УДК 811.581:003.324.1

КИТАЙСЬКИЙ ІЄРОГЛІФ ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН

Н.А. Кірносова, канд. філол. наук (Київ)

У статті розглядаються такі риси китайського ієрогліфа, як здатність кодувати емоції та почуття, а також відображати механізми образного мислення, які надають підстави розглядати його як художній феномен. Для обґрунтування зазначеної тези залучаються концепції сучасних китайських лінгвістів, сформульовані в ключі «примату ієрогліфа», а також дослідників китайської каліграфії.

Ключові слова: емоції, ієрогліф, інформація, композиція, лінія, образ, почуття.

Кирносова Н.А. Китайский иероглиф как явление искусства. В статье рассматриваются такие черты китайского иероглифа, как способность кодировать эмоции и чувства, а также отображать механизмы образного мышления, которые дают основания рассматривать его как явление искусства. Для обоснования указанной темы привлекаются концепции современных китайских лингвистов, сформулированные в ключе «примата иероглифа», а также исследователей китайской каллиграфии.

Ключевые слова: иероглиф, информация, композиция, линия, образ, чувства, эмоции.

Kirnosova N. Chinese character as an aesthetic phenomenon. The article deals with Chinese character as an aesthetic phenomenon, revealing its ability to encode emotions and feelings, and also to reflect mechanisms of processing information by means of creating mental images. It is argued that this ability makes possible to classify Chinese character as an aesthetic phenomenon. To confirm this statement some conceptions of modern Chinese linguists, such as conception of "zibenwei", and modern researches in Chinese calligraphy were appealed to.

Key words: character, composition, emotions, feelings, image, information, line.

В історії письма стандартним є твердження про те, що в усіх давніх цивілізаціях людства, які мали письмо, воно походило від малюнку [10; 11], а це – жанр мистецтва. Однак так само стандартною (принаймні, це яскраво простежується в європейській граматології) є й оцінка тих перших писемностей як недосконалих у відтворенні мови, про що нібито свідчить і факт їхнього зникнення та заміна на «більш прогресивну» фонетичну писемність.

Дійсно, давні писемності, всі, крім однієї, вийшли з ужитку, але ця одна – китайська, успішно функціонуючи вже понад 5000 років й обслуговуючи наразі потреби в комунікації найбільшого суспільства планети, підважує своїм існуванням багато стандартних оцінок. Зокрема, зберігаючи своє «малюнкове» коріння, вона, на відміну від усіх інших сучасних писемностей, претендує на зв'язок з мистецтвом.

Книжки, присвячені китайській ієрогліфіці [11], рясніють згадками про те, яке важливе місце в її розвитку посідало мистецтво каліграфії і як багато часу китайці проводять, милуючись своїми писемними знаками, зображеними чи то на окремих носіях, чи то вписаними в картини. Проте в більшості таких досліджень ідеться про каліграфічно написані знаки, а не знаки в цілому. Відтак існує потреба перевірити, чи будь-який окремо взятий ієрогліф, а не лише написаний почерком відомого каліграфа, можна вважати витвором мистецтва. Ця потреба зумовлює актуальність запропонованого дослідження.

Тож метою цього дослідження є визначення таких ознак ієрогліфа, які дають змогу класифікувати його як художній феномен. Об'єктом дослідження в цьому випадку є китайський ієрогліф, і він досліджується на предмет емоційно значимої інформації в своїх структурах та її образного впорядкування. Матеріалом дослідження послугували друковані й рукописні зразки китайських ієрогліфів різних стилів.

Найпершим кроком на шляху ствердження тези

© Кірносова Н.А., 2016

«ієрогліф = художній феномен» має бути, очевидно, вирішення питання про те, що слід розуміти під поняттям «мистецтво», адже «художній» – значить такий, що має стосунок до мистецтва.

Насправді, це питання з давніх-давен обговорюється філософами (в Європі, наприклад, з часів Платона), тож на нього наразі існує багато відповідей і кожна з них має своє раціональне зерно. Проте докладний розгляд усіх цих теорій неможливий у рамках однієї статті, натомість доцільним уявляється звернення до найбільш впливових концепцій мистецтва останнього століття, тим більше, що всі вони так чи інакше містять у собі й інформацію про давніші теорії.

По-перше, слід звернутися до точки зору на мистецтво як на «образне відображення дійсності», що була впливовою в радянському мистецтвознавстві. Вона сформульована, наприклад, у книзі В.В. Ванслова «Що таке мистецтво?». Відповідаючи на це питання, дослідник пише: «Мистецтво – це одна з форм суспільної свідомості, яка образно відображає реальну дійсність» [2, с. 6], і надалі уточнює, що мистецтво – це також одне з джерел знань про світ [там само, с. 13]. Таким чином, дослідник пропонує розуміти мистецтво як когнітивний феномен, адже образ – це певним чином впорядкована інформація, тобто знання, що здобуваються тільки шляхом інтелектуальної роботи. Хоча при цьому В.В. Ванслов не відкидає зв'язку мистецтва з емоційною сферою людини: він пише, що мистецтво вчить правильній (!) емоційній реакції [там само, с. 15]. Крім того, варто відзначити, що поняття «мистецтво» він описує в термінах статики (іменник «форма» й дієслово «відображати»), що передбачає пасивну роль митця.

По-друге, можна виявити, що зазначений вище погляд був згодом покладений в основу концепції мистецтва як носія художньої інформації, прибічником якої є М.Н. Афасіжев. Зараховуючи мистецтво до форм свідомості разом із релігією, філософією, ідеологією та іншими [1, с. 7], цей дослідник погоджується по суті із наведеним вище формулюванням, однак зміщує фокус своєї уваги з функцій мистецтва («образне відображення дійсності») до структури цього явища, розкриваючи її в термінах «форма – зміст» (або «означник – означуване» в термінах теорії інформації) [там само, с. 12], при цьому він виділяє три рівні змісту художньої інформації – об'єктивний, емоційний та рефлективний [там само, с. 10–11], а форму в мистецтві наділяє самостійним значенням (на відміну від форми в інших формах свідомості) [там само, с. 11]. Крім того, зауважуючи, що співвідношення форми й змісту в мистецтві не є нерухомою константою [там само, с. 12], а зумовлює його розвиток, він застосовує діалектичний підхід для пояснення змін, проте розглядає ці зміни в площині творів мистецтва, а роль митця у нього залишається так само пасивною. Отже, стосовно позиції «творця» він залишається в межах зазначеного вище статичного погляду.

По-третє, і в певній опозиції до перших двох випадків, варто залучити до розгляду концепцію мистецтва англійського філософа минулого століття Робіна Коллінгвуда, чия книга «Принципи мистецтва» вперше вийшла друком у 1938 році, однак не втратила актуальності й у наш час. На думку цього дослідника, «мистецтво – це діяльність, завдяки якій ми розпізнаємо власні емоції» [5, с. 266], відтак, мистецтво – це вираження емоцій або мова [там само, с. 273]. Ця точка зору, сформульована через слова «діяльність» і «вираження», є вже очевидно динамічною, передбачає активну роль митця. Крім того, варто зауважити, що Р. Коллінгвуд пов'язує мистецтво з інтелектуальними емоціями [там само, с. 267], не обмежуючи його суто рівнем почуттів, які, втім, також усвідомлюються. Дуже подібну точку зору висловлював і відомий радянський психолог Л. Виготський, коли писав, що художні твори – «це сукупність естетичних знаків, спрямованих на те, щоб викликати в людях емоції» [3, с. 7]. Однак його, очевидно, більше цікавила особа реципієнта твору мистецтва, ніж його творця.

Попри протилежні характеристики (статична – динамічна), зазначені теорії не мають бути неодмінно взаємовиключними, і, власне, не є такими. Адже результатом діяльності по вираженню емоцій цілком може бути образ, навіть, можна припустити, що він є найкращою формою для цього (хоча Р. Коллінгвуд не розглядав образ як ментальну одиницю, відповідну вираженим емоціям).

На завершення розмови про мистецтво слід сказати ще декілька слів про те, що таке емоції,

оскільки саме вони вважаються дослідниками джерелом мистецької творчості. За визначенням звернемося до психологів, які займалися вивченням цього питання. Наприклад, О.Н. Леонтьєв пише, що емоції – це такі стани, в яких виражається особистісна оцінка наявної або можливої ситуації [7, с. 77]. Зазначимо ще важливий для подальшого дослідження момент: на думку О.Н. Леонтьєва, емоції не несуть інформації про об'єкти, їхні зв'язки й відношення, натомість вони відображають відношення між мотивами й реалізацією відповідної діяльності [там само, с. 68]. Тобто, у випадку емоцій відбувається не рефлексія, а переживання (безпосереднє відображення об'єктів) [там само, с. 68]. Відзначимо тут, що ця думка не обов'язково суперечить наведеній вище тезі Р. Колінгвуда про наявність інтелектуальних емоцій, адже англійський дослідник вважав мистецтво вираженням емоцій (тобто, в термінах О. Леонтьєва це було б вираження переживань), а спроба виразити їх, напевне ж, неможлива без попередньої рефлексії на свій стан. Зауважимо ще термінологію дослідника – він пише про *емоційні процеси*, які поділяє на три різновиди: афекти, власне емоції й почуття [там само, с. 75–77]. Уявляється, що в контексті актуальної для нашого дослідження розмови про мистецтво афекти менше важливі, адже вони є короткочасною реакцією на певну ситуацію [там само, с. 76], а от власне емоції вже є більш тривалим процесом і вони мають здатність брати участь у комунікації (тобто, інформація про них може передаватися іншим і сприйматися від інших) [там само, с.78], а також формувати оцінку не тільки реальних, але й уявних ситуацій, тож О. Леонтьєв пише навіть про існування естетичних емоцій [там само, с. 78]. Цікавим для нашого подальшого дослідження є також визначення почуттів як узагальнення емоцій, яке має чітко виражений предметний характер [там само, с. 78], отже, слід очікувати, що вони будуть виражені в образах.

Отже, якщо мистецтво – це діяльність по вираженню емоцій від контакту зі світом, «плодами» якої є створення образів, чи може бути віднесений до нього і якою мірою такий писемний знак як ієрогліф? З'ясування цього питання буде другим кроком у ствердженні тези, зазначеної в заголовку статті.

Насамперед слід нагадати, що ієрогліф виник у ті часи, коли актуальною вважалася передача інформації, а не передача мови [4, с. 446]. При цьому як писемний знак, розрахований на зорове сприйняття, він був наділений фіксованою в просторі формою, в якій і матеріалізувалась уся та інформація, що її він мав передавати. Відтак, якщо розглянути, яку інформацію несе в собі форма ієрогліфа і як ця інформація впорядкована, можна буде з'ясувати, чи містить він інформацію про емоції свого творця (тобто, про його ставлення до зображуваних об'єктів) і таким чином має стосунок до мистецтва.

У лінгвістичних дослідженнях, присвячених ієрогліфіці, насамперед пишуть про те, що в формі ієрогліфа на площині відтворюється форма предмета, який він позначає [11; 12]. Така мотивованість форми, дійсно, найперша ознака семантичного писемного знаку. Проте в стосунку до китайського ієрогліфа слід уточнити, що таке твердження справедливе тільки для давніх знаків-піктограм, і хоча решта знаків утворюються на їх основі, вони вже несуть інформацію не про форми предметів, а про їхні внутрішні чи зовнішні зв'язки (вказівні знаки та ідеограми відповідно), а також про приналежність до певних класів (фоноідеограми). Однак у рамках цієї статті зазначена інформація не становить найпершого інтересу, адже вона має когнітивний (пізнавальний) характер, тому не стосується емоцій, як це зазначалося в цитаті з Леонтьєва вище.

Але якщо в пошуках відповіді на поставлене вище питання звернутися до досліджень культурологічного характеру, присвячених каліграфії, ми знайдемо в них прямі твердження про те, що в формі ієрогліфа передаються почуття автора [11]. Тут нагадаємо тезу О. Леонтьєва про те, що в психології почуття відносяться до емоційних процесів.

Далі наведемо думку одного з сучасних китайських дослідників ієрогліфіки (і мистецтва каліграфії зокрема) Ханя Цзяньтана. Він пише, що в ієрогліфі втілюється краса серця людини, яка його написала [там само, с. 175] (зауважимо, що в китайській культурі тривалий час серце вважалося органом думки, тобто, в межах таких уявлень раціональне очевидно не відділялося від емоційного у внутрішньому світі людини, а співіснування про-

тилежностей – це погляд цілком у дусі традиційної китайської філософії).

Для того, щоб з'ясувати, в яких саме складових ієрогліфа може міститься ця «краса серця», скористаємося запропонованою Ханем Цзяньтаном концепцією художніх особливостей китайської каліграфії. Він виділяє в ній чотири естетичні аспекти: композиційна краса ієрогліфа, композиційна краса тексту, краса ідеї і краса лінії [там само, с.176-182].

Що стосується композиційної краси тексту (тут ідеться про специфіку розташування ієрогліфів у стовпчиках та в рядках), то вона не буде розглядатися в межах цього дослідження, адже нас цікавлять лише окремо взяті ієрогліфи. Про красу ідеї буде сказано трохи нижче, коли будемо розглядати способи впорядкування інформації в ієрогліфі. Тож поки що розглянемо тільки два із зазначених вище пунктів – про внутрішню композиційну красу ієрогліфа і про красу лінії.

Хань Цзяньтан пише: «важливою й основною особливістю мистецтва творення форм у Китаї є лінія, вона – особливий естетичний настрій китайців» [там само, с. 182]. Далі дослідник зауважує, що в природі такої речі, як лінія, не існує (тут зауважимо, що це – штучна річ, а штучність – важлива ознака творів мистецтва для носіїв багатьох європейських мов, зокрема англійської, де *artificial* – «штучний» походить від латинського *ars* – мистецтво, вміння), однак китайці, оволодівши нею з давніх-давен, навчилися надавати їй потужного (по)чуттєвого забарвлення [там само, с. 182]. Таким чином, згідно Ханя Цзяньтана, основним «носієм» емоцій в ієрогліфі є лінія, з допомогою якої візуалізуються риси – базові (найменші) формальні одиниці китайського ієрогліфа [там само, с. 181]. Насправді, сюди ще слід додати й крапку, адже як відомо, в сучасній китайській ієрогліфіці існують 8 рис, які поділяються на 2 типа – лінії й крапки [там само, с. 70]. Дослідник пропонує навіть систему відповідників між типом лінії й певною емоцією: на його думку [там само, с. 181],

- товсті й важкі лінії виражають силу (чоловіче начало);
- тонкі й легкі риси виражають красу, витонченість (жіноче начало);
- плинні й повновиді лінії справляють враження радості;
- переривчасті або сухі лінії створюють відчуття поспіху або суму.

Для нашого дослідження важливо, що сказане вище стосувалося всіх китайських ієрогліфів – незалежно від стилю, часу чи інструменту їхнього написання, отже можна зробити висновок, що інформація про емоції міститься не лише в знаках відомих каліграфів, а властива цим знакам як таким.

Хань Цзяньтан навіть пропонує певним чином систематизувати відмінні естетичні якості всіх затверджених в історії каліграфії стилів [там само, с. 182]:

- знаки з панцирів черепах (цзягувень, продряпувались гострим предметом) – тонкі прямі лінії – враження простоти й давнини;
- знаки з бронзових посудин (цзіньвень, відливались у металі за спеціальними кліше) – товсті повновиді лінії – враження солідності;
- знаки, об'єднані Лі Си (сяочжуань, карбувались у камені (хоча спочатку могли бути записані на папері)), – пропорційні округлі лінії – краса вигину;
- знаки лішу (скорочені сяочжуань, записувались на папері) – перепади товщини в межах однієї лінії – хвилястість;
- знаки кайшу («зразкове» письмо, по кліше) – охайні й повновиді лінії – враження серйозності;
- знаки цаошу (скоропис від лішу) – невимушені лінії – враження польоту;
- знаки сіншу (скоропис від кайшу) – вишукані природні лінії – враження плинності.

Спираючись на цю концепцію, можна навіть говорити про те, що розглянуті в діахронії, ієрогліфи фіксують настрій цілої нації в окрему епоху! Уявляється, що інформація про це дуже стане в нагоді тим дослідникам, які вивчають мислення китайців.

Внутрішню композиційну красу ієрогліфа китайські дослідники називають ще «красою творення форми». Визначальним моментом у цьому процесі вважається той факт, що кожний ієрогліф вписується в окремий квадрат, тому ієрогліфічне письмо дуже часто називають «квадратним». Квадрат, як відомо з геометрії, характеризується дуже високим ступенем симетрії, тому вписані в нього знаки справляють враження стійкості й рівноваги. Згідно Ханя Цзяньтана [там само, с. 176–177], важ-

ливим орієнтиром для розташування рис ієрогліфа є вісі квадрату і видимий оком центр їхнього перетину – до нього сходяться всі риси ієрогліфа, завдяки чому візуально складається враження, ніби вони поширюються звідти навсібіч, тож ієрогліф при цьому набуває динамічності. Каліграф може скористатися такою динамічністю і писати знаки розкуто, наділяючи їх силою.

У зв'язку з цим згадується думка дослідників петрогліфів про те, що, наприклад, геометричні наскельні знаки зображали знання і дію, а не об'єкт [8]. Я.Н. Лукашевська відзначає, що первісна людина пізнавала світ не через поняття, а через дію [там само]. Тож настанова наділяти писемний знак динамічністю цілком імовірно відображає генетичний зв'язок між ієрогліфами й петрогліфами, тим більше, що дослідники відзначають ще інші точки перетину: «Подібно до ієрогліфів, написаних особливим, каліграфічним шрифтом, наскельні геометричні фігури одночасно є і знаками, й образами, тобто мають як інформативну, так і художню цінність» [там само]. До питання образності ієрогліфа ми ще повернемось, а поки що розглянемо зазначене вище положення про рівновагу внутрішньої композиції ієрогліфа.

Стосовно рівноваги, то вона зовсім не означає, що всі частини ієрогліфа мають бути однаковими за розміром, натомість вона означає, що візуально центр ваги ієрогліфа має бути фіксованим [11, с. 178]. При цьому слід зазначити, що центр ваги вписаного в квадрат ієрогліфа очевидно зміщений по відношенню до центру квадрата вниз і вправо – тільки в такому випадку візуально він виглядатиме стабільним. Ось чому в більшості ієрогліфів верхня й ліва частини завжди менші, а права й нижня – більші. Тож, на думку знавців китайської каліграфії, знаки, яким бракує пропорційності частин, виглядають неестетично.

Отже, якщо лінія в ієрогліфі є носієм емоцій автора відповідного знаку, то його композиція, зокрема візуальний центр і центр ваги, здатна передавати інформацію про почуття. Тепер з'ясуємо, як ця інформація впорядкована.

Знову ж таки, якщо спершу звернутись до лінгвістичних досліджень, там скрізь уже буде написано, що сучасний ієрогліф – це писемний знак – символ. Залишаючись семантичним знаком, мотивованим формою означуваного предмета, він зображує цю форму схематично, що, на думку сучасного граматолога Мена Хуа, свідчить про те, що сучасні знаки зображають не денотат, а сигніфікат (тобто, об'єкт у тому вигляді, в якому його «бачить» мозок, а не око) [12, с. 7]. Однак тоді це означає, що сучасні писемні знаки втратили свою чуттєво-предметну основу, а в такому випадку не випадає говорити про образність щодо них.

Дійсно, якщо не розглядати процеси генези й еволюції ієрогліфів, то сучасні знаки являться лише громіздким набором символів, однак якщо до цих процесів звернутися, то виявиться, що в абстрактних рисах сучасних знаків скомпресовано багато конкретно-чуттєвої інформації.

Насамперед слід зауважити, що творення форми за допомогою лінії належить до сфери графіки, для якої, на думку мистецтвознавців [9, с. 51], узагалі характерна умовність зображення, це мистецтво розраховане на умоглядність, а не на безпосередність бачення. Такий характер задає йому використання лінії. Ієрогліфіка, яка так само послуговується лінією для творення своїх форм, відповідно, також набуває умоглядного характеру. І. Сапєго пише, що це – зображення невидимого [там само, с. 51], а в площині мовного знаку це цілком може бути сигніфікат. Проте умовність все ж не означає довільність (властиву символу).

Наприклад, знак 女 навряд чи нагадає жінку тому, хто не знає його історії, однак він має саме таку форму, оскільки відтворює контури жіночої фігури, коли жінка сидить на колінах. Вважається, що саме таке положення було найбільш характерне для жінки в часи створення цього ієрогліфа, і не тому, що вона комусь підкорялась, а тому, що їй так було зручніше поратись біля розведеного на землі вогнища. З іншого боку, поратись біля вогнища – це була суто жіноча робота, через яку її ґендерна роль ставала легко впізнаваною, тому поняття «жінка» було зображене (ієрогліф – знак зображальний!) саме в такій конкретній формі. І це конкретне зображення має ознаки образу, а не символу, якими б умовними не були його контури, адже воно відсилає до конкретної ситуації.

В такому ключі можна проаналізувати всі ієрогліфи-піктограми – знаки які виникли найпершими на позначення конкретних предметів і на основі яких

розвинулись всі інші типи ієрогліфічних знаків у Китаї.

Цікавими в плані образності є також і знаки-ідеограми, винайдені на позначення абстрактних понять. В основу цих знаків покладено асоціативний зв'язок між двома (або більше) конкретними предметами, які в поєднанні повинні вказувати на певну ідею (абстрактне поняття). Наприклад, зображення людини поряд із деревом буде натяком на «відпочинок», «жінка під дахом» сприймається як вказівка на «спокій» тощо. І якими б умовними не були зображення людини чи дерева, вони все-таки викликають в уяві реципієнта такого знаку конкретний образ, а не символічні асоціації.

Важливо, що в обох випадках у формі зображення присутній ракурс бачення предметів, який «показує» ставлення творця знаку до цієї форми. А на думку І. Сапєго для художньої форми як раз і характерно, що виділяються ті ознаки, які відповідають ставленню художника до речі [там само, с. 63].

На завершення розмови про образність ієрогліфів нагадаємо ще легенду про походження цих знаків, адже в ній також міститься важливий натяк на спосіб упорядкування інформації в ієрогліфі. Згідно цієї легенди, в часи Жовтого імператора в Китаї жив чоловік на ім'я Цан Цз'є, він був придворним чиновником і часто розглядав зірки на небі та сліди птахів і звірів на землі. І от одного разу це все підказало йому думку про те, що *різні речі лишають по собі своєрідні сліди, за допомогою яких можна* ***розрізнити*** *речі* [11, с. 4]. Відтак він винайшов ієрогліфи-піктограми. Цікаво, що в легенді з цього приводу зазначається, ніби з винайденням ієрогліфів було розкрито духовну таємницю світу (згадаємо тут розуміння поняття сліду в Ж. Дерріда!), тож через це всі духи й демони перелякались, а останні навіть здійняли лемент, і з неба посипалося просо.

Зауважимо, що згаданий вище Мен Хуа, прибічник концепції «примату ієрогліфа» в сучасній китайській лінгвістиці, активно залучає концепцію Ж. Дерріда в китайський контекст, зокрема викладена вище легенда корелює з поняттям знаку як сліду в роботах французького філософа. Однак, якщо слід птаха чи звіра об'єктивно створений природою, то ієрогліф людина творить суб'єктивно, наділяючи його таким чином інформацією про свої ракурси бачення, зумовлені потребами. Слід відзначити, що завдяки своїм художнім якостям китайські ієрогліфи знову виявляються об'єктом посиленого інтересу лінгвістів у наш час, особливо в межах когнітивної лінгвістики, хоча на початку XX ст. ці знаки сприймалися як «відсталі» й підпали під загрозу виведення їх з ужитку.

Отже, сучасна китайська ієрогліфіка – єдина наразі система письма, що має зображальний характер і хоча візуальна схожість ієрогліфа з предметом позначення (у випадку знаків-піктограм) не збереглась, його структура міцно зафіксувала інформацію про точку зору і значення предмету для творця знаку.

Таким чином, знайомство з численними дослідженнями китайських учених дає змогу стверджувати, що форма ієрогліфа візуалізує образи і містить інформацію про емоції та почуття творця (в аспекті його ставлення до світу). Залежно від того, чи будуть ці можливості використані під час написання (і наскільки успішно), ієрогліф може виявитися або твором мистецтва, або пересічним писемним знаком.

Насамкінець зауважимо, що в європейській традиції писемні знаки, за винятком вкрай рідких випадків, до творів мистецтва не відносять. Для представників західних культур, краса – це тільки зайва інформація для писемного знаку, яка заважає швидкому оволодінню ним і його використанню, тому, коли йдеться про ієрогліфи, мало хто з європейських дослідників береться досліджувати їх у такому ключі. Однак насправді знання про художні якості писемних знаків китайської мови можуть стати в нагоді для їх кращого запам'ятовування під час навчання і для розробки відповідних методик викладання китайської ієрогліфіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Афасижев М.Н. О природе художественной информации / М.Н. Афасижев // Искусство в контексте информационной культуры. – М. : Смысл, 1997. – С. 7–16. 2. Ванслов В.В. Что такое искусство? / В.В. Ванслов. – М. : Изобразительное искусство, 1988. – 326 с. 3. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Лабиринт, 2008. – 349 с. 4. Карапетьянц А.М. Изобразительное искусство и письмо в архаических культурах (Китай до середины I тысячелетия до н.э.) / А.М. Карапетьянц // Ранние

формы искусства. – М. : Искусство, 1972. – С. 445–469. 5. Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства / Коллингвуд Р.Дж. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 328 с. 6. Кюн Г. Искусство первобытных народов / Г. Кюн. – М.-Л. : Государственное издательство изобразительных искусств, 1933. – 111 с. 7. Леонтьев А.Н. Потребности, мотивы и эмоции / А.Н. Леонтьев // Психология мотивации и эмоций. – М. : ЧеРо, 2002. – С. 57–80. 8. Лукашевская Я.Н. Первобытное искусство Китая и Южной Кореи. Петроглифы [Електронний ресурс] / Я.Н. Лукашевская. – Режим доступу : http://bibliofond.ru/view.aspx?id=125189 (дата звернення 16.01.2016). – Назва з екрана. 9. Сапего И.Г. Предмет и форма / И.Г. Сапего. – М. : Советский художник, 1984. – 302 с. 10. Фридрих И. История письма / И. Фридрих. – М. : Наука, 1979. – 463 с. 11. 汉字文化图说/韩鉴堂主编。-北京：北京语言大学出版社， 2005. – 225 页. 12. 文字论/孟华著。-济南：山东教育出版社 ，2008. – 363 页.

REFERENCES

Afasizhev, M.N. (1997). *O prirode hudozhestvennoj informacii [On the nature of aesthetic information]*. Moscow: Smysl Publ.

Collingwood, R.G. (1999). *Principy iskusstva [Principles of art]*. Moscow: Jazyki russkoj kul'tury Publ.

Freidrich, J. (1979). *Istorija pis'ma [History of writing]*. Moscow: Nauka Publ.

Han, Jiantang (2005). *Hanzi wenhua tushuo [Culture of Chinese characters in pictures]*. Beijing: Beijing yuyan daxue chubanshe Publ.

Karapet'janc, A.M. (1972). Izobrazitel'noe iskusstvo i pis'mo v arhaicheskih kul'turah [Art and writing in archaic cultures]. *Rannie formy iskusstva – First forms of art*. Moscow, 445–469

Kuhn, G. (1933). *Iskusstvo pervobytnyh narodov [Primitive art]*. Moscow-Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv Publ.

Leont'ev, A.N. (2002). Potrebnosti, motivy i jemocii [Needs, motives and emotions]. *Psihologija motivacii i jemocij – Motivation and emotions psychology*, 57–80 (in Russian)

Lukashevskaja. Y.N. (2003). Pervobytnoe iskusstvo Kitaja i Juzhnoj Korei. Petroglify. [Primitive art of China and South Korea. Petroglyphs.]. Available at: http://bibliofond.ru/view.aspx?id=125189 (Accessed 16 January 2016).

Men, Hua. (2008). *Wenzilun [Grammatology]*. Jinan: Shandong jiaoyu chubanshe Publ.

Sapego, I.G. (1984). *Predmet i forma [Object and Form]*. Moscow: Sovetskij hudozhnik Publ.

Vanslov, V.V. (1988). *Chto takoe iskusstvo [What art is?]*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ.

Vygotsky, L.S. (2008). *Psihologija iskusstva [Psychology of art]*. Moscow: Labirint Publ.