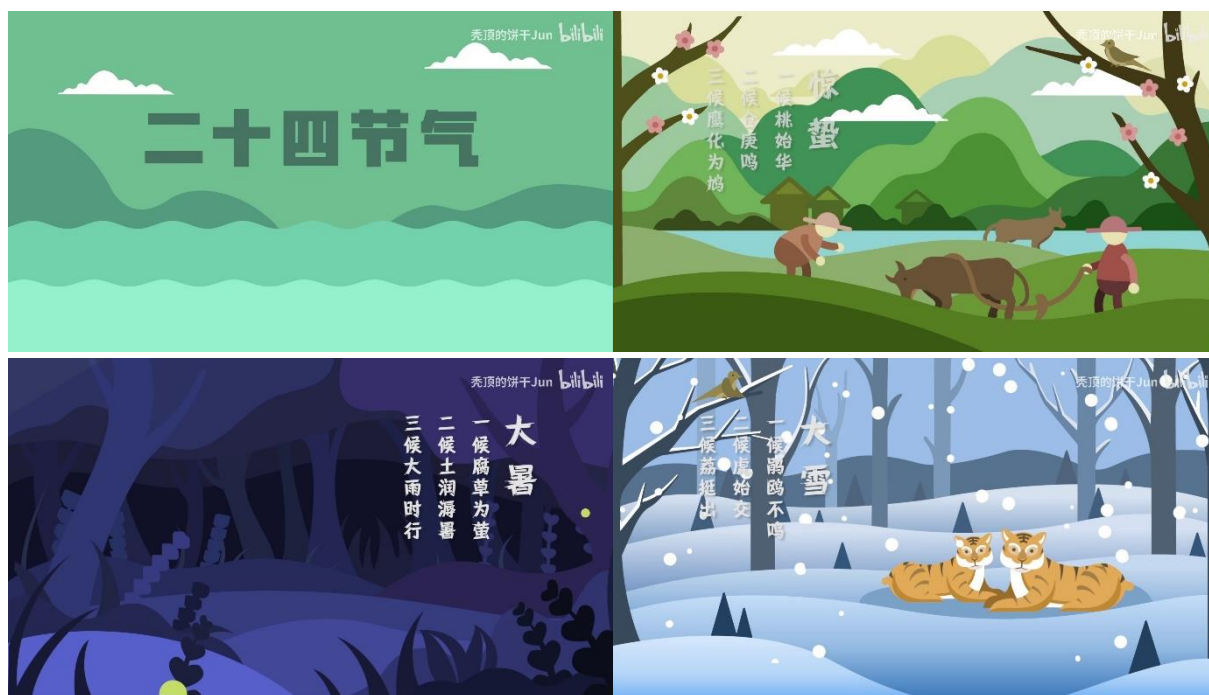
Іл. 3.20. Анімаційний ролик «Фестиваль китайських ієрогліфів», студія «Mix Code», 2015 р. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=bQoVcm7QQhI>



Іл. 3.21. Анімаційний ролик «Насолода китайського ієрогліфу», студії “27Design”, 2017 р. <https://vimeo.com/204465547>

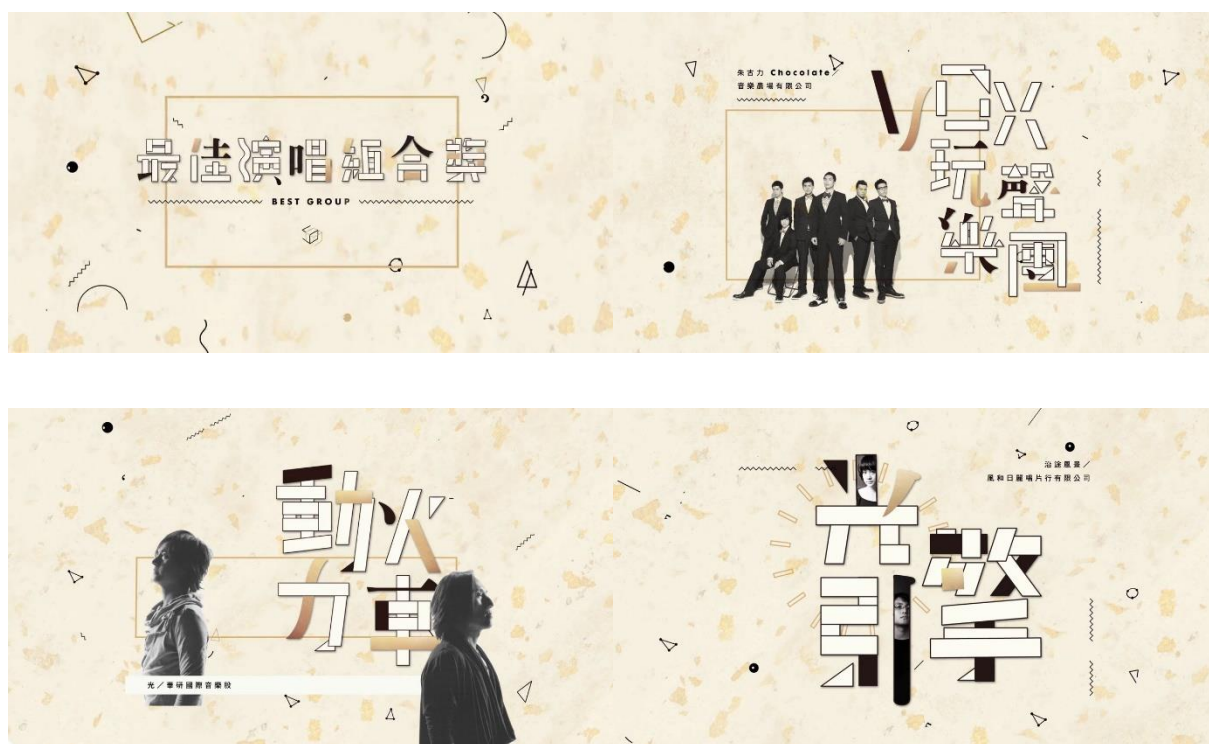


Іл. 3.22. Промо ролик для соціального експерименту «Третій китайський ієрогліф. 24 години», 2012 р. <https://www.youtube.com/watch?v=jXS1W55BVHk>



Іл. 3.23. Анімаційний фільм «Двадцять чотири зміни пір року», «Болд Кукі Чжун», 2020 р.

https://www.bilibili.com/video/BV1Ng4y1B7PT/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click



Іл. 3.24. Анімаційний ролик для конкурсу «Золота мелодія 25», студії «MixCode Studio», 2014 р. <https://vimeo.com/99903198>



Іл. 3.25. Анімаційний ролик «Перевернута качка претендує на гроші», студія “GuX”, 2011 р.



Іл. 3.26. Анімаційний фільм «Море розповідає нам», студія “Trylove Design”, 2011 р. <https://vimeo.com/28848663>



Іл. 3.27. Анімаційний ролик для виставки «Китайські ієрогліфи в грі 2017», арт-центр «2-й пірс». <https://www.youtube.com/watch?v=e-DtNAvJH8M>



Іл. 3.28. Анімаційний ролик «Дугун і китайські ієрогліфи», Су Хуї, 2020 р. <https://vimeo.com/438144579>

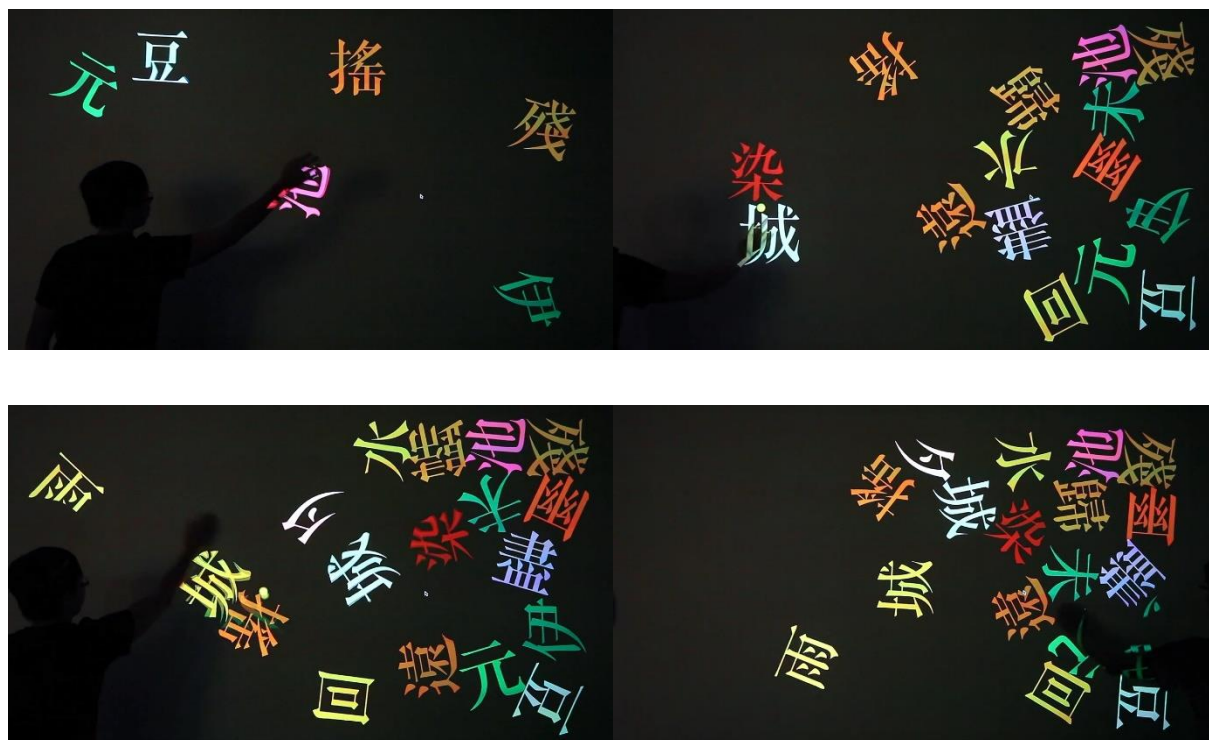


Іл. 3.29. Анімаційний ролик «Еволюція китайських ієрогліфів – широка і глибока», колективом «Три дизайнери».

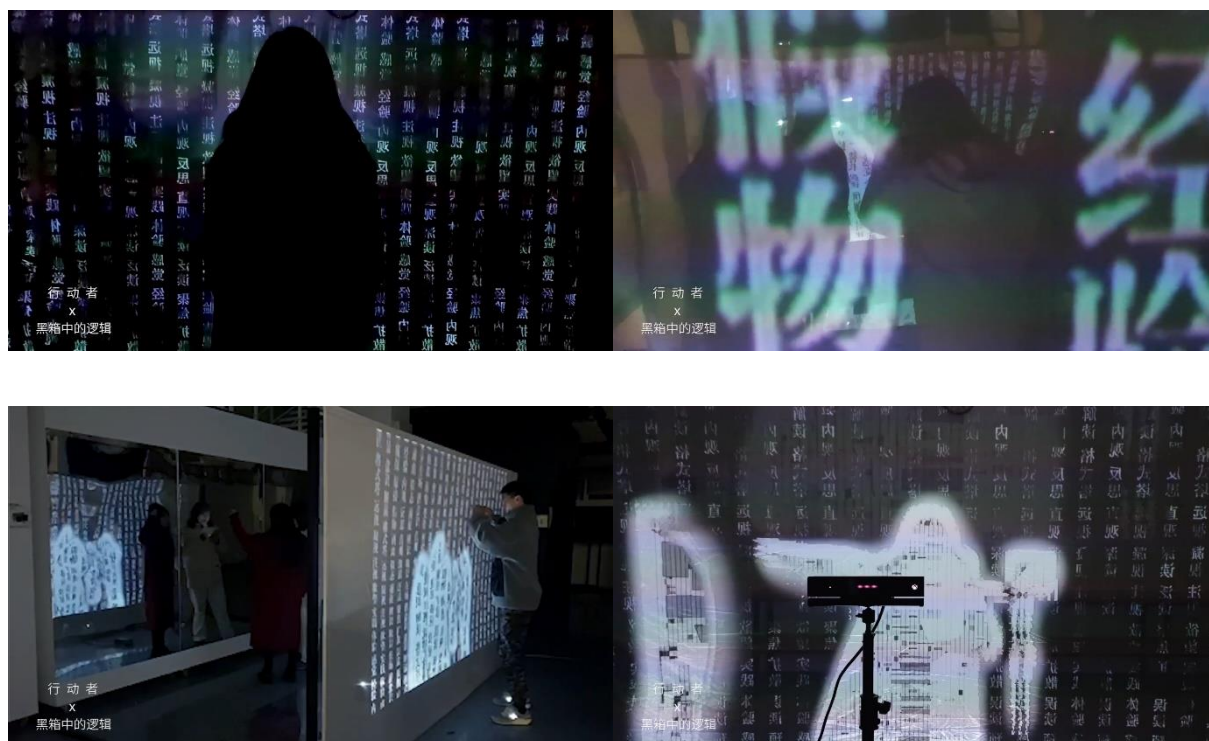
<https://www.youtube.com/shorts/42fTu0ACi-Q>



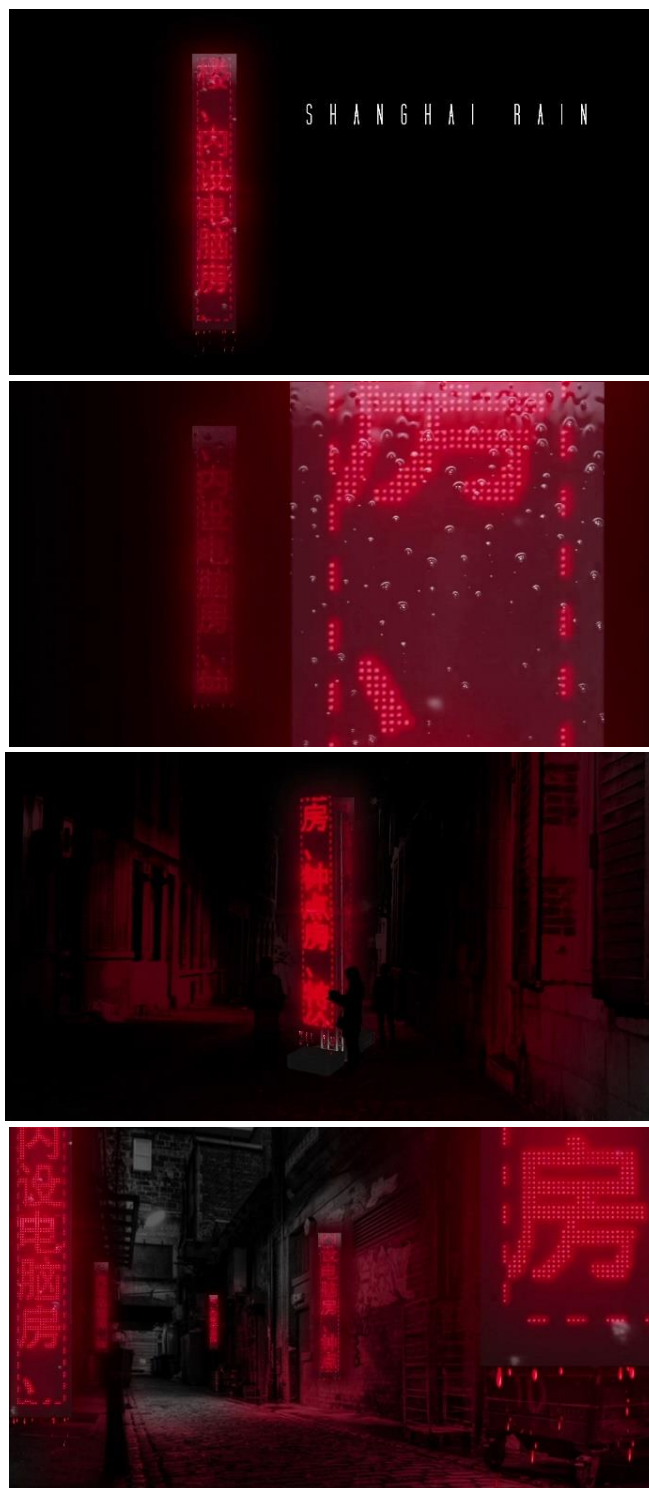
Іл. 3.30. Інтерактивна інсталяція для фестивалю «Як гратися зі словом», 2011 р. <https://vimeo.com/99903198>



Іл. 3.31. Інтерактивна інсталяція «Китайські ієрогліфи – інтерактивна інсталяція», Ерік Ліу, 2015 р. <https://vimeo.com/145821774>



Іл. 3.32. Інтерактивна інсталяція «Актор», Цян Лучжу, Ван Пенгпай, Ге Руйсі, Лу Ян Тянь, Тан Чжитао, 2021 р. <https://www.bilibili.com/video/BV1rT4y1T7LC/>



Іл. 3.33. Інсталяція «Шанхайський дощ», Мілош Лучинський, 2018 р.
<https://vimeo.com/312270983>



Іл. 3.34. Історико-культурний проєкт «Історія та культура зонування географічних назв Чунціна»; "Extraordinary Decade: Chapter of Agricultural University"; дизайн: студія Silk Road Vision; виставкова зала історії та культури; район Юджун, Китай



Іл. 3.35. Виставка мистецтва інсталяції: Галерея сучасного мистецтва; художник Вєнда Гу (Wenda Gu); м. Гонконг



Іл. 3.36. Виставка мистецтва інсталяції: Галерея сучасного мистецтва; художник Вєнда Гу (Wenda Gu); м. Гонконг



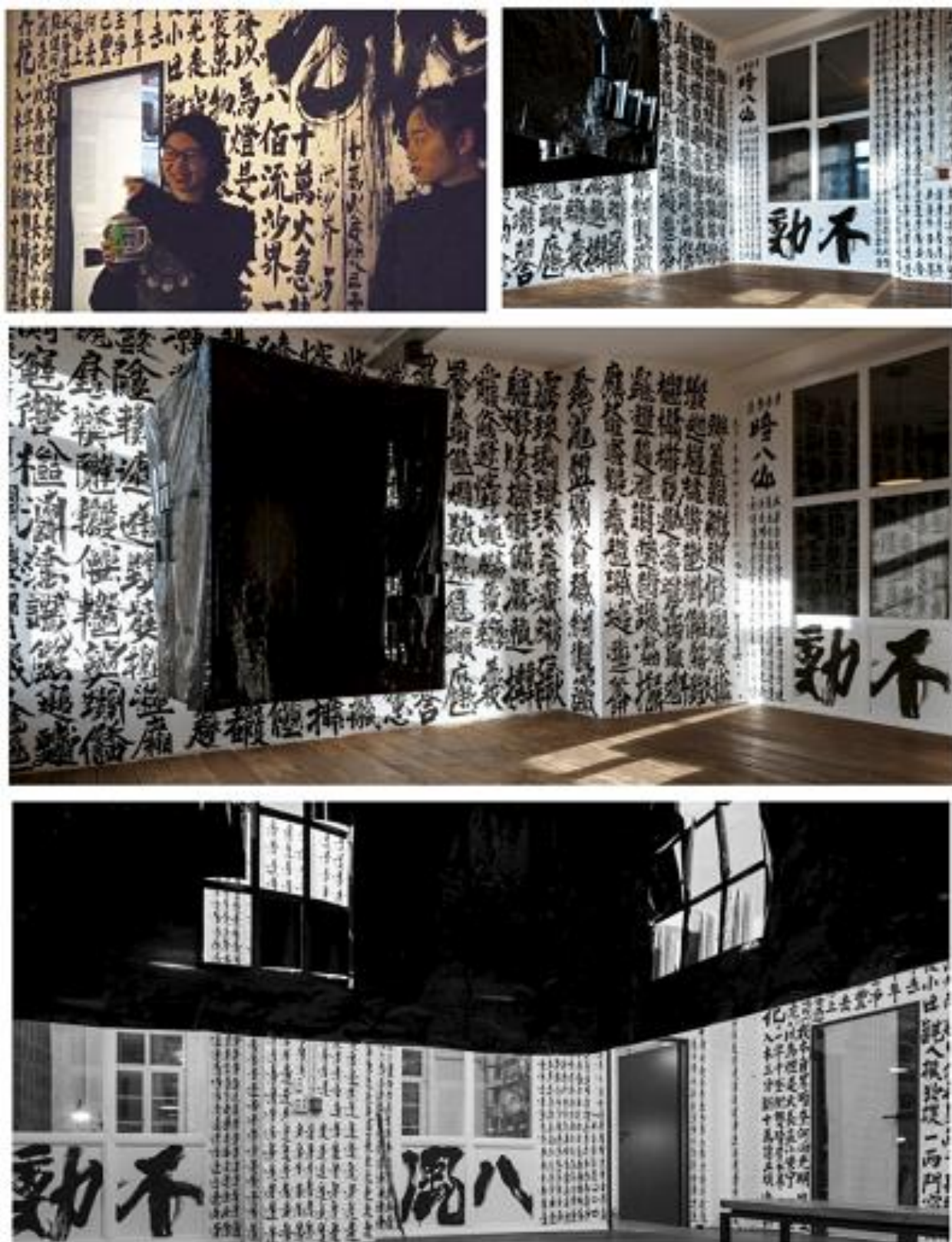
Іл. 3.37. Дизайн артінсталяції «Потік свідомості». Автор Ян Вейлінь



Іл. 3.38. Дизайн артінсталяції «Живе слово». Автор Сюй Бін



Іл. 3.39. Дизайн артінсталяції «Totem». Автор Лю Хен; м. Ченчжоу



Іл. 3.40. Концепція артінсталяції “Black Cube”; художник Рубінг Чжан; каліграфія художника Цянь Ген; м. Берлін, 2021.



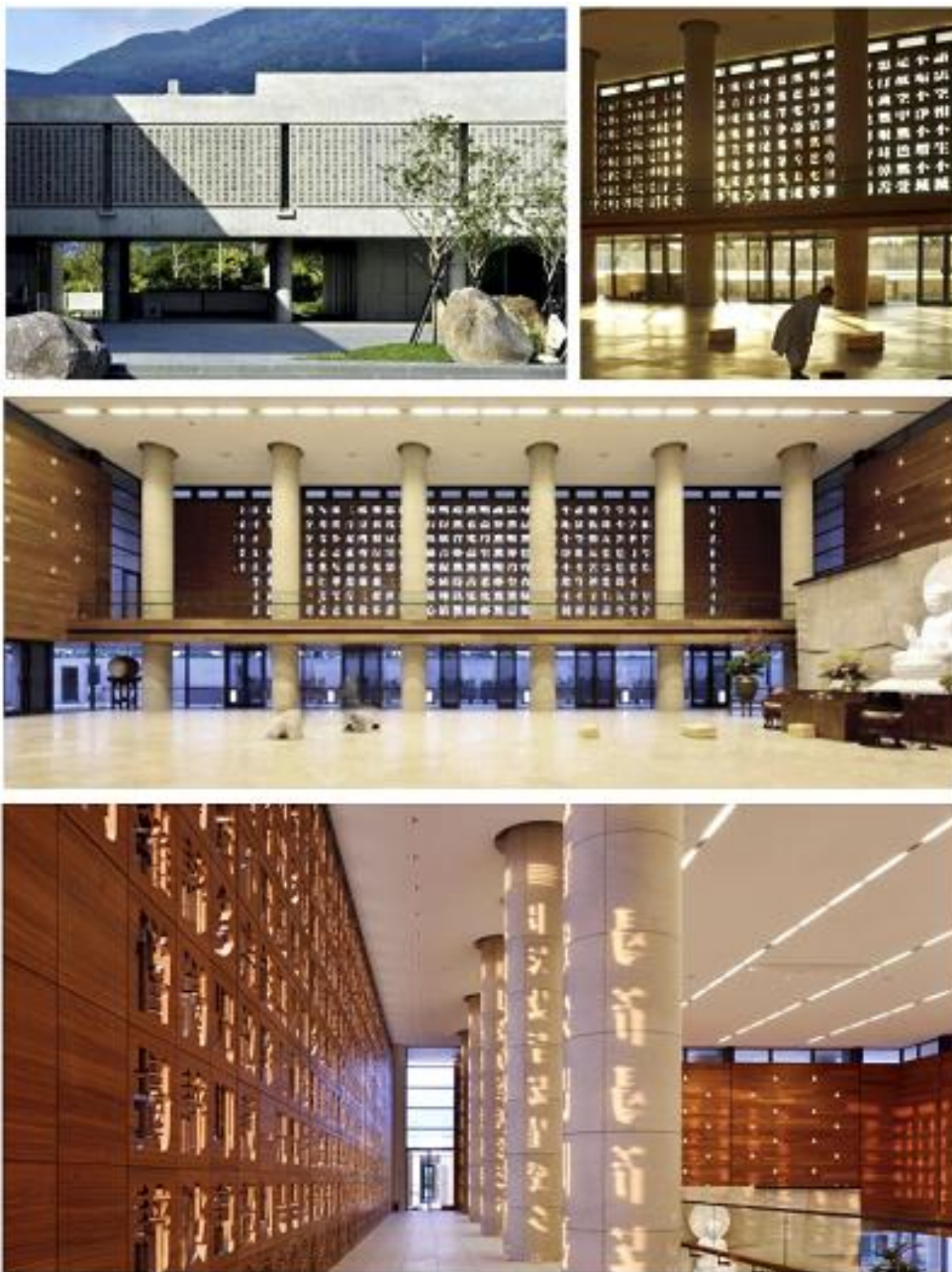
Іл. 3.41. Дизайн артінсталяції «Зібрані листи»; художник Лю Цзяньхуа; експозиція в м. Сан-Франциско, США (Asian Art Museum); 2017 р.



Іл. 3.42. Скульптурна інсталяція від студії дизайну інтер'єру LTW Designworks; хол готелю JW Marriott Qufu (м. Цюйфу, Китай).



Іл. 3.43. Дизайн артінсталяції для компанії L'Oréal Men Expert



Іл. 3.44. Дизайн монастиря Нунг Чан; місце розташування: біля річки Кілунг
неподалік від гори Датун, Китай



Іл. 3.45. Дизайн торговельного офісу Excellence East Côte d'Azur; м. Хуейчжоу, провінція Гуандун. Автори проєкту: GND Design Group

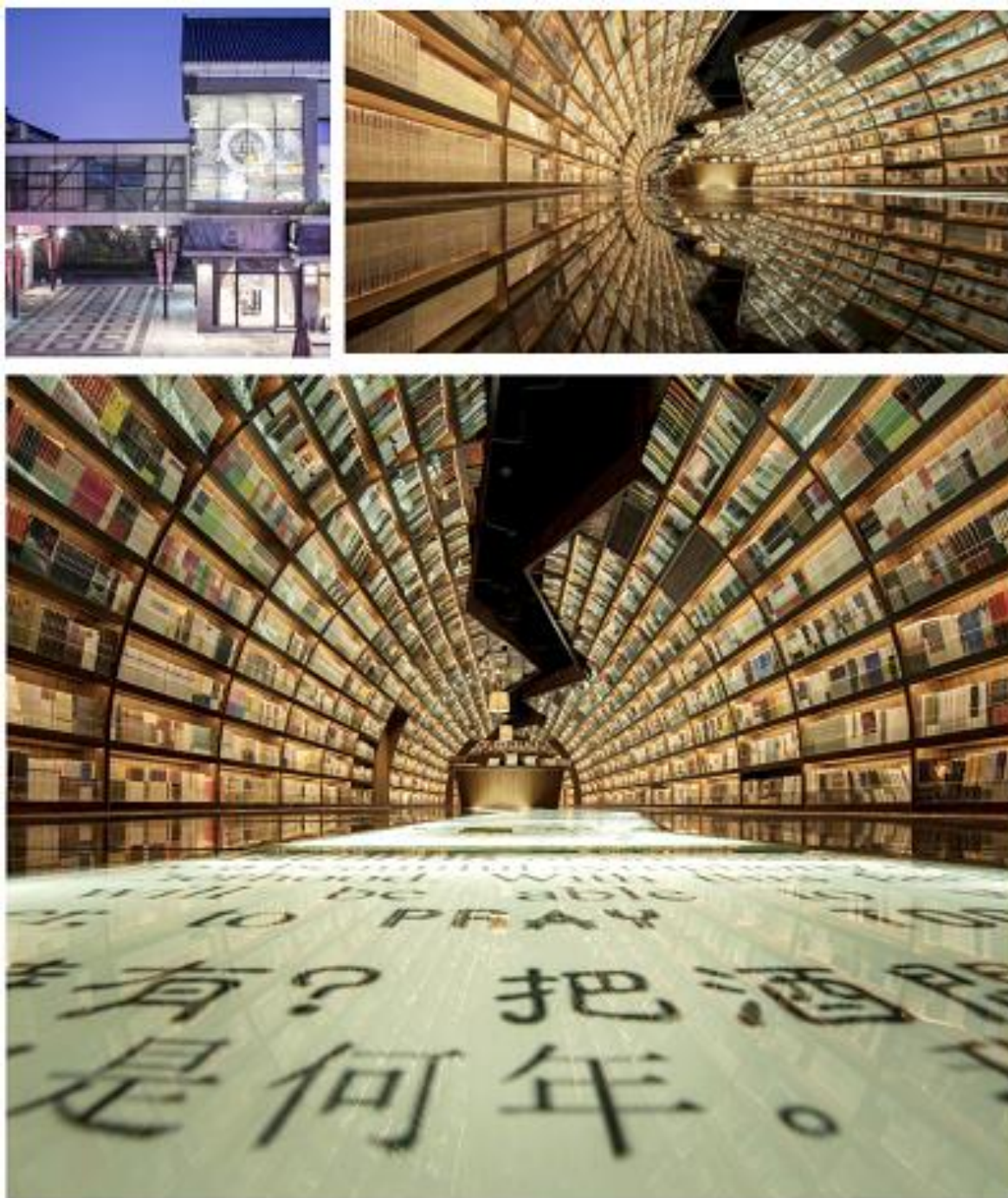


а) Дизайн арт-інсталяції з тривимірними елементами з плексигласу для приміщень громадського призначення. Прийом метро-ритмічних взаємозв'язків



б) Дизайн арт-інсталяції з тривимірними елементами з плексигласу для приміщень громадського призначення: книгарня в м. Ченду, Китай

Іл. 3.46. Дизайн книгарні Yan Ji You від Kyle Chan & Associates, м. Ченду (Китай).



Іл. 3.47. Дизайн книгарні Yangzhou Zhongshuge; дизайнер Лі Сян;
м. Янчжоу, КНР



Ил. 3.48. Дизайн ресторана «Big Pigeon Rice». Авторы проекта Ван Хайтао, Чен На, Ян Ли, Ву Цишуан



Іл. 3.49. Дизайн бренду Weifuji; м. Наньчан



Іл. 3.50. Дизайн інтер'єру приватного простору в музеї овочів; м. Хунань



Іл. 3.51. Дизайн декоративного панно для житлового інтер'єру



Іл. 3.52. Дизайн акрилових світильників з нанесенням китайської каліграфії засобом гравірування



Іл. 3.53. Дизайн світильників «Світло міста» з нанесенням китайської каліграфії засобом лазерної різки з ЧПУ. Прийом поєднання традиційної китайської ієрогліфіки з сучасністю. Концепція подорожі по місту Гонконг



Іл. 3.54. Дизайн рекламних інформаційних знаків, виконаний на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англійським шрифтом).



а) Використання китайської писемності в рекламному бізнесі на основі міжкультурного підходу. Таверна «Ерма»; м. Ченду



б) Використання китайської писемності в рекламному бізнесі на основі національно-культурного підходу. Барбекю з шашликами «Zibo»; м. Цзibo, провінції Шаньдун, Китай.

Іл. 3.55. а) Дизайн рекламних інформаційних знаків, виконаний на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англійським шрифтом); б) Дизайн рекламних інформаційних знаків, виконаний на основі національно-культурного підходу



Іл. 3.56. Дизайн рекламного інформаційного знака, виконаний на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англійським шрифтом)



Іл. 3.57. Дизайн тимчасового рекламного інформаційного знака для проведення китайського міжнародного ярмарку торгівлі послугами “CIFTIS” 2022.

<https://www.globaltimes.cn/page/202208/1274348.shtml>

<https://twitter.com/ciftis/status/1244515841590185984?lang=cs>



Іл. 3.58. Формування дизайну міського візуального простору засобами рекламних інформаційних знаків



Іл. 3.59. Формування дизайну міського візуального простору засобами рекламних інформаційних знаків на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англомовними написами)



Іл. 3.60. Формування дизайну міського візуального простору засобами рекламних інформаційних знаків на основі *міжкультурного підходу* (поєднання китайської писемності з англійськими написами). Дитячий науково-освітній парк. Поєднання двох функцій: інформаційної та ігрової; м. Чунцин



Іл. 3.61. Формування дизайну міського візуального простору засобами рекламних інформаційних знаків на основі *міжкультурного підходу* (поєднання китайської писемності з англійськими написами). Дитячий науково-освітній парк. Поєднання двох функцій: інформаційної та ігрової; м. Чунцін



Іл. 3.62. Дизайн інформаційної системи в парку Тепіншань, район Цзянбей, м. Чунцін, Новий район Лянцзян
<https://moool.com/chongqing-mcc-tongluotai-by-metrostudio-2.html>



Іл. 3.63. Дизайн інформаційної системи навколо парку Чжункан в районі Мейлінь, м. Шеньчжень. Проектна компанія: Shenzhen Wenke Garden Co., Ltd.



Іл. 3.64. Формування паркової зони з наданням інформаційної системи на основі прийому багаторазового вирішення дизайну запропонованих тривимірних та двовимірних елементів; м. Наньчань.



Іл. 3.65. Дизайн арт-інсталяції з елементами китайської ієрогліфіки. Дизайн студії: Jingshang Design; 2022 рік



Іл. 3.66. а) Дизайн інформаційної установки, яка включає: текстові повідомлення засобами китайської ієрогліфіки, зображальні елементи стилізованих птахів; б) Дизайн тимчасової інформаційної арт-інсталяції для проведення благодійних конференцій New Weekly, Китай



Іл. 3.67. Дизайн інформаційної установки з елементами китайської писемності; кут вулиці Чжицю та вулиці Куньшань Байлу. Дизайн Shanghai Yijing Architectural Landscape Co.



Іл. 3.68. Дизайн просторової артінсталяції на книжкову тематику з включенням китайської писемності; м. Нанкін, Східнокитайська провінція Цзянсу.

https://usa.chinadaily.com.cn/china/2017-06/16/content_29768004.htm



Іл. 3.69. Проведення на вулиці занять зі студентами по навчання китайської каліграфії; Школа каліграфії та мистецтва Lanting Університету мистецтв і наук; міський округ Шаосін, провінція Чжецзян



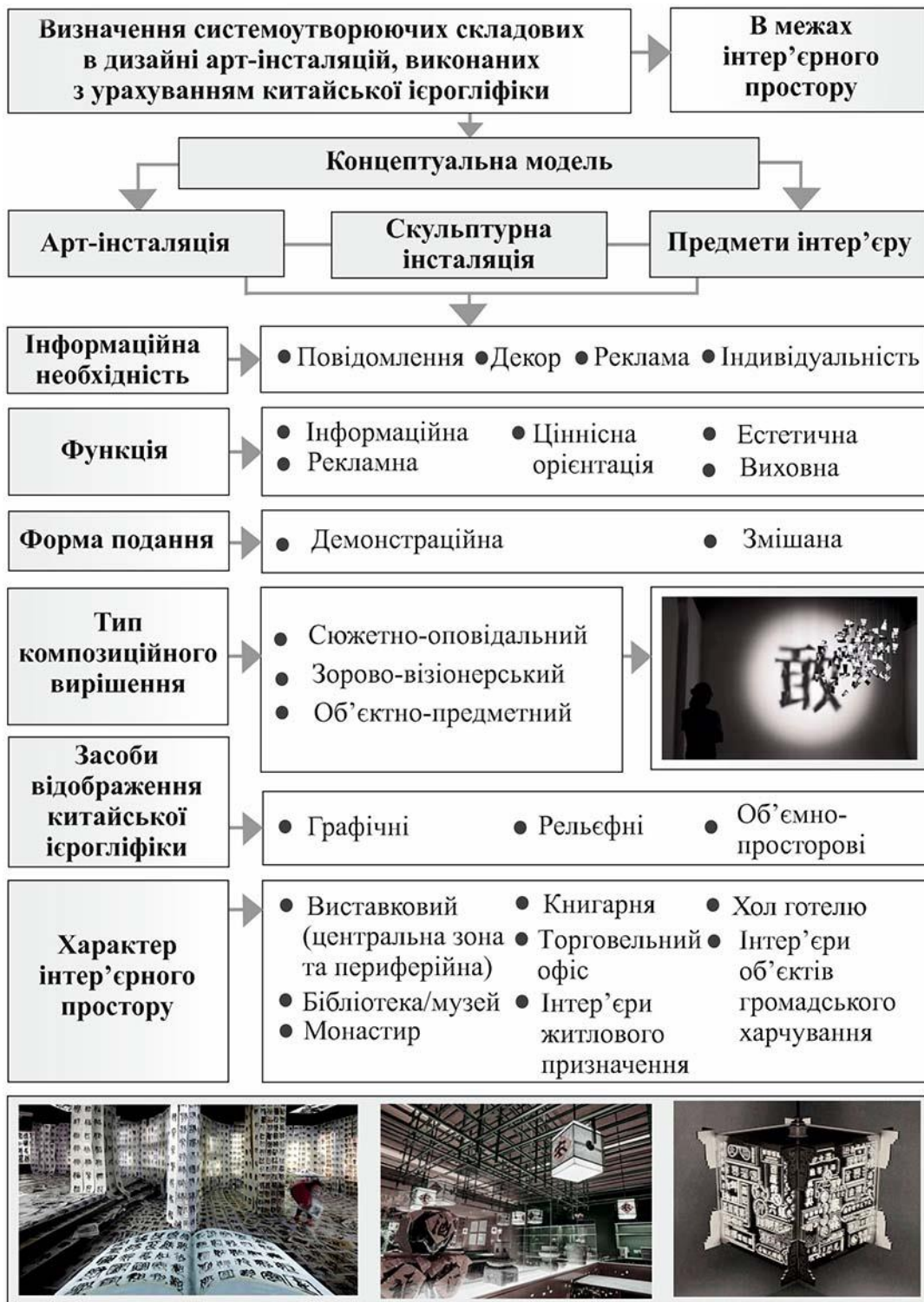
Іл. 3.70. Визначення системоутворюючих складових в дизайні об'єктів візуальної інформації з урахуванням китайської ієрогліфіки



Іл. 3.71. Особливості надання інформації щодо типу елементів китайської ієрогліфіки



Іл. 3.72. Прийоми формування дизайну китайської ієрогліфіки в предметно-просторовому середовищі



Іл. 3.73. Визначення системоутворюючих складових у дизайні артінсталяцій, виконаних з урахуванням китайської ієрогліфіки



Іл. 3.74. Основні підходи в дизайні мистецьких арт-об'єктів з урахуванням китайської ієрогліфіки

ДОДАТОК Б. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Ілюстрації до розділу 2 «Морфологічний та образний аспекти китайської ієрогліфіки в традиційному та сучасному контексті»

- Іл. 2.1. Декоративні ієрогліфи з елементами лігатури
- Іл. 2.2. Каліграфічні роботи китайського дизайнера Хань Цзяїна (韩家英 Han Jiaying)
- Іл. 2.3. Обкладинки китайського журналу Тянья (1997–2008), дизайнер Хань Цзяїн (韩家英)
- Іл. 2.4. Серія плакатів «Конфуцій». Каліграфія широким пензлем. Автор Ву Інзуо (Wu Jinzuo), Xi'an Academy of Fine Arts, 2022
- Іл. 2.5. Каліграфічні плакати пензлем. Зліва «Боротьба», справа «Емпатія – Знання». Автор Ву Інзуо (Wu Jinzuo), Xi'an Academy of Fine Arts, 2022
- Іл. 2.6. Новорічний плакат. Автор Ву Інзуо (Wu Jinzuo), Xi'an Academy of Fine Arts, 2022
- Іл. 2.7. Каліграфія по мокрому аркушу. Назва роботи: You Are My Eyes. Автор Гуо Іякуй (Huo Jiaku), China Xijing University. Керівник Wang Ying. 2022
- Іл. 2.8. Каліграфія м'ким пензлем. Назва роботи: Frost's Descent. Автор Ру Ху, Xijing College. Керівник Lei Wang. 2022
- Іл. 2.9. Поєднання каліграфії та прямих ліній. Назва роботи: Південна Корея, Північна Корея (韩、朝). Автор Кан Таї Кеунг. З колекції «4-й Блок»
- Іл. 2.10. Каліграфія та текстура. Назва роботи: Гори високі (山高水长). Автор Куокуай Ченг. З колекції «4-й Блок»
- Іл. 2.11. Каліграфія круглим пензлем. Назва роботи: Обличчя (面). Автор Лі Ченг Да. З колекції «4-й Блок»
- Іл. 2.12. Експериментальна каліграфія. Автор ХуВей Чанг. 2021
- Іл. 2.13. Експериментальна каліграфія. Автор ХуВей Чанг. 2021
- Іл. 2.14. Пляма та текстура в каліграфічному плакаті. Назва роботи: Тао Те Чинг № 0005. Автор Каррі Юан. 2022

- Лл. 2.15. Круглий пензель та ефект текстури. Назва роботи: The Frost of China's 24 Solar Terms. Автор Zhang Yun Feng. 2022
- Лл. 2.16. Каліграфія прямим пензлем. Назва: Птах, комаха і тюлень. Автор Сюй Хуейпін (Xu Huiping 徐惠平). Конкурс Нії Турографу, 2019
- Лл. 2.17. Плакат на основі каліграфічних символів ієрогліфіки. Назва роботи: Design of Fusion. Автор Jianping He. З колекції «4-й Блок». 2015
- Лл. 2.18. Тренди 2024 року від компанії Adobe
- Лл. 2.19. Різні техніки виконання ієрогліфу 高(високий)
- Лл. 2.20. Пластична лінія. Автор Fuqiang Yao. 2023
- Лл. 2.21. Кругла пластична лінія. Ієрогліф 痛 (біль). Автор XuWei Zhang. 2023
- Лл. 2.22. Кругла лінія Автор Zhou Jiacheng, Xi'an Academy of Fine Arts. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Nan Jiaying. 2022
- Лл. 2.23. Кругла лінія. Автор XuWei Zhang. 2021
- Лл. 2.24. Ієрогліфічний цифровий шрифт SimSun із контрастом елементів
- Лл. 2.25. Контраст у цифровому шрифті та каліграфічному написі 簡隸韵味体 (чарівність бамбука). Автор Ген Сяо (Geng Xiao 耿潇). Конкурс Нії Турографу, 2016
- Лл. 2.26. Тонка лінія в плакаті. Назва: Shanghai power. Автор Tang Junxin, Taizhou university. Техніка виконання Adobe Illustrator. Керівник Lin Hai. 2022
- Лл. 2.27. Тонка лінія в ієрогліфічному плакаті. Автор Tao Qiu, Nanjing University of the Arts. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022
- Лл. 2.28. Експериментальний комбінований дизайн шрифтового напису. Поєднання чайної культури з пластичністю води. Автор Xu Huiping. Конкурс Нії Турографу, 2019
- Лл. 2.29. Множинне дублювання контуру ієрогліфу. Автор Xu Huiping. Конкурс Нії Турографу, 2019
- Лл. 2.30. Лінія як формоутворювальний елемент. Ієрогліф 宋 Автор Чен Хуї (Chen Hui). З колекції «4-й Блок», 2012

- Лл. 2.31. Пластика ліній та ефект об'єму. Назва роботи: Silk Culture. Автор Goyen Chen, Asia University, Taiwan. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівники Chen Junhong, Xie Shengmin. 2023
- Лл. 2.32. Використання ниток в аплікації. Назва роботи: Stop Hurting Women. Автор Huo Jiakui, China Xijing University. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Wang Ying. 2022
- Лл. 2.33. Лінія як формоутворювальний елемент. Автор PengDong Tang, 2021
- Лл. 2.34. Лінія як формоутворювальний елемент. Автор Zhang Yun Feng, 2021
- Лл. 2.35. Лінія та псевдооб'єм в ієрогліфі. Назва роботи: Green Power. Автор Guo JunWei, Jinwen University of Science and Technology. Керівник Lin Hung Chang. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022/2023
- Лл. 2.36. Пряма лінія та мотиви природи в дизайні ієрогліфів. Назва роботи: Grain Rain. Автор Yukai Jiang, Anhui Polytechnic University. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Tiejun Zhu. 2022
- Лл. 2.37. Пряма лінія в дизайні ієрогліфів. Назва роботи: Spring Equinox. Автор Yukai Jiang, Anhui Polytechnic University. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Tiejun Zhu. 2022
- Лл. 2.38. Пряма лінія в дизайні ієрогліфів. Назва роботи: Spring Equinox. Автор Tao Qiu, Nanjing University of the Arts. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Jiangjie. 2020
- Лл. 2.39. Пряма лінія в дизайні ієрогліфів. Автор XuWei Zhang, 2023
- Лл.2.40. Піксель як основний елемент формоутворення. Автор Пен Донг Тан (PengDong Tang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022
- Лл.2.41. Піксель як основний елемент формоутворення. Автор Пен Донг Тан (PengDong Tang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022
- Лл. 2.42. Піксель як основний елемент формоутворення. Автор Пен Донг Тан (PengDong Tang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022

- Іл.2.43. Піксель як основний елемент формоутворення. Ієрогліф: 枝 (галузь). Автор Пен Донг Тан (PengDong Tang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022
- Іл. 2.44. Піксель як основний елемент формоутворення символу. Ієрогліф: 獸 (звір). Автор Сюй Вэй Чжан (XuWei Zhang). З колекції групи Daily Zen of Chinese type design, 2022
- Іл. 2.45. Піксель як основний елемент формоутворення. Назва роботи: Perfection, Blessing. Автор WuYan. Jiangxi Institute of Fashion. Керівник Zouqingyun. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022/2023
- Іл.2.46. Квадрат як основний елемент формоутворення знаку. Ієрогліф: 谷雨节气 (гую). Автор Чжоу Цзя (Zhou Jiacheng). Техніка виконання: Adobe Illustrator
- Іл. 2.47. Піксель як основний елемент формоутворення ієрогліфічного напису. Автор 懒羊 可乐 (lanyangkele), 2021
- Іл. 2.48. Активна темна пляма в ієрогліфі 磨(млин). Автор Fuqiang Yao. 2022
- Іл. 2.49. Активна світла пляма в ієрогліфі 鞏(зліва) та активна темна пляма в ієрогліфі 病 (справа). Автор XuWei Zhang, 2022
- Іл. 2.50. Активна темна пляма в ієрогліфічному плакаті. Автор Fuqiang Yao. 2020
- Іл. 2.51. Важкі форми в ієрогліфі 奈 (най). Автор XuWei Zhang, 2023
- Іл. 2.52. Важкі форми в ієрогліфі 孽 (зло). Автор XuWei Zhang, 2023
- Іл. 2.53. Важкі форми ієрогліфіки в плакаті. Назва роботи: Newborn calves are not afraid of tigers. Автор Guo JunWei, Jinwen University of Science and Technology, Taiwan. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Lin Hung Chang
- Іл. 2.54. Пляма і текстура в ієрогліфічному плакаті. Автор Чжу Ринэн (Zhu Rineng). Конкурс Нііі Typography, золота нагорода, 2018

- Лл. 2.55. Лінія та крапка в ієрогліфі. Назва роботи: Twenty Four Solar Terms – Rainwater. Автор Junxin Tang, Taizhou university. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Lin Hai. 2022
- Лл. 2.56. Лінія та точка в ієрогліфі 豆 (боб). Автор XuWei Zhang, 2023
- Лл. 2.57. Контраст ліній та форм плям в ієрогліфі 館(павільон). Автор PengDong Tang
- Лл. 2.58. Контраст ліній та плям. Автор Faxia Dong, Goldsmiths University of London. Керівник Na Li. 2019
- Лл. 2.59. Контраст лінії та плями в ієрогліфічному плакаті. Автор XuWei Zhang, 2022
- Лл. 2.60. Лінія, точка, пляма в ієрогліфічному плакаті. Автор Guoqiang Chen, 2022
- Лл. 2.61. Застосування ефекту об'єму. З колекції «4-йБлок», автор Чен Женіда (Chen Zhenyda), 2001
- Лл. 2.62. Застосування ефекту об'єму в ієрогліфіці. Назва роботи: Тао Те Чинг № 0010. Автор Керрі Юань (Carrie Yuan), 2022
- Лл. 2.63. Образність та псевдооб'єм в ієрогліфічній літерації. Ієрогліф: 院 (лікарня). Автор XuWei Zhang, China, 2020
- Лл. 2.64. Образність та псевдооб'єм в ієрогліфічній літерації. Назва роботи: The Cultural Lineage of Jiangnan. Автор Min Wenqi, Nanjing University of the Arts. Керівник Zhao Jiajia. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022/2023
- Лл. 2.65. Образність та псевдооб'єм в ієрогліфічній літерації. Назва роботи: The charm of Anhui. Автор Feng Jialong, Guangxi Arts University. Керівник Wei Wenxiang. Техніка виконання: Adobe Illustrator. 2022/2023
- Лл. 2.66. Імітація об'єму. Ієрогліф: 支 (галузь). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.67. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 艺 (мистецтво). Автор Eafon Wang. 2023

- Лл. 2.68. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 无 (ніхто). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.69. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 历 (календар). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.70. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 普 (загальний). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.71. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 随 (дотримуватися). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.72. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 护 (захист). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.73. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 惭 (сором). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.74. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 业 (промисловість). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.75. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 友 (друг). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.76. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 专 (спеціалізація). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.77. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 元 (Юань). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.78. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 智 (мудрість). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.79. Імітація об'єму та матеріалу. Ієрогліф: 丰 (багатий). Автор Eafon Wang. 2023
- Лл. 2.80. Формування ієрогліфу об'ємною фігурою. Назва роботи: 24 solar terms – startling insects. Автор Tang Junxin, Taizhou university. Керівник Lin Hai. Техніка виконання: Photoshop. China, 2022
- Лл. 2.81. Псевдооб'єм. Ієрогліф 恐 (страх). Автор PengDong Tang. 2022
- Лл. 2.82. Псевдооб'єм. Ієрогліф 晤 (зустріти). Автор PengDong Tang. 2022

- Лл. 2.83. Псевдооб'єм. Ієрогліф 哽 (задуха). Автор PengDong Tang. 2022
- Лл. 2.84. Псевдооб'єм. Ієрогліф 恍 (невизначний). Автор PengDong Tang. 2022
- Лл. 2. 85. Використання ефекту псевдооб'єму в ієрогліфічних логотипах. Автор Мо Руоїсі (Mo Ruoyixi), 2023
- Лл. 2.86. Образ людини засобами ієрогліфіки. Назва роботи: Spring Equinox. Автор Jia Shuhan, Central China Normal University. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Zhuang Li. 2022
- Лл. 2.87. Образ людини в ієрогліфічному символі 昂 (високо тримати голову). Автор PengDong Tang, 2022
- Лл. 2.88. Використання зображення предметів у плакаті. Китайські символи багатства утворюють фігуру людини та асоціюються із символом 費 (гонорар). Автор PengDong Tang, 2022
- Лл. 2.89. Використання зображення предметів у плакаті. Ієрогліф 未 (майбутнє). Автор Weiwei Shao. З колекції «4-й Блок», 2012
- Лл. 2.90. Використання реальних предметів у плакаті. Назва роботи: Blessed with rich food. Автор Ru XU, Xijing College. Техніка виконання: ручна робота, фотографія, Photoshop. Керівник Lei WANG. 2022
- Лл. 2.91. Поєднання каліграфії та предметів. Автор: Сяо Хэй (псевдонім Сяо Бай)
- Лл. 2.92. Образ в ієрогліфічному плакаті. Назва роботи: Our Common Home. Автор Tang Junxin, Taizhou university. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Lin Hai. 2022
- Лл. 2.93. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нії Тупографу, приз журі, 2018
- Лл. 2.94. Мотиви флори, фауни та предметів в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нії Тупографу, приз журі, 2018

- Лл. 2.95. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нїи Турографу, приз журі, 2018
- Лл. 2.96. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нїи Турографу, приз журі, 2018
- Лл. 2.97. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нїи Турографу, приз журі, 2018
- Лл. 2.98. Мотиви флори та фауни в ієрогліфіці. Тема серії: Twenty-four solar terms. Автор Yang Yutong, Shanghai Normal University. Керівник Cui Shengguo. Конкурс Нїи Турографу, приз журі, 2018
- 2.99. Живописні образи в ієрогліфіці. Автор Ma Zongyao, Beijing University of Technology Geng Dan College. Техніка виконання: Adobe Illustrator. Керівник Li Heng. 2022
- Лл. 2.100. Мотиви флори та фауни в ієрогліфічному плакаті (весняне рівнодення). Автор Wu Yixuan
- Лл. 2.101. Образ гірських вершин в ієрогліфічному плакаті Impression Jiangnan. Автор Mengyu Zhang. 2022
- Лл. 2.102. Мотиви флори та фауни в ієрогліфічному плакаті Vernal Equinox (весняне рівнодення). Автор Manning Su, Jiangxi Arts & Ceramics Technology Institute. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Li Wei. 2022
- Лл. 2.103. Мотиви флори та фауни в ієрогліфічному плакаті Clear and Bright. Автор Manning Su, Jiangxi Arts & Ceramics Technology Institute. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Li Wei. 2022
- Лл. 2.104. Мотиви флори та фауни в ієрогліфічному плакаті Grain Rain. Автор Manning Su, Jiangxi Arts & Ceramics Technology Institute. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Li Wei. 2022

- Лл. 2.105. Асоціативний образ у дизайні ієрогліфіки. Назва роботи: Злиття.
Автор Wang Jiewen. Конкурс Niii Typography, бронзова нагорода, 2018
- Лл. 2.106. Асоціативні образи в дизайні лінійної ієрогліфіки. Автор Xu Huiping.
Конкурс Niii Typography, 2019
- Лл. 2.107. Лінія та пляма в асоціативних образах ієрогліфіки. Автор Xu Huiping.
Конкурс Niii Typography, 2019
- Лл. 2.108. Лінія та пляма в асоціативних образах ієрогліфіки. Автор Xu Huiping.
Конкурс Niii Typography, 2019
- Лл. 2.109. Приклад поєднання ієрогліфів, стилізованих зображень і орнаменту.
Бачення нового року. Автор Andres Ruan. 2017
- Лл. 2.110. Стилзація ієрогліфів, застосування геометричних фігур та текстури.
Назва роботи: Tomp-sweeping day. Автор Zheng Yingjie, Central China
Normal University. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Ai Huan.
2022
- Лл. 2.111. Обкладинка музичного диску до альбому Flesh Juicer «Fairy Tales Of
The Ocean Deer». Дизайнер невідомий. Taiwan, 2018
- Лл. 2.112. Орнаментальна текстура в плакаті. Проєкт «Kanji-Line: Natouunsan».
Автор Miltz, 2016
- Лл. 2.113. Орнаментальна текстура в плакаті. Проєкт «Kanji-Line: Natouunsan».
Автор Miltz, 2016
- Лл. 2.114. Текстура в ієрогліфі 永 (назавжди). Автор Kan Tai Keung. З колекції
«4-й Блок»
- Лл. 2.115. Текстура в ієрогліфі 美 (гарний). Автор Ian Si. З колекції «4-й Блок»,
2012
- Лл. 2.116. Текстура як основний засіб формоутворення. Назва роботи: One
Word Zen. Автор Junxin Tang, Taizhou university. Техніка виконання:
Photoshop. Керівник Lin Hai. 2022

- Лл. 2.117. Текстура як основний засіб формоутворення. Назва роботи: One Word Zen. Автор Junxin Tang, Taizhou university. Техніка виконання: Photoshop. Керівник Lin Hai. 2022
- Лл. 2.118. Текстура як основний засіб формоутворення. Назва роботи: Тао Те Ching № 0011. Автор Carrie Yuan. 2022
- Лл. 2.119. Текстура в ієрогліфічному плакаті. Автор Guoqiang Chen. 2022
- Лл. 2.120. Текстура в ієрогліфічній літерації 昔. Автор PengDong Tang. 2022
- Лл. 2.121. Поєднання кирилиці та ієрогліфів. Автори Liu Jian, Tian E
- Лл. 2.122. Цифровий шрифт Manglo латинської системи письма з імітацією східних мотивів
- Лл. 2.123. Цифровий шрифт Kai Ti ієрогліфічної системи письма з імітацією каліграфічних мотивів
- Лл. 2.124. Цифровий шрифт DFKai-SB у нормальному та жирному накресленні
- Лл. 2.125. Цифровий шрифт Yu Gothic UI у світлому, нормальному та жирному накресленні
- Лл. 2.126. Вікно шрифтового редактора з файлом одного накреслення, у якому налічується 8435 символів
- Лл. 2.127. Фрагмент вікна гліфу з прикладом світлого накреслення окремих символів Yu Gothic UI
- Лл. 2.128. Фрагмент вікна гліфу з прикладом жирного накреслення окремих символів Yu Gothic UI
- Лл. 2.129. Приклади цифрових шрифтів, виконанні в системі Unicode та основою формоутворення яких є лінія й текстура
- Лл. 2.130. Приклади цифрових шрифтів, що імітують виконання пензлем різної товщини та жорсткості
- Лл. 2.131. Фрагмент вікна шрифтового редактора з ієрогліфічним шрифтом MingLiU_HKSCS-ExtB від DynaComware Corp., 2008
- Лл. 2.132. Зміна пропорцій ієрогліфу 牡 (зліва) та 苓 (справа). Автор Fuqiang Yao, 2020

Ілюстрації до розділу 3 «Принципи та засоби дизайну китайської ієрогліфіки у візуальному просторі»

- Лл. 3.1. Анімаційний ролик «Творчий майстер-клас китайських ієрогліфів», Хунг Кеунг, 2019 р. <https://vimeo.com/309125453>
- Лл. 3.2. Анімаційний ролик «Чотири пори року: Опاداючі квіти + хмари, що пливуть», Хунг Кеунг, 2019 р. <https://vimeo.com/408474919>
- Лл. 3.3. Анімаційний ролик «Еволюція китайських ієрогліфів», Ксянгджун Ши, 2013. <https://vimeo.com/60230963>
- Лл. 3.4. Анімаційний ролик «Еволюція китайських ієрогліфів», 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=3X8T5sZhtgM>
- Лл. 3.5. Анімаційний ролик «Китайська каліграфія проти комп'ютерного шрифту», студія “Trylove Design”, 2010 р. <https://vimeo.com/19333982>
- Лл. 3.6. Анімаційний ролик «Об'єм», Тай І-Чан, 2012 р. <https://vimeo.com/68606742>
- Лл. 3.7. Анімаційна презентація «Художній дизайн ієрогліфів», Єзі Тан, 2019 р. <https://vimeo.com/92436953>
- Лл. 3.8. Анімаційний ролик «Анімовані китайські ієрогліфи – Кінь», 2013 р. <https://www.youtube.com/watch?v=-s6jxyCSj1I>
- Лл. 3.9. Анімаційний ролик «Мистецтво китайських ієрогліфів - Природа (погода)», студія “SSS Animation”, 2009 р. <https://www.youtube.com/watch?v=rkWANUBmeGE&t=28s>
- Лл. 3.10. Анімаційний короткометражний фільм для фестивалю «Китайський ієрогліф», студія “SSS Animation”, 2011 р. https://www.youtube.com/watch?v=2kq1_4HJIUY
- Лл. 3.11. Анімаційний ролик «Китайський ієрогліф – тварини», група «MCTS Evolve», 2015. <https://vimeo.com/124267940>
- Лл. 3.12. Анімаційний ролик «Snowday Originals: миттева китайська», студія «&Orange», 2020 р. <https://vimeo.com/411087980>

- Лл. 3.13. Заставка «Ієрогліф зустрічається з тобою», CCTV, 2022 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=DEhtWrqTMk8>
- Лл. 3.13. Анімаційний ролик “Zhou”, CCTV, 2022 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=Wxn04YK5Q08>
- Лл. 3.15. Анімаційний ролик «Animated Chinese characters», Хунк Сін, 2019 р.
<https://vimeo.com/322981353>
- Лл. 3.16. Анімаційний ролик «Рух китайського шрифту», Ксі Хе, 2017 р.
<https://vimeo.com/217067660>
- Лл. 3.17. Анімаційний ролик «Знаки китайського зодіаку», Хунк Сін, 2020 р.
- Лл. 3.18. Анімаційний ролик «Лабіринт», медіастудія “Dramaholic Media”, 2011 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=XirS2NQg-7Q>
- Лл. 3.19. Анімаційний ролик «Фестиваль ієрогліфів Хао Хань», артцентр «2-й пірс», 2011 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=iJFE7WCGE1I>
- Лл. 3.20. Анімаційний ролик «Фестиваль китайських ієрогліфів», студія “Mix Code”, 2015 р.
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=bQoVcm7QQhI>
- Лл. 3.21. Анімаційний ролик «Насолода китайського ієрогліфу», студії “27Design”, 2017 р.
<https://vimeo.com/204465547>
- Лл. 3.22. Промо ролик для соціального експерименту «Третій китайський ієрогліф. 24 години», 2012 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=jXS1W55BVHk>
- Лл. 3.23. Анімаційний фільм «Двадцять чотири зміни пір року», «Болд Кукі Чжун», 2020 р.
https://www.bilibili.com/video/BV1Ng4y1B7PT/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
- Лл. 3.24. Анімаційний ролик для конкурсу «Золота мелодія 25», студії “MixCode Studio”, 2014 р.
<https://vimeo.com/99903198>
- Лл. 3.25. Анімаційний ролик «Перевернута качка претендує на гроші», студія “GuX”, 2011 р.

- Лл. 3.26. Анімаційний фільм «Море розповідає нам», студія “Trylove Design”, 2011 р. <https://vimeo.com/28848663>
- Лл. 3.27. Анімаційний ролик для виставки «Китайські ієрогліфи в грі 2017», арт-центр «2-й пірс». <https://www.youtube.com/watch?v=e-DtNAvJH8M>
- Лл. 3.28. Анімаційний ролик «Дугун і китайські ієрогліфи», Су Хуї, 2020 р. <https://vimeo.com/438144579>
- Лл. 3.29. Анімаційний ролик «Еволюція китайських ієрогліфів – широка і глибока», колективом «Три дизайнери». <https://www.youtube.com/shorts/42fTuоACi-Q>
- Лл. 3.30. Інтерактивна інсталяція для фестивалю «Як гратися зі словом», 2011 <https://vimeo.com/99903198>
- Лл. 3.31. Інтерактивна інсталяція «Китайські ієрогліфи – інтерактивна інсталяція», Ерік Ліу, 2015 р. <https://vimeo.com/145821774>
- Лл. 3.32. Інтерактивна інсталяція «Актор», Цян Лучжу, Ван Пенгпай, Ге Руйсі, Лу Ян Тянь, Тан Чжитао, 2021. <https://www.bilibili.com/video/BV1rT4y1T7LC/>
- Лл. 3.33. Інсталяція «Шанхайський дощ», Мілош Лучинський, 2018 р. <https://vimeo.com/312270983>
- Лл. 3.34. Історико-культурний проєкт «Історія та культура зонування географічних назв Чунціна»; "Extraordinary Decade: Chapter of Agricultural University"; дизайн: студія Silk Road Vision; виставкова зала історії та культури; район Юджун, Китай
- Лл. 3.35. Виставка мистецтва інсталяції: Галерея сучасного мистецтва; художник Венда Гу (Wenda Gu); м. Гонконг
- Лл. 3.36. Виставка мистецтва інсталяції: Галерея сучасного мистецтва; художник Венда Гу (Wenda Gu); м. Гонконг
- Лл. 3.37. Дизайн артінсталяції «Потік свідомості». Автор Ян Вейлінь
- Лл. 3.38. Дизайн артінсталяції «Живе слово». Автор Сюй Бін
- Лл. 3.39. Дизайн артінсталяції «Totem». Автор Лю Хен; м. Ченчжоу

- Іл. 3.40. Концепція артінсталяції “Black Cube”; художник Рубінг Чжан; каліграфія художника Цянь Ген; м. Берлін, 2021 р.
- Іл. 3.41. Дизайн артінсталяції «Зібрані листи»; художник Лю Цзяньхуа; експозиція в м. Сан-Франциско, США (Asian Art Museum); 2017 р.
- Іл. 3.42. Скульптурна інсталяція від студії дизайну інтер'єру LTW Designworks; хол готелю JW Marriott Qufu (м. Цюйфу, Китай).
- Іл. 3.43. Дизайн артінсталяції для компанії L'Oreal Men Expert
- Іл. 3.44. Дизайн монастиря Нунг Чан; місце розташування: біля річки Кілунг неподалік від гори Датун, Китай
- Іл. 3.45. Дизайн торговельного офісу Excellence East Côte d'Azur; м. Хуейчжоу, провінція Гуандун. Автори проєкту: GND Design Group
- Іл. 3.46. Дизайн книгарні Yan Ji You від Kyle Chan & Associates, м. Ченду (Китай).
- Іл. 3.47. Дизайн книгарні Yangzhou Zhongshuge; дизайнер Лі Сян; м. Янчжоу, КНР
- Іл. 3.48. Дизайн ресторану «Big Pigeon Rice». Автори проєкту Ван Хайтао, Чен На, Ян Лі, Ву Цзишуан
- Іл. 3.49. Дизайн бренду Weifuji; м. Наньчан
- Іл. 3.50. Дизайн інтер'єру приватного простору в музеї овочів; м. Хунань
- Іл. 3.51. Дизайн декоративного панно для житлового інтер'єру
- Іл. 3.52. Дизайн акрилових світильників із нанесенням китайської каліграфії засобом гравірування
- Іл. 3.53. Дизайн світильників «Світло міста» з нанесенням китайської каліграфії засобом лазерної різки з ЧПУ. Прийом поєднання традиційної китайської ієрогліфіки із сучасністю. Концепція подорожі по місту Гонконг
- Іл. 3.54. Дизайн рекламних інформаційних знаків, виконаний на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англомовним шрифтом)

- Лл. 3.55. а) Дизайн рекламних інформаційних знаків, виконаний на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англомовним шрифтом); б) Дизайн рекламних інформаційних знаків, виконаний на основі національно-культурного підходу
- Лл. 3.56. Дизайн рекламного інформаційного знака, виконаний на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англомовним шрифтом)
- Лл. 3.57. Дизайн тимчасового рекламного інформаційного знака для проведення китайського міжнародного ярмарку торгівлі послугами “CIFTIS” 2022. <https://www.globaltimes.cn/page/202208/1274348.shtml>; <https://twitter.com/ciftis/status/1244515841590185984?lang=cs>
- Лл. 3.58. Формування дизайну міського візуального простору засобами рекламних інформаційних знаків
- Лл. 3.59. Формування дизайну міського візуального простору засобами рекламних інформаційних знаків на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англомовними написами)
- Лл. 3.60. Формування дизайну міського візуального простору засобами рекламних інформаційних знаків на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англомовними написами). Дитячий науково-освітній парк. Поєднання двох функцій: інформаційної та ігрової; м. Чунцин
- Лл. 3.61. Формування дизайну міського візуального простору засобами рекламних інформаційних знаків на основі міжкультурного підходу (поєднання китайської писемності з англомовними написами). Дитячий науково-освітній парк. Поєднання двох функцій: інформаційної та ігрової; м. Чунцин
- Лл. 3.62. Дизайн інформаційної системи в парку Тепіншань, район Цзянбей, м. Чунцін, Новий район Лянцзян. <https://moool.com/chongqing-mcc-tongluotai-by-metrostudio-2.html>

- Лл. 3.63. Дизайн інформаційної системи навколо парку Чжункан в районі Мейлінь, м. Шеньчжень. Проектна компанія: Shenzhen Wenke Garden Co., Ltd.
- Лл. 3.64. Формування паркової зони з наданням інформаційної системи на основі прийому багаторазового вирішення дизайну запропонованих тривимірних та двовимірних елементів; м. Наньчань.
- Лл. 3.65. Дизайн артінсталяції з елементами китайської ієрогліфіки. Дизайн студії: Jingshang Design; 2022 рік
- Лл. 3.66. а) Дизайн інформаційної установки, яка включає: текстові повідомлення засобами китайської ієрогліфіки, зображувальні елементи стилізованих птахів; б) Дизайн тимчасової інформаційної артінсталяції для проведення благодійних конференцій New Weekly, Китай
- Лл. 3.67. Дизайн інформаційної установки з елементами китайської писемності; кут вулиці Чжицю та вулиці Куньшань Байлу. Дизайн Shanghai Yijing Architectural Landscape Co.
- Лл. 3.68. Дизайн просторової артінсталяції на книжкову тематику з включенням китайської писемності; м. Нанкін, Східнокитайська провінція Цзянсу. https://usa.chinadaily.com.cn/china/2017-06/16/content_29768004.htm
- Лл. 3.69. Проведення на вулиці занять зі студентами з навчання китайської каліграфії; Школа каліграфії та мистецтва Lanting Університету мистецтв і наук; міський округ Шаосін, провінція Чжецзян
- Лл. 3.70. Визначення системоутворюючих складових у дизайні об'єктів візуальної інформації з урахуванням китайської ієрогліфіки
- Лл. 3.71. Особливості надання інформації щодо типу елементів китайської ієрогліфіки
- Лл. 3.72. Прийоми формування дизайну китайської ієрогліфіки в предметно-просторовому середовищі

- Іл. 3.73. Визначення системоутворюючих складових у дизайні артінсталяцій, виконаних з урахуванням китайської ієрогліфіки
- Іл. 3.74. Основні підходи в дизайні мистецьких артоб'єктів з урахуванням китайської ієрогліфіки

ДОДАТОК В. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван Вейжун. Дослідження китайської ієрогліфіки в сучасному науковому дискурсі. Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Випуск № 58. Т 1, 2022. С. 74–80. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-11> (фаховий, категорія Б).
169. Weirong Wang, Fan Wang. Western Minimalism in Design: Oriental Roots and Cultural Borrowings. Textile: [J]. TEXTILE-Cloth and Culture.2023(8).A&HCI.1/2. Wang W., Wang F. Western Minimalism in Design: Oriental Roots and Cultural Borrowings. TEXTILE, 2023. No 8. (Web of Science) (Англійською мовою).
2. Ван Вейжун. Морфологія та образна складова китайської ієрогліфіки в контексті каліграфії та сучасних комп'ютерних технологій. Український мистецтвознавчий дискурс. Випуск № 3, 2023. С. 12–19. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2023.3.2> (фаховий, категорія Б).
3. Ван Вейжун, Опалєв М. Л. Особливості культурно-естетичних наративів анімацій китайської ієрогліфіки. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 6(2), 2023. С. 288–297. DOI: 10.31866/2617-7951.6.2.2023.292152 (фаховий, категорія Б).

ПУБЛІКАЦІЇ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван Вейжун. Развитие акцидентных форм китайского наборного шрифта: практика Запада и Востока. Актуальні питання

- мистецтвознавства: сучасність і перспективи (постать мистця у векторі сучасних художніх трансформацій: український вимір) (15 листопада 2019 року). Харків : ХДАДМ, 2019. С. 11–13.
2. Ван Вейжун. Особливості сучасної китайської ієрогліфіки. «Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва» : Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (8–10 вересня 2021 року), ХНТУ. Херсон : ХНТУ, 2021. С. 159–160.
 3. Ван Вейжун, Мудаліге О. І. Художній символізм графічної мови ієрогліфічного плакату (на матеріалах колекції Музею екологічного плакату «4-й Блок»). «Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва» : Матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції (5–6 жовтня 2023 року), ХНТУ. Херсон : ХНТУ, 2023. С. 114–119.

ДОДАТОК Г. АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

课题（近五年/2019-2023 省级以上课题）
problem (last five years/2019-2023)
(Provincial or above topics)

| 项目名称/ The name of the project | 基金来源/ Source of Fund | 结项情况/ Completion of the project | 研究起止时间/ Study start and end times | 主持人/ compere |
|---|---|---------------------------------|--|----------------------|
| 《实践类课程双核驱动教学模式探索》KT2020176 "Exploration of the Dual-core Driven Teaching Mode of Practical Courses" KT2020176 | 中国浙江省高等教育学会/ Zhejiang Provincial Association of Higher Education, China | 已结项/ Closed | 2020年12月1日—2022年12月31日 December 1, 2020 - December 31, 2022 | 王伟荣/ Wang Weirong |
| 《浙江婺剧舞美艺术研究》23YJA760088 Research on the Art of Wu Opera in Zhejiang Province 23YJA760088 | 中国教育部人文社会科学规划办/ Humanities and Social Sciences Planning Office, Ministry of Education, China | 在研/ Under research | 2023年9月1日—2025年12月31日 September 1, 2023 - December 31, 2025 | 王伟荣/ Wang Weirong |
| 《浙江婺剧舞美考述》22NDJC183YB "Zhejiang Wu Opera Stage Art Review" 22NDJC183YB | 中国浙江省哲社规划办/Zhejiang Provincial Philosophy and Social Planning Office, China | 正在结项/ Closing the project | 2021年9月1日—2023年12月31日/September 1, 2021 - December 31, 2023 | 王伟荣/ Wang Weirong |
| 《浙江婺剧口述史·舞美卷》19WH50057ZD-3Z Oral History of Zhejiang Wu Opera. "Stage Art Volume" 19WH50057ZD-3Z | 中国浙江省哲社规划办/Zhejiang Provincial Philosophy and Social Planning Office, China | 已结项/ Closed | 2019年9月1日—2021年12月31日/September 1, 2019 - December 31, 2021 | 王伟荣/ Wang Weirong |