

УДК 316:74/76]711.5(4+477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-8>**Єлизавета ПАНДИРЄВА,***orcid.org/0000-0002-5479-7700**аспірантка кафедри теорії та історії мистецтв  
Харківської державної академії дизайну і мистецтв  
(Харків, Україна) art\_calligraphy@ukr.net*

## ВІЗУАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ МІЖ ГЛЯДАЧЕМ ТА РУКОТВОРНИМ ГРАФІЧНИМ НАПИСОМ У СЕРЕДОВИЩІ МІСТА

У статті досліджується візуальна комунікація між рукотворним графічним написом та глядачем з позиції здійснення інформаційного зв'язку (інформаційного обміну) через літери, які в середовищі міста виступають знаково-символічним засобом мислення між людьми. На прикладі моделі Г. Ласвелла описується взаємозв'язок між твором мистецтва та аудиторією: сприйняття подібності, причинно-наслідкові логічні зв'язки, конвенція та позначення. З'ясування принципів ущільнення та зміщення символів зорового процесу.

Посилаючись на А. Ріглі та К. Гандельмана, дослідник А. Бергер розглядає способи візуального сприйняття: оптичний і гаптичний (тактильний). Оптичний полягає у творчому «скануванні» форми літер рукотворного графічного напису. Гаптичний фокусує увагу на поверхні предмета й робить наголос на його зовнішніх якостях. Визначення первинних даних сприйняття як загальних структур особливостей рукотворного графічного напису та дослідження зорового процесу.

Розглядається важливість використання простої літерної форми у рукотворному графічному написі, оскільки саме вона забезпечує швидке «схоплювання» та запам'ятовування напису. Літера є простою, коли складається з невеликої кількості характерних структурних особливостей, які своєю чергою є структурними властивостями міжлітерних елементів.

Автори статті аналізують функціонування візуальних образів, базуючись на елементах комунікаційної моделі Г. Ласвелла: художник, аудиторія, твір мистецтва, суспільство та засоби. У роботі досліджується образотворча форма рукотворного графічного напису. Розглядається умовність як один із засобів досягнення лаконічності та ясності під час прочитування представлених написів. З'ясовується предметність образу через його значення (у рукотворних графічних шрифтах значенням виступає структура літер).

Розглядається ефект «простору» в рукотворних графічних написах для їх більшої виразності. Автор статті на прикладі графіті, каліграфіті та рисованого шрифту досліджує візуальну комунікацію між глядачем та рукотворним графічним написом.

**Ключові слова:** візуальна комунікація, рукотворний графічний напис, графіті, каліграфіті, рисований шрифт, візуальне середовище міста.

**Elizaveta PANDYREVA,***orcid.org/0000-0002-5479-7700**Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Arts  
Kharkiv State Academy of Design and Arts  
(Kharkiv, Ukraine) art\_calligraphy@ukr.net*

## VISUAL COMMUNICATION BETWEEN THE VIEWER AND THE HAND-MADE GRAPHIC INSCRIPTIONS IN THE CITY ENVIRONMENT

The article is investigated the visual communication between a hand-made graphic inscription and the viewer from the standpoint of information communication (information exchange) through letters, which in the city are symbolic means of thinking between people. The example of G. Laswell's model describes the relationship between the work of art and the audience: the perception of similarity, causal or logical connections, convention, notation. Finding out the principles of compaction and displacement of the symbols of the visual process.

Referring to A. Rigl and K. Handelman, researcher A. Berger considers the methods of visual perception: optical and haptic (tactile). Optical is a creative "scan" of the shape of the letters of a handmade graphic inscription. Haptic focuses attention on the surface of the object and emphasizes its external qualities. Determination of primary data of perception as general structures of features of man-made graphic inscription and research of visual process.

The importance of using a simple letter form in a hand-made graphic inscription is considered, as it provides quick "grasping" and memorization of the inscription. A letter is simple when it consists of a small number of characteristic structural features, which in turn are structural properties between letter elements.

*The functioning of visual images is analyzed based on the elements of Lasswell's communication model: artist, audience, work of art, society and means. The pictorial form of a hand-made graphic inscription is investigated. Conventionality is considered as one of the means of achieving conciseness and clarity in reading the presented inscriptions. The objectivity of the image is clarified through its meaning (in hand-made graphic fonts the meaning is the structure of letters).*

*The effect of "space" in hand-made graphic inscriptions for their greater expressiveness is considered. The author of the article explores the visual communication between the viewer and the hand-made graphic inscription on the example of graffiti, calligraffiti and hand-drawn font.*

**Key words:** *visual communication, hand-made graphic inscription, graffiti, calligraffiti, drawn font, visual environment of the city.*

**Постановка проблеми.** Рукотворний графічний напис у візуальному середовищі міста представлений певною кількістю графічних знаків або символів. Шрифти є носіями знаково-символічних засобів мислення (знак – втілює значення, а символ – частково зображує певний зміст, або виражає емоційне ставлення до будь-якого змісту і відрізняється від знаку ступенем абстрактності). Завдяки знаково-символічним засобам мислення здійснюється інформаційний зв'язок (інформаційний обмін) між людьми.

«Осмисленість сприйняття» залежно від значущості сприйнятого для особистості залишається лише безособовим предметним знанням і включається в особистісний план переживання (стає пережитим, випробуваним). Сприйняття є активним дослідженням (тобто вивчення рукотворного графічного напису, як ми його сприймаємо), а не його пасивною реєстрацією. Сприйняття є високорівневим процесом не лише з точки зору концентрації на написі, але й у способі розгляду і ставленні до нього.

Будь-який рукотворний графічний напис створений у середовищі міста, зазвичай має певну візуальну форму, виражає емоційне ставлення автора та може викликати певні асоціації. Проте є не тільки усвідомлене сприйняття напису, а й його підсвідомі процеси сприйняття шрифту. Комунікативна функція шрифту нерідко служить «провідником» до сприйняття його глядачем. На цьому етапі відбувається взаємодія особистісних особливостей автора напису з глядачем (на підсвідомому рівні через побачений напис виникають певні враження та асоціації).

Під час розглядання візуальної комунікації увага не повинна бути зосередженою тільки на самому написі, тому що це лише засіб досягнення мети комунікації. Фахівці графіті, каліграфіті та рисованого шрифту у візуальному середовищі міста викликають появу комунікації з громадськістю шляхом створення графічного напису від руки. Таким чином, метою майстра є проектування комунікативних ситуацій.

Важливим питанням є не сам комунікаційний акт, але вплив, який він робить на створюване

враження від напису – це дає можливість зрозуміти важливість дослідження взаємодії між рукотворним графічним написом і глядачем, а не лише взаємозв'язок візуальних елементів один з одним. Автор статті на прикладі графіті, каліграфіті та рисованому шрифті досліджує візуальну комунікацію між рукотворним графічним написом і глядачем у середовищі міста.

Актуальність теми. Візуальна комунікація – це зв'язок шляхом засобів візуалізації, що визначається як передача ідей та інформації у формах, які можна прочитати або розглянути. (Слесс, 1981: 187). Основна мета візуальної комунікації – це генерування певної реакції з боку громадськості. Проте деякі фахівці, що працюють у візуальному середовищі міста, створюють свої написи на шкоду ясності, ефективності та доцільності матеріалу. Візуальна комунікація стосується не лише того, як виглядає рукотворний графічний напис. Іноді турбота про оригінальність і красу сприяє розвитку зорової вишуканості та культурної цінності, але вона не має сприяти комунікаційній функції самого напису, тому вона часто відволікає фахівців, що їх створюють, від основної мети їх роботи.

Тема дослідження є цікавою у теоретичному аспекті. Дослідження сприятиме уточненню та поглибленню теоретичних засад важливості візуальної комунікації рукотворного графічного напису з глядачем у середовищі міста, як для мистецтвознавців так і для фахівців-практиків.

Аналіз останніх досліджень та публікацій показує, що в широкому мистецтвознавчому дискурсі тема візуальної комунікації висвітлюється в основному щодо творів мистецтва (живописних, графічних, скульптурних тощо). Автор статті пропонує розглянути візуальну комунікацію між глядачем та рукотворним графічним написом на прикладі праць вчених філософії, соціології, психології та мистецтвознавства.

Дослідник С. Квіт у праці «Масові комунікації» спирається на автора теорії візуальної комунікації А. Бергера, котрий вивчає взаємозв'язок між твором мистецтва та глядачем, посилаючись на модель Г. Ласвела «Комунікація як процес»

та на способи візуального сприйняття А. Ріглі і К. Гандельмана (Квіт, 2008). Первинні дані сприйняття шрифту з позиції зорового процесу схоплення розглядає науковець Р. Арнхейм та наголошує на створенні простої літерної форми, водночас не втрачаючи індивідуальності (Арнхейм, 1974).

У монографії В. Мантанова розглядається діалектико-матеріалістичне обґрунтування умовно-знакових засобів пізнання. Автор вважає, що одним із засобів досягнення лаконічності та ясності під час прочитування шрифтів є його умовність та символічність (Мантанов, 1980). Соціолог Н. Макдональд, посилаючись на К. Юнга, вважає, що саме графіті як вуличний шрифтовий стиль мистецтва має повідомлення, які виходять із колективу без їх усвідомлення (Макдональд, 2001).

У своїй монографії В. Петренко викладає результати теоретичного та експериментального дослідження категоріальних структур індивідуальної свідомості методом побудови суб'єктивних семантичних просторів (Петренко, 1988). Мислення та сприйняття досліджували багато дослідників: А. Леонтьєв, Р. Грегори, В. Барабанчиків, Д. Марр, У. Найсер та інші вчені.

Висловлювали наукові припущення про візуальне сприйняття Р. Арнхейм (Арнхейм, 1972) і Дж. Гібсон (Гібсон, 1988). Наукові розвідки Арнхейма базуються в основному на теорії гештальту (з нім. *gestalt* – спосіб пристосування живих організмів до екологічного довкілля, де носієм інформації є світло). Згадані теорії свідчать про наявність різних тлумачень цієї проблеми та ще раз підтверджують багатогранність процесу візуального сприйняття. Психологію шрифту вивчала О. Флоренська у книзі «Психологія побутового шрифту» (Флоренська, 2001).

**Мета статті** – дослідити візуальну комунікацію між глядачем і рукотворним графічним написом у середовищі міста.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Візуальна комунікація рукотворного графічного напису впливає на знання, ставлення та поведінку глядачів, на те, що відбувається після комунікації з написом. Представляючи теорію візуальної комунікації, А. Бергер спирається на модель Г. Ласвела. Він розглядає взаємозв'язок між твором мистецтва та аудиторією, якій він адресований, використовуючи засоби, що передають цей образ авторам твору і суспільству. А. Бергер називає ці складові ключовими моментами у процесі комунікації (модель Г. Ласвела пояснює комунікацію як процес, у якому хтось комусь щось повідомляє, використовуючи певні засоби і досягаючи конкретного ефекту) (Квіт, 2008: 57).

Уміння інтерпретувати те, що людина бачить довкола себе, дає змогу їй не замислюватися над тим, як саме це відбувається. Осмислення світу, який ми сприймаємо візуально, відбувається такими шляхами:

- сприйняття подібності – рукотворний графічний напис створений, що імітує певний історичний стиль шрифту (наприклад, художня форма європейського каліграфіті базується на ранніх готичних алфавітах);

- причинно-наслідкові чи логічні зв'язки (наприклад, таке явище в графіті, як «кемпінг», коли створюється напис в стилі «Тру-ап» на вже створеному «шматку» іншого райтера);

- конвенція – узгодженість для об'єктів, те що має символічне значення (наприклад, в графіті перехрещені кості – це символ небезпеки);

- позначення (наприклад, якщо перед рукотворним графічним написом розміщений хештег – це означає посилання на електронний ресурс);

- ущільнення – поєднання елементів різних символів, унаслідок чого виникають нові символи чи знаки (наприклад, коли автор «шматка» створює над ним власний тег, це є підписом райтера, а коли інший райтер, не замальовуючи «шматок», ставить свій тег над тегом автора «шматка», то це є демонструванням своєї зверхності, але в менш агресивній формі. У цій ситуації може виникнути переписка тегів автора та іншого райтера. Проставляючи теги один над одним, райтери з часом можуть створити нові символи та знаки у вказаній візуальній комунікації);

- зміщення – перенесення значення одного символу на інший (наприклад, коли у середовищі міста просто стоїть тег, то це означає позначення території райтера. А якщо хтось ставить свій тег поряд зі «шматком» іншого райтера, то це означає позитивне ставлення цього райтера до іншого райтера, який створив цей «шматок»).

Важливість ущільнення та зміщення полягає в тому, що їх використовують для сприйняття багатьох візуальних явищ. Зорова комунікація відбувається за активної участі несвідомого. Ущільнення і зміщення також пов'язані з дуже важливими процесами у психіці людини, які пояснюють, чому багато зорових явищ справляють на нас такий сильний вплив. Символи містять глибоке загальнокультурне та емоційне значення, вони можуть зумовлювати потужну, часто неусвідомлену реакцію людини.

Посилаючись на А. Ріглі та К. Гандельмана, А. Бергер називає два способи візуального сприйняття: оптичний і гаптический (тактильний):

1. *Оптичний* ґрунтується на творчому «скануванні» їхньої форми літер у рукотворному

графічному написі, структурі та сприйнятті контурів предметів. Оптичний погляд лише побіжно торкається поверхні напису. Оптичний зір має метафоричний характер – «скануючи» об'єкт, людина часто встановлює зв'язок між елементами, котрі до цього здавалися незіставними чи не пов'язаними між собою.

2. *Гаптичний* (з грецьк. *haptein* – «охоплювати, схоплювати» чи *hapticos* – «те, до чого можна доторкнутися») фокусує увагу на поверхні предмета й робить наголос на його зовнішніх якостях. Гаптичний, або тактильний погляд, на відміну від оптичного, прискіпливо вивчає поверхню, приділяючи увагу текстурі й кольору. Гаптичний погляд – метонімічний, тому що він фокусує увагу на вибраних елементах об'єкта, тобто на частині, а не на цілому (Квіт, 2008: 61).

Первинними даними сприйняття є загальні структурні особливості шрифту, як об'єкта, який ми сприймаємо. Людське око зазвичай усвідомлює форму літер миттєво, тобто «схоплює» загальну закономірність її будови. У ній можна побачити фігуру, предмет, явище, однак не малюючи певну обрану фігуру, предмет чи явище, а за допомогою асоціативного сприйняття (Арнхейм, 1974: 56).

Зоровий процес означає «схоплювання», швидко усвідомлення декількох характерних ознак напису. Якщо перед нами проста фігура правильних контурів, її форма визначається легко, наприклад, квадрат сприйматиметься як квадрат. Так само і в рукотворних графічних написах, композиція цих написів використовує оптичний ефект – контрформу, коли форма за допомогою

зору сприймається шляхом логічного «добудовування», тобто людина «впізнала» літеру або слово і логічно доповнила елементи, яких бракувало, тим самим відтворюючи цілісний образ.

Художня форма європейського каліграфіті, яка в основному базується на класичних готичних алфавітах має в основі графему з жорсткими вертикальними елементами, які «прагнуть» до максимальної простоти (рис. 1).

Проте, як вважає дослідник Р. Арнхейм: «...простота ефективна лише в тому випадку, коли вона використовує багатство досвіду, а не позбавляється його і не намагається опинитися в обіймах убогої стриманості» (Арнхейм, 1974: 64). Тому літера «повинна» зберігати свою графему, водночас не втративши індивідуальності через «просту» форму і користуючись, наприклад, лише прямими лініями. Пряма лінія сприймається просто, оскільки вона використовує тільки незмінний напрямок.

Літера є простою, коли складається з невеликої кількості характерних структурних елементів, які своєю чергою є структурними властивостями, що можуть бути описані, виходячи з пропорційних відношень між літерних елементів та підпорядкування цих елементів один одному (рис. 2). Структурні особливості повинні бути цілісними. Знайдений, збалансований художній образ напису повинен бути «...настільки привабливим, щоб виглядати єдиною можливою реалізацією заданої теми» (Арнхейм, 1974: 148).

Образ – це набір символів, кожен із яких має особливу вагу. У деяких образах існує велика

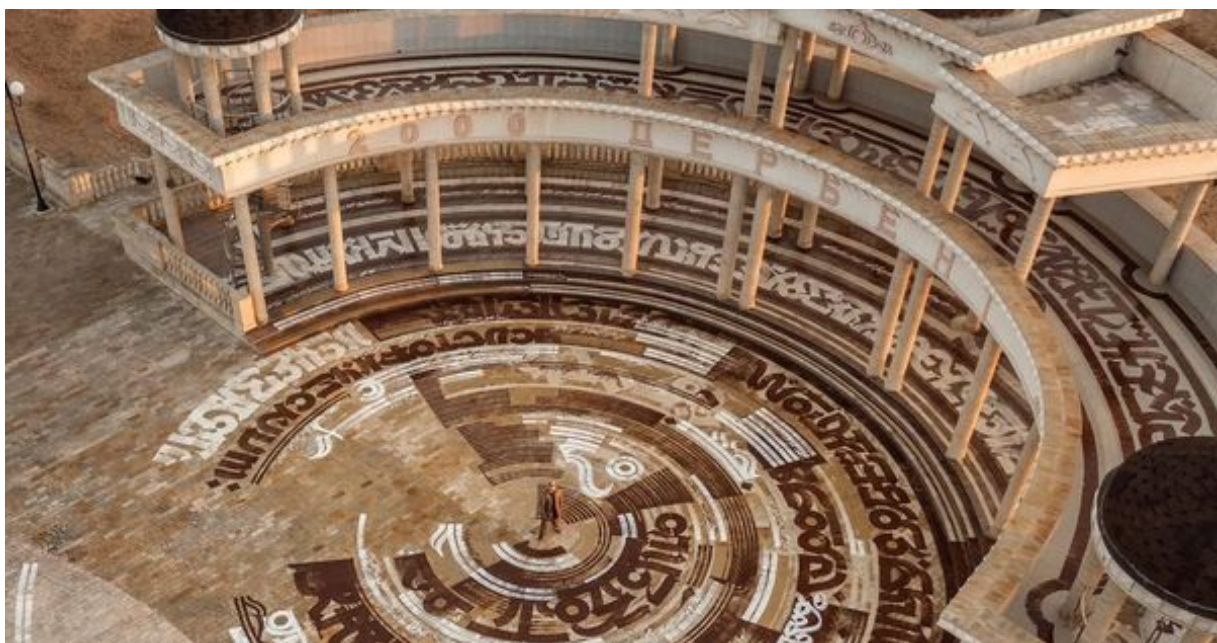


Рис. 1. Лампас Покрас. Брама об'єднаних культур. 2020. Набережна Дербент, Дагестан. Росія



**Рис. 2. Кріпта Джан. «In the name of pi».**  
вул. Кенуон 30, Бірмінгем, Великобританія

кількість різних рівнів значень та взаємодій між ними. Наприклад, А. Бергер аналізує функціонування образів базуючись на елементах комунікаційної моделі Г. Ласвела:

1) художник – людина, яка створила образ;

2) аудиторія – сукупність людей, які сприймають цей образ;

3) твір мистецтва – те, що вважається образом як таким;

4) суспільство – сукупність людей, де функціонують ці образи;

5) засоби – те, що передає цей образ глядачеві.

Образи справді мають сильний вплив на емоційний стан людини, тому що вона сама мислить образами (Квіт, 2008: 60). Образотворча форма органічно розвивається відповідно до визначених властивих їй самій закономірностей від найпростішої моделі до більш складних форм. Засоби виразності рукотворних графічних шрифтів пов'язані з моторними навиками фахівця. Ширина основного штриха літери може зробити шрифт «важким» і «солідним» або «легким» і «повітряним». Виділяючи горизонтальні або вертикальні елементи, можна досягнути враження перебільшеності, прямої, стрімкості або пониженості, пригніченості, рухливості тощо. Змінюючи співвідношення між середньою висотою та верхніми і нижніми виносними елементами, шрифт можна зробити «діловим», «міцним», «гармонійним» або «вільним» (рис. 3).

Завдяки принципу простоти під час візуального сприйняття надається перевага круглій формі. Коло з його центральною симетрією незалежно від напрямку є моделлю,



**Рис. 3. Стеффі Лун. «Have a nice day».** вул. В. Пірлз 130.  
2021. Бруклін, Нью-Йорк, США

що найшвидше сприймається зором. Сприймаючи просту форму, вона мимоволі прагне до округлення (Арнхейм, 1974: 167). Підтвердженням цього є стиль «Бабл» у графіті, його дуже любляють новачки, оскільки його легко читати та нескладно створювати.

Одним із засобів досягнення лаконічності та ясності під час прочитування шрифтів є його умовність. В. Мантанов говорить про умовність як про творчий прийом, який є засобом функціональної деформації явищ, що відображаються з метою виділити в них загальне, істотне та головне. «Умовні елементи» виступають основою для творчої уяви. Ця обставина максимально наближує функції умовності та уяви. Умовні елементи – це такі конструкції, які не мають прямих аналогів у житті, їхнє завдання – надати форму тому, що в конкретно-чуттєвому вигляді спостерігати не можна, але вимагає свого вираження. Умовність дає змогу акцентувати, виділити характерні явища, передати основний зміст подій, що відбуваються, не обов'язково копіюючи і повторюючи життя.

Символізація потрібна для виразнішого, більш наочного зображення цього акцентованого змісту; вона надає можливість «уявити те, чого не можна уявити, співвіднести те, що співвіднести не можна» (Мантанов, 1980: 93–94). Наприклад, один з найважливіших аспектів графіті-стилю є його символічність та архетипність. Карл Юнг, котрий досліджував цей феномен вважає, що: «Життєва роль художника в сучасному суспільстві – це допомогти нам побачити повідомлення, які виходять із колективу без свідомості» (Макдональд, 2001).

Предметність образу розкривається через його значення. В акті сприйняття предмети константні у своїх властивостях і стосунках. Співвідношення в акті усвідомлення образу, що формується з фіксованими в значенні об'єктивними предметними нормами дозволяє моделювати свідомий образ. Значення – це узагальнена ідеальна модель об'єкта в свідомості суб'єкта, яка фіксує суттєві властивості об'єкта, що визначаються через спільну суспільну діяльність. У рукотворних графічних написах (графіті, каліграфіті та рисованому шрифті) значенням виступає структура літер.

Кодування, категоризація початкового змісту в знаковій, символічній формі приводять, на думку дослідника В. Петренка, до збагачення його спільним соціальним досвідом, упорядкуванням початкового змісту та організації його у формах, що сформувалися у суспільній практиці настільки, наскільки сприйняття, пам'ять, мислення чи інший психологічний процес опосередковані значенням (у формі слова, візуального сим-

волу, знаку), вони є потенційно усвідомлюваними (Петренко, 1988: 10).

Художня виразність вимагає, щоб зв'язок чуттєвих даних викликав «сприйняття», активну присутність сил, з яких складається модель, яку ми сприймаємо. Те, що ми бачимо, лише певне джерело знань і відчуттів, які ми можемо викликати в пам'яті і спроектувати на об'єкт. Модель, що сприймається через зір, мало пов'язана з виразністю, яку ми самі обираємо, як слова пов'язані зі змістом, які вони передають.

Дослідник Р. Арнхейм, посилаючись на працю німецького філософа Е. Касірера «Мова і міф», стверджує, що: «...будь-яке теоретичне пізнання походить зі світу, вже створеного мовою», оскільки саме процес найменування перетворює світ чуттєвих вражень на світ думок і значень. У цій теорії йдеться не лише про те, що виникнення слова починається зі звуку, але й про те, що тільки звук може викликати здібність до створення образів і те, що він є єдиним можливим носієм понять слова (Арнхейм, 1972: 18).

Слова – це лише ярлики, а ярлики неможливо наклеїти, доки відчуття не знайшло предметного вигляду. Створений рукотворний графічний напис – це кінцевий вияв мислення автора. Виразність передається не стільки «геометричними» властивостями об'єкта сприйняття (напису), скільки силами, які виникають у нервовій системі суб'єкта (спостерігача), те, що він сприймає.

Незалежно від того, чи рухається об'єкт (напис), чи він нерухомий, маємо різновид спрямованої напруженості або «руху» – його сили, місця й орієнтацій, що передаються зоровими моделями, які сприймаються як виразність. Дія сил, переданих візуальною моделлю, є внутрішньою властивістю об'єкта сприйняття, так само, як форма напису і колір. Виразність, зазначає Р. Арнхейм, можна розглядати як первинне сприйняття (Арнхейм, 1974: 376).

У рукотворних графічних написах для більшої виразності можливе застосування ефекту «простору». Доти, поки контури перетинаються чи торкаються один одного, просторовий ефект залишається слабким. Об'єкт, який має безперервний, суцільний контур, сприйматиметься як такий, що знаходиться попереду іншого об'єкта. Те, що відбувається в одній точці перетину, абсолютно не залежить від того, що відбувається в іншій. Відповідно до цієї закономірності образотворча одиниця, контур якої перервано, займає задню позицію, до того ж суперечливі умови відповідно утворюють незрозумілу ситуацію: кожна образотворча одиниця в одному місці частково перекри-

ває іншу образотворчу одиницю, а в іншому місці сама частково перекривається цією образотворчою одиницею. Наприклад, за таким принципом будуться різні види динамічних стилів графіті: дикий стиль, камуфляжний, комп'ютерний-рок тощо.

Простір у рукотворних графічних шрифтах зумовлюється, в основному, його структурною основою. Сприйняття літери (двовимірної чи об'ємної), залежить від того, за допомогою чого утворюється більш проста форма. Наприклад, об'ємні 3D-літери мають у своїй основі форму овалу чи кола, а двовимірні зазвичай є плоскими і базуються на формі прямокутника чи квадрата. Чинників, що сприяють відчуттю площинності або глибини, досить багато, і всі вони відрізняються один від одного. Жодного ефекту «глибини» не можна утворити до того моменту, аж доки вони не стимулюватимуться додатковими перцептивними факторами, наприклад: перспек-

тивою, тінню, відблисками, тональними переходами одного кольору в інший тощо. Врівноважені перцептивні стосунки в написі впливають на його гармонійне сприйняття.

**Висновки.** Усі візуальні елементи напису, безумовно, важливі, але це лише інструменти для способів організації комунікаційної події. Ця комунікативна подія відбувається з часом не тільки в просторі, а завантажена складними людськими елементами, пов'язаними з мовою, досвідом, віком, знаннями, освітою, пам'яттю, когнітивним стилем, уподобаннями, очікуваннями, бажаннями та іншими перцептивними, інтелектуальними, соціальними, культурними та емоційними вимірами. Таким чином, автор статті на прикладі графіті, каліграфіті та рисованого шрифту дослідив візуальну комунікацію між рукотворним графічним написом і глядачем та виявив складну взаємодію між ними.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнхейм Р. Визуальное мышление. Зрительные образы феноменология и эксперимент. Душанбе : ТГУ им. В. И. Ленина, 1973. С. 12–148.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие пер. с англ. / В. Н. Самохина. Москва : Прогресс, 1974. 392 с.
3. Бодони Дж. Книгопечатание как искусство. Типографы и издатели XVIII–XX веков о секретах своего ремесла. Москва : Книга, 1987. С. 59–84.
4. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. Москва : Прогресс, 1988. 462 с.
5. Грановская Р. М., Березная И. Я. Запоминание и узнавание фигур. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1974. 96 с.
6. Квіт С. Масові комунікації. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 57–61 с.
7. Манганов В. В. Образ, знак, условность. Москва : Высшая школа, 1980. 160 с.
8. Петренко В. Ф. Психосемантика сознания. Москва : Изд-во МГУ, 1988. 207 с.
9. Флоренская О. Психология бытового шрифта. Санкт-Петербург : Красный матрос, 2001. 56 с.
10. Frascara J. Communication design: principles, methods, and practice. Canada : Allworth Press, 2004. 68 p.
11. Josephson Sh., Kelly J., Smith K. Handbook of visual communication: theory, methods, and media. Abingdon : Routledge, 2005. 123 p.
12. Macdonald N. The Graffiti subculture youth, masculinity and identity in London and New York. New York : Palgrave Macmillan Ltd, 2001. 272 p.
13. Sless D. Learning and visual communication. New York : Croom Helm Ltd., 1981. 187 p.

#### REFERENCES

1. Arnkheym R. Vizual'noye myshleniye. Zritel'nyye obrazy fenomenologiya i eksperiment [Visual thinking. Visual images phenomenology and experiment]. Dushanbe: TGU im. V. I. Lenina, 1973. S. 12–148 [in Russian]
2. Arnkheym R. Iskusstvo i vizual'noye vospriyatiye [Art and visual perception]. per. s angl. / V. N. Samokhina. M.: Progress, 1974. 392 s. [in Russian]
3. Bodoni Dzh. Knigopchataniye kak iskusstvo. Tipografy i izdateli XVIII – XX vekov o sekretakh svoeyo remesla. [Typography as an art. Printers and publishers of the 18th – 20th centuries about the secrets of their craft]. M.: Kniga, 1987. S. 59–84 [in Russian]
4. Florenskaya O. Psihologiya bytovogo shrifta [Psychology of everyday font]. S.-P.: Red sailor, 2001. 56 p. [in Russian]
5. Frascara J. Communication design: principles, methods, and practice. Canada: Allworth Press, 2004. 68 p.
6. Gibson Dzh. Èkologicheskij podkhod k zritel'nomu vospriyatiyu. [Ecological approach to visual perception]. M.: Progress, 1988. 462 s. [in Russian]
7. Granovskaya R. M., Beresnaya I. YA. Zapominaniye i uznvaniye figur. [Memorization and recognition of figures]. L.: Izd-vo LGU, 1974. 96 s. [in Russian]
8. Josephson Sh., Kelly J., Smith K. Handbook of visual communication: theory, methods, and media. Abingdon: Routledge, 2005. 123 p. [in English]
9. Kvit S. Masovі komunikatsii. [Mass communications]. K.: Vidavnicхий дім «Kiєvo-Mogilyans'ka akademіya», 2008. S. 57–61 [in Ukrainian]
10. Macdonald N. The Graffiti subculture youth, masculinity and identity in London and New York. New York: Palgrave Macmillan Ltd. 2001. Pp. 1–272 [in English]
11. Mantanov V. V. Obraz, znak, uslovnost'. [Image, sign, convention]. M.: Vysshaya shkola, 1980. 160 s. [in Russian]
12. Petrenko V.F. Psikhosemantika soznaniya. [Psychosemantics of consciousness]. M.: Izd-vo MGU, 1988. 207 s. [in Russian]
14. Sless D. Learning and visual communication. New York: Croom Helm Ltd., 1981. 187 p.