

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПАНДИРЄВА ЄЛИЗАВЕТА АНДРІЇВНА

Прим. № _____

УДК: 766+003.077+003.69]:711.522:81'366''195/201''

ДИСЕРТАЦІЯ

**МИСТЕЦТВО РУКОТВОРНОГО ГРАФІЧНОГО НАПИСУ У
ВІЗУАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МІСТА: МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ
(II ПОЛ. XX СТ. — XXI СТ.)**

Спеціальність 023 – Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
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

Пандирєва Є.А. _____

Науковий керівник: Павлова Тетяна Володимирівна
професор, доктор мистецтвознавства

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Пандирева Є.А. Мистецтво рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста: морфологічний аспект (II пол. XX ст. — XXI ст.).

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальність 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2023.

Дисертація представляє собою всебічне дослідження морфологічних аспектів графіті, каліграфіті та рисованого шрифту у візуальному середовищі міста. Оскільки рукотворні графічні написи створюються виключно завдяки людській праці, вони взаємодіють з глядачем на більш особистому рівні та сприяють більш яскравому сприйняттю інформації в тексті.

Сучасна морфологічна система рукотворних графічних написів включає навмисну деформацію літерних конструкцій і їх імітацію на основі класичних зразків, а також з додаванням додаткових зображень, які підпорядковуються обраному шрифту. Зазвичай, автор наголошує на виразності напису, але без розуміння, як правильно прочитувати завдання і володіти набором матеріалів та інструментів, створення гармонійного шрифтового напису є неможливим. Врахування морфологічних аспектів утворення рукотворних графічних написів сприяє поліпшенню візуального середовища міста через вмале шрифтове оформлення.

Об'єкт дослідження — рукотворні графічні написи (графіті, каліграфіті та рисований шрифт) у візуальному середовищі міста.

Предмет дослідження — морфологічний аспект рукотворного графічного напису, створеного у міському середовищі.

Теоретико-методологічними засадами дослідження є праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, зокрема:

— Хайдеггер М., Гідденс Є., Єрмаш Г., Ліотар Ж.-Ф., Маньковська Н., Ортега-і-Гассет Х., Рашкофф Д., Харт К., Епштейн М. *аналізували*

самосвідомість європейської культури ХХ-го століття в контексті розвитку рукотворних графічних написів;

— Кирсанова Є., Кудряшов І., Кущенко О., Мусієнко Н., Самутина Н., Запорожец О., Гусева А. *займались вивченням феномену вуличного мистецтва: графіті, каліграфіті та рисованого шрифту у середовищі міста;*

— Ганз Н., Ломбард К., Голинко-Вольфсон Д., Лурье М., Шактер Р., Бажкова Є., Лурье М., Шумов К., Башкатов І., Стрелкова Т. С., Головаха І. *досліджували особливості графіті написів;*

— Барселона Л., Фассіо де Дж., Перессоні Н., Маданіпур А., Кнієрбеін С., Дегрос А., Масуді Н., Мюльман Н., Оуенс А., Паолі С., Сіно Н., Карієр Д. *вивчали причини появи та розвитку каліграфіті на європейському континенті;*

— Флор М., Хеллер С., Таларіко Л., Капр А., Мітченко В. *приділяли увагу аналізу появи ідей та образів у рисованому шрифті.*

Зв'язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами академії і кафедри. Дослідження виконане відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Мета роботи полягає в обґрунтуванні морфологічних аспектів рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста другої половини ХХ — початку ХХІ століття.

Для досягнення зазначеної мети були визначені наступні *завдання*:

— проаналізувати ступінь вивченості означеної теми в науковій літературі, окреслити джерельну базу та методи дослідження;

— розширити термінологічний апарат і довести доцільність використання авторської дефініції «рукотворні графічні написи» щодо понять графіті, каліграфіті та рисований шрифт;

— визначити вплив рукотворних графічних написів на розвиток візуального середовища у місті;

— охарактеризувати тенденції літерних форм в контексті естетики постмодернізму;

- проаналізувати морфологічні аспекти рукотворних графічних написів;
- дослідити художньо-образні особливості графіті, каліграфіті та рисованого шрифту;
- визначити емоційну складову художньої стилістики представлених написів.

Методи дослідження. Наукову роботу побудовано на основі системно-аналітичного підходу. У дослідженні застосовано загальнонаукові (теоретичні та емпіричні) і спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання (морфологічного аналізу, моделювання і екстраполяції, системний підхід, систематизацію, аналітичний, топологічний та метод абстрагування, художньо-стилістичний та метод композиційного аналізу). Комплексне використання загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання дало змогу проаналізувати морфологічні аспекти графіті, каліграфіті та рисованого шрифту.

Матеріали дослідження. Для аналізу обрано рукотворні графічні написи, що включають рисовані написи, європейське каліграфіті та графіті. Саме в цих видах рукотворних графічних написах найяскравіше простежується тенденція до аналізу морфологічних засад, що створюють неповторні візуальні образи у середовищі міста.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період із середини ХХ століття до першого десятиріччя ХХІ ст. Середина ХХ ст. досліджується в аспекті формування стилю графіті та активного розвитку рисованого шрифту, а початок ХХІ ст. розглядається як період активного впровадження рисованого рукотворного шрифту та графіті у середовище міста. Також, для цього періоду характерна поява каліграфіті на європейському континенті. Дослідження означеного періоду дозволяє більш фундаментально проаналізувати зародження і становлення рукотворних графічних технік в самостійні стилістичні напрямки сучасних шрифтів.

Територіальні межі визначені специфікою наукової роботи та передбачають аналіз морфології рисованого шрифту, європейського каліграфіті

та графіті, що знаходяться в країнах, які охоплюють регіони де місцева мова входить до латинської мовної сім'ї — це Північна, Західна, Південна, частково Центральна Європа, Австралія, а також Північна та Південна Америка.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

уперше визначено морфологічні аспекти рукотворних написів (графіті, каліграфіті та рисованого шрифту):

- виокремлено типологію написів у середовищі міста;
- автором розмежовано поняття «рисований шрифт», «каліграфіті» та «графіті»;
- визначено вплив рукотворних графічних написів на розвиток візуального середовища у місті;
- охарактеризовано тенденції літерних форм в контексті естетики постмодернізму;
- проаналізовано морфологічну будову рисованих форм, європейського каліграфіті та графіті;
- досліджено художньо-образні особливості графіті, каліграфіті та рисованого шрифту;
- визначено, емоційну складову рукотворного графічного напису у середовищі міста.

удосконалено термінологічний апарат дослідження. На базі існуючих тлумачень запропоновано авторську дефініцію поняття «рукотворний графічний напис»;

набуло подальшого розвитку дослідження морфологічного аспекту рукотворного графічного напису в площині візуального середовища міста.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає в доповненні понятійного апарату, що стосується формування «рукотворних графічних написів» у візуальному середовищі міста; розмежуванні типології графіті, каліграфіті та рисованого шрифту; у з'ясуванні впливу рукотворного графічного напису на розвиток візуального середовища у місті; у визначенні тенденцій літерних форм в контексті естетики постмодернізму; в аналізі

специфіки морфологічних аспектів графіті, каліграфіті та рисованого шрифту; поглибленні наукових досліджень у галузі сучасного мистецтвознавства з позиції художньо-образних особливостей актуальних сучасних арт медіа; у визначенні емоційного впливу рукотворного графічного напису на глядача.

Практичне значення отриманих результатів можуть знайти застосування як у міському середовищі, так і в освітньому процесі, включаючи лекційні курси з історії та теорії шрифту, курсові та дипломні роботи, мистецькі заклади вищої освіти, написання навчальних посібників та розробку методичних рекомендацій з практичних навичок. Отримані результати дослідження можуть бути використані при створенні рукотворних графічних написів в міському середовищі.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів та трьох додатків.

У **вступі** розкрито актуальність проблеми дослідження; показано взаємозв'язок роботи з науковими програмами, планами, дисциплінами; визначено цілі, завдання, об'єкт, предмет, матеріали дослідження; визначено історіографічну основу дослідження; наведено територіальні та хронологічні межі дослідження; підкреслено наукову новизну, показано теоретичне та практичне значення результатів дослідження; показано особистий внесок здобувача і наведено структуру й обсяг дисертації.

У **першому розділі** наведено джерельну базу, досліджено понятійний апарат та обґрунтовано методи дослідження. Аналіз фахової літератури дозволив дослідити рукотворний графічний напис в контексті розвитку візуального середовища у місті та особливості морфологічних аспектів графіті, європейського каліграфіті та рисованого шрифту.

При дослідженні понять «графіті», «каліграфіті» та «рисований напис» було доведено доцільність узагальнити представлені терміни в одне авторське поняття «рукотворний графічний напис». *Рукотворний графічний напис — це короткий текст, уміщений на будь-якій поверхні, який зроблений людською працею (руками) з використанням графічних матеріалів та інструментів.*

Специфіка теми наукової роботи зумовила формування методології дослідження, яка характеризується поєднанням загальнонаукових (теоретичні та емпіричні) і спеціальних мистецтвознавчих методів наукового пізнання (морфологічний аналіз, моделювання і екстраполяції, системний підхід, систематизація, аналітичний, топологічний та метод абстрагування, художньо-стилістичний та метод композиційного аналізу).

У другому розділі розглянуто рукотворний графічний напис в контексті візуального середовища міста.

Сучасний медіапростір характеризується високим рівнем ефекту театральності сучасного життя міста. У цьому підході використовуються нові інструменти візуалізації, які водночас руйнують фізичну матеріальність архітектури. Як наслідок, з'являється велика кількість написів, що створені рукотворно графічним способом.

Загальнотеоретичні роботи, присвячені проблемам візуальних середовищ виявили залежність від надмірного захоплення архітекторів ХХ століття функціоналізмом, що вплинуло негативно на стан психічного здоров'я мешканців міст і стало причиною появи такої науки, як відеоекологія та дослідження подібних захворювань. Визначено, що комфортність візуального сприйняття залежить від привнесення певного кольорового різноманіття у такі середовища. Використання муралів у вигляді рукотворних графічних написів має не тільки оригінальне художньо-образне рішення, а й несе інформаційний посыл.

Теоретичні праці, присвячені рукотворно графічним написам, як засобу соціальної комунікації — аналізують втручання у міський простір тенденцій до глобалізації, індустріалізації, цифровізації, а також мультикультуральні тенденції, як передумови до виникнення популярності написів, що створені рукотворно графічним способом. Наукові роботи з дослідження шрифту, як символічної системи людської комунікації виявили, що більшість дослідників погоджуються з думкою про те, що для того щоб створити напис, який

запам'ятається надовго — потрібно зробити його високо інтелектуальним і художнім.

У третьому розділі детально аналізується морфологічний аспект написів графіті, європейського каліграфіті та рисованого шрифту.

Дослідження тенденцій літерних форм в контексті постмодернізму дало можливість виявити боротьбу наукових концепцій між порядком та хаосом, де останній виступав як відкритий набір підходів, позицій та стилів, що заявили про себе із позиції протесту, розвитку або іронії над певними аспектами модернізму. В постмодернізмі для глядача першочерговим завданням є контекст напису, а не сам напис. Мається на увазі, що глядач повинен відчувати ту атмосферу, яка моделюється через напис. Особливістю постмодерністських написів є: фрагментарність, навмисна хаотичність, невизначеність композиції.

Для постмодернового напису характерне: заперечення пануючих канонів, ціннісних ієрархій, велика увага приділяється ідентифікації індивідуальних особливостей; «руйнуванню» класичних канонів літерних графем у графіті; експресивному написанню літерних елементів у каліграфіті; деформації форми або комбінації різних історичних шрифтів у рисованому шрифті; навмисному порушенню класичних літерних поєднань та створенню літерної форми; читабельність напису поступається виразним ефектам та додатковому оздобленню напису.

Початкові елементи шрифтового мистецтва формують базу художніх елементів, які містять морфологічний аспект. Визначено наступні елементи шрифтового мистецтва: крапка, лінія, форма, текстура, зв'язок, диференціація, наголос, кольори, просторовий лад шрифту, композиційну лінію напису та метричну особливість площини. Особливості будови літер досліджують літерні конструкції, які можуть бути доповнені чи змінені без руйнування їх функціональної єдності. Визначено елементи літер, виносні елементи, внутрішньо літерний простір та елементи напису.

Читабельність визначається характером контуру літер, контрастністю штрихів, вибором шрифту та фону, пропорціями сторін, щільністю і розміром

шрифту. Форма контуру літер може бути або округлою, або прямолінійною, залежно від графічних особливостей. Наприклад, у графіті округлі літери є результатом технічних особливостей розпилювання аерозольного балончика. У каліграфіті спостерігається більш ритмічна основа через використання "вуличних" маркерів, плоских пензлів, валиків і т.д. Рисовані шрифти можуть відрізнятися варіацією штрихів..

Поєднання композиційних засобів і прийомів художньої виразності в рукотворному графічному написі має специфічний характер створення літерної форми. Взаємозалежність художнього образу і шрифту розкривається не стільки через теоретичні дослідження, скільки крізь призму практичної діяльності. Художній вираз рукотворного графічного напису може бути інтерпретованим у сучасному мистецтві як вияв духовного світу автора, його почуттів та переживань, які відображені в певних явищах та подіях; може висловлювати політичні або філософські погляди та передавати думки і емоції.

Рукотворні графічні написи позитивно впливають на психоемоційний стан глядача та сприяють візуальному урізноманітненню міського оточення. Рукотворні графічні шрифти використовуються для створення більш чутливого зв'язку з глядачем, іноді виражаючи наївність або дитячість через навмисну невмілість, яка викликає усмішку і захоплення. Каліграфічний стиль часто використовується професійними каліграфами для передачі легкості, витонченості або, навпаки, жорсткості чи строгості. У стилі графіті написи можуть викликати як негативні емоції, так і викликати сміх, захоплення чи створювати ілюзію.

Ключові слова: рукотворний графічний напис, графіті, каліграфіті, рисований шрифт, візуальне середовище міста, графіка, шрифт, літера, знакова система, соціальна комунікація.

СПИСОК НАУКОВИХ ПРАЦЬ В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІ

1. Пандирева Є.А. Емоційна складова художньої стилістики рукотворного графічного напису: монографія. Прага: LAP Lambert Academic Publishing, 2021. 68 с. URL: [https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/)

[2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8-%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83?search=%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0%20%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97%20%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8%20%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/) (дата звернення:)

2. Пандирева Є. Аналіз способів створення каліграфіті. *Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті. Сер. Візуальні мистецтва, реставрація.* 2019. №3. С.37-44 URL: <https://tihae.org//pdf/t2019-03-06-Pandyreva.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

3. Пандирєва Є. Емоція як невід'ємний складник рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство* 2021. Т. 2, №36 С. 68-74 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_2/12.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

4. Пандирєва Є. Використання кольору в рукотворних графічних написах, як одна з умов гармонізації візуального середовища у місті. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство*. 2021. Т. 3, №37 11-19 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/37_2021/part_3/4.pdf. (дата звернення: 10.12.2023)

5. Пандырева Е.А., Павлова Т.В. Особенности строения букв, как базовых элементов рукотворных графических надписей в визуальной среде города. *Начно-практический журнал «Искусство и культура». Сер. Искусствоведение* 2021. №2(42) С. 44-48) URL: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/28407/1/44-48.pdf>. (дата звернення: 10.12.2023)

6. Пандырева Е. Базовые художественные элементы как основа рукотворных графических надписей в визуальной среде города. *The European Journal of Arts. Сер. Искусствоведение. Теория и история искусств*. 2021. №2 С. 60-65 URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2021_TL.pdf. (дата звернення: 10.12.2023)

7. Пандирєва Є. Рукотворні графічні написи як унікальна знакова система у візуальному середовищі міста. [Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство. 2021. Т. 3 №38 С. 49-55 URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/38_2021/part_3/10.pdf. (дата звернення: 10.12.2023)

8. Пандирєва Є. Доцільність використання рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. *Актуальні питання гуманітарних*

наук: *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство*. 2021. Т. 3 № 39 С. 4-8 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/39_2021/part_3/3.pdf. (дата звернення: 10.12.2023)

9. Пандирєва Є. Художній образ як невіддільний складник рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство*. 2021. Т. 2, № 44 С. 80-87 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/44_2021/part_2/13.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

10. Пандирєва Є. Візуальна комунікація між глядачем та рукотворним графічним написом у візуальному середовищі міста. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство*. 2022. Т. 2, № 47 С. 48-54 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/47_2022/part_2/8.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

11. Пандирєва Є. Мистецтво рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста: морфологічний аспект. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management). Сер. Культура і мистецтво*. 2022. №2 (46) С. 86-94 URL: <http://kelmczasopisma.com/ua/viewpdf/8521>. (дата звернення: 10.12.2023)

ПУБЛІКАЦІЇ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Участь у науково-практичних конференціях:

1. Пандирєва Є.А. Читабельність рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Теоретичні та практичні аспекти розвитку науки*. Матеріали наук.-практ. конф. (28-29 травня, 2021) Чернігів, 2021. С. 29-32 URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/58may2021/8.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

2. Пандирєва Є.А. Правила із середньою достовірністю читабельності на основі параметрів літер «а» та «н». *Розвиток наукових міжгалузевих досліджень*. Матеріали наук.-практ. конф. (26-27 листопада, 2021) Вінниця, 2021. Т. 1. С. 35-39 URL: <http://molodyvcheny.in.ua/ua/conf/soc/archive/1604/> (дата звернення: 10.12.2023)

Участь у всеукраїнських наукових конференціях:

1. Пандирєва Є.А. Стилї сучасного графіті у міському середовищі. *Минуле і сучасне: мистецтвознавчі пошуки та відкриття*. Всеукр. наук. конф. (12 червня, 2019) Київ: НАОМА. 2019.

2. Пандирєва Є.А. Авторська класифікація сучасних графіті. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ*. Матеріали Всеукр. наук. конф. (25 травня, 2019) Харків: ХДАДМ. 2019. С. 24-26 URL: <https://ksada.org/doc/confer-25-may-2019.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

3. Пандирєва Є.А. Аспекти архітектоніки написів у візуальному середовищі міста. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ*. Матеріали Всеукр. наук. конф. (18 травня, 2020) Харків: ХДАДМ. 2020. С. 35-37 URL: <https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

4. Пандирєва Є.А. Доцільність використання пропорцій в рукотворному графічному написі. *Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених*. Матеріали VII Всеукр. наук.-практ. конф. студ., аспір. та молод. учених (19 листопада, 2021). Одеса. 2021. С. 272-275 URL: http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v35_1/83.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

Участь у міжнародних наукових конференціях:

1. Пандирєва Є.А. Роль сучасних написів у вуличному просторі за метою їх створення. Сьомі Платонівські читання присвячені 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА. Матеріали Міжнар. наук. конф. (23 листопада, 2019 р.) Київ: НАОМА. 2019. С. 130-131 URL:

https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

2. Пандирева Є.А. Архітектоніка каліграфіті, рисованого шрифту та графіті у візуальному середовищі міста. *Восьмі наукові читання присвячені пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)*. Матеріали Міжнар. наук. конф. (21 листопада, 2021 р.) Київ: НАОМА. 2020. С. 126-127 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

3. Пандирева Є.А., Павлова Т.В. Шрифтова композиція рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Культурологія та мистецтво: європейський напрямок розвитку*. Матеріали Міжнар. наук. конф. (16-17 липня, 2021 р.) Рига. 2021. С. 149-153 URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/150/4471/9409-1> (дата звернення: 10.12.2023)

4. Пандирева Є.А. Створення рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Дев'яті Платонівські читання, присвячені 10-річчю від дня смерті професора кафедри ТІМ НАОМА А. В. Заварової (1943–2011)*. Матеріали Міжнар. наук. конф. (20 листопада, 2021 р.) Київ: НАОМА. 2021. С. 128-129 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

5. Пандирева Є.А. Дослідження читабельності на основі асоціативних правил геометричних параметрів у рукотворних графічних шрифтах. *Взаємодія культури, науки і мистецтва в питаннях розвитку моральності сучасного європейського суспільства*. Матеріали Міжнар. наук. конф. з мистецтвозн. та культур. (28-29 грудня, 2021 р.) Рига. 2021. С. 125-130 URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/194/5364/11302-1> (дата звернення: 10.12.2023)

6. Пандирева Є.А. Літерні елементи як невід'ємні складові конструкції літер у рукотворному графічному написі. *Десяті Платонівські читання*. Матеріали

Міжнар. наук. конф. (20 листопада, 2022 р.) Київ: НАОМА, 2022. С. 184-185
URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_10.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

Участь у міжнародних науково-практичних конференціях:

7. Пандирева Є.А. Доцільність використання композиційних прийомів рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. *Актуальні тенденції сучасних наукових досліджень*. Матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. (11-13 жовтня, 2020 р.) Мюнхен, 2020. С. 267-272 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/ACTUAL-TRENDS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-11-13.10.20.pdf> (дата звернення: 10.12.2013)

8. Пандирева Є.А. Використання рукотворних графічних написів, як альтернатива проблемам з гомогенними та агресивними видимими середовищами у місті. *Сучасна наука: проблеми та інновації*. Матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (18-20 жовтня 2020 р.) Стокгольм, 2020. С. 280-286 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/MODERN-SCIENCE-PROBLEMS-AND-INNOVATIONS-18-20.10.20.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

9. Пандирева Є.А. Доцільність використання прийомів архітекtonіки рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. *Пріоритетні напрями розвитку науки і техніки*. Матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф. (25-27 жовтня 2020 р.) Київ, 2020. С. 651-656 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/PRIORITY-DIRECTIONS-OF-SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-DEVELOPMENT-25-27.10.20.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

10. Пандирева Є.А. Художній образ і шрифт рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. Євразійський науковий конгрес. Матеріали XI Міжнар. наук.-практ. конф. (1-3 листопада 2020 р.) Барселона, 2020. С. 424-429 URL: https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/11/EURASIAN-SCIENTIFIC-CONGRESS_1-3.11.20.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

11. Пандирева Є.А. Роль рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста за метою їх створення. *Європейські наукові дискусії*.

Матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. (28-30 листопада 2020 р.) Рим, 2020. С. 499-504 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/11/EUROPEAN-SCIENTIFIC-DISCUSSIONS-28-30.11.20.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

12. Пандирева Є.А. Комерційні рукотворні графічні написи у візуальному середовищі міста. *Досягнення та перспективи сучасних наукових досліджень*. Матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. (6-8 грудня 2020 р.) Буенос-Айрес, 2020. С. 459-464 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/12/ACHIEVEMENTS-AND-PROSPECTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-6-8.12.20.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

13. Пандирева Є.А. Рукотворні графічні написи як знакові форми. *Результати сучасних наукових досліджень та розробок*. Матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф. (2-4 травня 2021 р.) Мадрид, 2021. С. 429-434 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/RESULTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-AND-DEVELOPMENT-2-4.05.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

14. Пандирева Є.А. Використання рукотворних графічних написів на вивісках та вітринах у візуальному середовищі міста. *Актуальні тенденції сучасних наукових досліджень*. Матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф. (9-11 травня 2021 р.) Мюнхен, 2021. С. 294-298 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/ACTUAL-TRENDS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-9-11.05.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

15. Пандирева Є.А. Особливості рисованого шрифту у візуальному середовищі міста. *Пріоритетні напрямки розвитку науки і технології*. Матеріали IX Міжнар. наук.-практ. конф. (16-18 травня 2021 р.) Київ, 2021. С. 806-811 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/PRIORITY-DIRECTIONS-OF-SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-DEVELOPMENT-16-18.05.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

16. Пандирева Є.А. Етапи створення рукотворно графічних написів у візуальному середовищі міста. *Європейські наукові дискусії*. Матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. (23-25 травня 2021 р.) Рим, 2021. С. 299-305 URL:

<https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/EUROPEAN-SCIENTIFIC-DISCUSSIONS-23-25.05.2021.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

17. Пандирева Є.А. Прийоми кириличної адаптації рукотворного графічного напису. *Сучасна наука: проблеми та інновації*. Матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. (10-12 жовтня 2021 р.) Стокгольм, 2021 С. 361-365 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/MODERN-SCIENCE-INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-10-12.10.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

18. Пандирева Є.А. Просторове співвідношення літери рукотворного графічного напису з площиною у візуальному середовищі міста. *Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова*. Матеріали Міжнар. наук.-метод. конф. (6 жовтня, 2021 р.) Харків: ХДАДМ, 2021. С. 21-23 URL: <https://ksada.org/doc/Konf-YUBIL-2021.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

19. Пандирева Є.А. Обґрунтування терміну «графіті» в сучасному розумінні цього поняття. *Результати сучасних наукових досліджень та розвитку*. Матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (17-19 жовтня 2021 р.) Мадрид, 2021. С. 369-373 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/RESULTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-AND-DEVELOPMENT-17-19.10.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

20. Пандирева Є.А. Генеза графіті стилю, як публічного мистецтва в Північній та Південній Америці. *Сучасні наукові дослідження: досягнення, інновації та перспективи розвитку*. Матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. (24-26 жовтня 2021 р.) Берлін, 2021. С. 464-469 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-ACHIEVEMENTS-INNOVATIONS...-24-26.10.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

21. Пандирева Є.А. Генеза графіті стилю, як публічного мистецтва в Північній та Південній Європі. *Актуальні проблеми сучасної науки, суспільства та освіти*. Матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. (1-3 листопада 2021 р.) Харків, 2021. С. 955-960 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/ACTUAL-PROBLEMS-OF-MODERN-SCIENCE-SOCIETY-AND-EDUCATION-1-3-NOVEMBER-2021.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

[content/uploads/2021/11/TOPICAL-ISSUES-OF-MODERN-SCIENCE-SOCIETY-AND-EDUCATION-1-3.11.21.pdf](https://ksada.org/content/uploads/2021/11/TOPICAL-ISSUES-OF-MODERN-SCIENCE-SOCIETY-AND-EDUCATION-1-3.11.21.pdf) (дата звернення: 10.12.2023).

Участь у міжнародній науково-методичній конференції:

1. Пандирева Є.А. Просторове співвідношення літери рукотворного графічного напису з площиною у візуальному середовищі міста. *Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова*. Матеріали Міжнар. наук.-метод. конф. (6 жовтня, 2021 р.) Харків: ХДАДМ, 2021. С. 21-23 URL: <https://ksada.org/doc/Konf-YUBIL-2021.pdf> (дата звернення: 10.12.2023).

ABSTRACT

Pandyreva E.A. Art of hand-made graphic inscription in the visual environment of the city: morphological aspect (the second half of the 20th — the beginning of the 21st century).

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 023 Fine art, decorative art, restoration. Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2023.

The dissertation is a comprehensive study of the morphological aspects of graffiti, calligraffiti and handwritten script in the visual environment of the city. Due to the fact that hand-made graphic inscriptions are created directly with the help of human labor, they have a more personal contact between the inscription and the viewer, help to perceive a more vividly informative part of the inscription.

The modern morphological system of hand-made graphic inscriptions is characterized both by the deliberate deformation of the constructions of letters and by their imitation on the basis of a classical pattern, as well as the introduction of additional images into the inscription, which are subordinate to a certain typeface. As a rule, the author emphasizes the expressiveness of the inscription, but without knowing how to correctly read the task and operate with a set of materials and tools, it is impossible to create a harmonious font inscription. Taking into account the morphological aspects of the construction of hand-made graphic inscriptions helps to improve the visual environment of the city from the point of view of competent font design.

The object of the study is hand-made graphic inscriptions (graffiti, calligraffiti and hand-drawn font) in the visual environment of the city.

The subject of the study is the morphological aspect of a man-made graphic inscription created in an urban environment.

The theoretical and methodological foundations of the research are the works of domestic and foreign researchers, in particular:

— Heidegger M., Giddens E., Ermash G., Lyotard J.-F., Mankovska N., Ortega-i-Gasset H., Rushkoff D., Hart K., Epstein M. *analyzed the self-awareness of*

European culture of the 20th century in the context of the development of hand-made graphic inscriptions;

— Kirsanova E., Kudryashov I., Kushchenko O., Musienko N., Samutyna N., Zaporozhets O., Guseva A. *studied the phenomenon of street art: graffiti, calligraffiti and hand-drawn font in the city environment;*

— Hans N., Lombard K., Golinko-Wolfson D., Lurie M., Shakter R., Bazhkova E., Lurie M., Shumov K., Bashkatov I., Strelkova T. S., Golovakha I. *studied the peculiarities graffiti inscriptions;*

— Barcelona, L., Fassio de J., Peressoni, N., Madanipour, A., Knierbein, S., Degros, A., Masoudi, N., Muhlmann, N., Owens, A., Paoli, S., Sino, N., and Carrier, D. *studied reasons for the appearance and development of calligraffiti on the European continent;*

— Flor M., Heller S., Talarico L., Kapr A., Mitchenko V. *paid attention to the analysis of the appearance of ideas and images in handwritten fonts.*

Connection of the dissertation topic with scientific programs, plans, topics of the academy and the department. The study was carried out in accordance with the plan for the training of highly qualified scientific personnel of the Department of Art Theory and History of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.

The purpose of the work is to substantiate the morphological aspects of hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city of the second half of the 20th — beginning of the 21st century.

To achieve this goal, the following tasks were *defined*:

— to analyze the degree of study of the given topic in the scientific literature, to outline the source base and research methods;

— to expand the terminological apparatus and prove the expediency of using the author's definition «hand-made graphic inscriptions» in relation to the concepts of graffiti, calligraffiti and hand-drawn font;

— determine the influence of hand-made graphic inscriptions on the development of the visual environment in the city;

- to characterize the trends of letter forms in the context of postmodern aesthetics;
- to analyze the morphological aspects of hand-made graphic inscriptions;
- to explore the artistic features of graffiti, calligraffiti and hand-drawn font;
- to determine the emotional component of the artistic style of the presented inscriptions.

Research methods. The scientific work is built on the basis of a system-analytical approach. The research uses general scientific (theoretical and empirical) and special art methods of scientific knowledge (morphological analysis, modeling and extrapolation, systematic approach, systematization, analytical, topological and abstraction methods, artistic and stylistic and compositional analysis methods). The complex use of general scientific theoretical and empirical methods of scientific knowledge made it possible to analyze the morphological aspects of graffiti, calligraffiti and handwritten script.

Research materials. Hand-made graphic inscriptions, including painted inscriptions, European calligraffiti and graffiti, were selected for analysis. It is precisely in these types of hand-made graphic inscriptions that the tendency to analyze the morphological principles that create unique visual images in the city environment can be most clearly traced.

The chronological boundaries of the study cover the period from the middle of the 20th century to the first decade of the 21st century. The middle of the 20th century is investigated in the aspect of the formation of the graffiti style and the active development of the drawn font, and the beginning of the 21st century is considered as a period of active introduction of hand-drawn font and graffiti into the city environment. Also, this period is characterized by the appearance of calligraffiti on the European continent. The study of this period allows for a more fundamental analysis of the birth and development of hand-made graphic techniques into independent stylistic directions of modern fonts.

Territorial boundaries are determined by the specifics of the research work and involve the analysis of the morphology of the handwritten script, European

calligraffiti and graffiti located in the countries that cover the regions where the local language is part of the Latin language family - this is Northern, Western, Southern, partly Central Europe, Australia, and North and South America.

The scientific novelty of the work is that:

morphological aspects of hand-made inscriptions (graffiti, calligraffiti and hand-drawn script) were determined for *the first time*:

- the typology of inscriptions in the city environment is singled out;
- the author distinguishes between the concepts of «drawn font», «calligraffiti» and «graffiti»;
- the impact of hand-made graphic inscriptions on the development of the visual environment in the city is determined;
- the tendencies of letter forms in the context of postmodern aesthetics are characterized;
- the morphological structure of drawn forms, European calligraffiti and graffiti was analyzed;
- the artistic features of graffiti, calligraffiti and hand-drawn font were investigated;
- determined, the emotional component of a hand-made graphic inscription in the city environment.

the terminological apparatus of the study *has been improved*. On the basis of existing interpretations, the author's definition of the concept of «hand-made graphic inscription» is proposed;

the study of the morphological aspect of the man-made graphic inscription in the plane of the visual environment of the city *gained further development*.

The theoretical significance of the obtained results lies in the addition of the conceptual apparatus related to the formation of «hand-made graphic inscriptions» in the visual environment of the city; distinguishing the typology of graffiti, calligraffiti and handwritten font; in clarifying the impact of hand-made graphic inscriptions on the development of the visual environment in the city; in determining the trends of letter forms in the context of postmodern aesthetics; in the analysis of the specificity

of the morphological aspects of graffiti, calligraffiti and handwritten script; deepening of scientific research in the field of modern art history from the standpoint of artistic and figurative features of current modern art media; in determining the emotional impact of a hand-made graphic inscription on the viewer.

The practical significance of the obtained results lies in the possibility of their application both in the city environment and in the educational process: in lecture courses on the history and theory of typefaces, in course and diploma theses, in art institutions of higher education, in the writing of training manuals and in the preparation of methodological recommendations for practical recommendations on practical skills. The obtained research results can be applied when creating hand-made graphic inscriptions in the city environment.

The thesis consists of an introduction, three chapters and three appendices.

The relevance of the research problem is revealed in the introduction; the relationship of work with scientific programs, plans, disciplines is shown; goals, tasks, object, subject, research materials are defined; the historiographic basis of the research is determined, and the territorial and chronological boundaries of the research are also given; scientific novelty is emphasized, the theoretical and practical significance of the research results is shown; the personal contribution of the recipient is shown and the structure and scope of the thesis are given.

In the first chapter, the source base is provided, the conceptual apparatus is explored, and the research methods are substantiated. The analysis of specialized literature made it possible to investigate the hand-made graphic inscription in the context of the development of the visual environment in the city and the peculiarities of the morphological aspects of graffiti, European calligraffiti and handwritten script.

When researching the concepts of «graffiti», «calligraffiti» and «drawn inscription», it was proved expedient to generalize the presented terms into one author's concept «handmade graphic inscription». *A hand-made graphic inscription is a short text placed on any surface, which is made by human labor (hands) using graphic materials and tools.*

The specificity of the topic of the scientific work determined the formation of the research methodology, which is characterized by a combination of general scientific (theoretical and empirical) and special art methods of scientific knowledge (morphological analysis, modeling and extrapolation, systematic approach, systematization, analytical, topological and abstraction methods, artistic and stylistic and compositional methods analysis).

The second chapter examines the hand-made graphic inscription in the context of the visual environment of the city.

Modern media space is characterized by a high level of theatrical effect of modern city life. This approach uses new visualization tools that simultaneously destroy the physical materiality of architecture. As a result, a large number of inscriptions appear, created by hand in a graphic way.

General theoretical works devoted to the problems of visual environments revealed a dependence on the excessive enthusiasm of twentieth-century architects for functionalism, which had a negative impact on the state of mental health of city dwellers and became the reason for the emergence of such a science as video ecology and the study of similar diseases. It was determined that the comfort of visual perception depends on the introduction of a certain color diversity in such environments. The use of murals in the form of hand-made graphic inscriptions has not only an original artistic solution, but also carries an informational message.

Theoretical works devoted to man-made graphic inscriptions as a means of social communication analyze the intervention in the urban space of trends towards globalization, industrialization, digitization, as well as multicultural trends, as prerequisites for the popularity of man-made graphic inscriptions. Scientific works on the study of the font as a symbolic system of human communication revealed that most researchers agree with the opinion that in order to create an inscription that will be remembered for a long time, it is necessary to make it highly intellectual and artistic.

The third chapter analyzes in detail the morphological aspect of graffiti inscriptions, European calligraffiti and handwritten script.

The study of the trends of letter forms in the context of postmodernism made it possible to reveal the struggle of scientific concepts between order and chaos, where the latter appeared as an open set of approaches, positions and styles that declared themselves from the position of protest, development or irony over certain aspects of modernism. In postmodernism, the primary task for the viewer is the context of the inscription, not the inscription itself. It is implied that the viewer should feel the atmosphere that is modeled through the inscription. A feature of postmodern inscriptions is: fragmentation, deliberate chaos, and uncertainty of composition.

Postmodern writing is characterized by: denial of prevailing canons, value hierarchies, great attention is paid to identification of individual features; «destruction» of classical canons of letter graphemes in graffiti; expressive writing of letter elements in calligraffiti; shape deformations or combinations of different historical fonts in a handwritten font; intentional violation of classical letter combinations and creation of a letter form; the readability of the inscription is inferior to expressive effects and additional decoration of the inscription.

The initial elements of font art form the basis of artistic elements that contain a morphological aspect. The following elements of typeface art are defined: dot, line, shape, texture, connection, differentiation, emphasis, colors, spatial order of the font, compositional line of the inscription and metric feature of the plane. Features of the structure of letters explore letter constructions that can be supplemented or changed without destroying their functional unity. Defined: elements of letters, external elements, internal letter space and elements of the inscription.

Analyzing the proportions and basic dimensions of the font allows us to understand the internal logic of the letter form and to some extent reveal the creative process inherent in it. When creating a hand-made graphic inscription, the task is always to make it as expressive as possible. The nature of the outline of the letters, the contrast of the strokes, the font and the background, the proportions of the sides, the density and size of the font — all this affects readability. The contour of the letters, depending on the graphic features, can be rounded or straight. For example, the graffiti style has rounded letters due to the technical properties of aerosol spray;

calligraffiti has a more rhythmic basis, due to the fact that it is performed with «street» markers, flat brushes, rollers, etc.; drawn fonts - can have a different variation of strokes.

The combination of compositional means and techniques of artistic expressiveness in a hand-made graphic inscription has a specific character of creating a letter form. The interdependence of the artistic image and font is revealed not so much through theoretical research, but through the prism of practical activity. The artistic image of a hand-made graphic inscription can be presented in modern art as a manifestation of the spiritual world of the author, his feelings and experiences, projected onto certain phenomena, events; express political or philosophical views; convey thoughts and feelings.

Hand-made inscriptions have a positive effect on the psycho-emotional well-being of the viewer, and also help to visually diversify the visual environment of the city. Drawn fonts are used when necessary to create sensual communication with a touch of naivety, childishness, imitating deliberate ineptitude, causing a smile and surprise. The artistic form of calligraffiti is usually used by professional calligraphers to convey moods of lightness, sophistication, or, on the contrary, rigidity or severity. In the graffiti style, in general, inscriptions can cause both negative emotions and amuse, puzzle or create an illusion.

Keywords: *hand-made graphic inscription, graffiti, calligraphy, hand-drawn font, visual environment of the city, graphics, font, letter, sign system, social communication.*

LIST OF SCIENTIFIC WORKS IN WHICH THE MAIN RESULTS OF THE DISSERTATION ARE PUBLISHED

1. Pandyreva E.A. Emotional component of artistic stylistics of hand-made graphic inscription: monograph. Prague: LAP Lambert Academic Publishing, 2021. 68 p. URL: <https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0->

[%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-](#)

[%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8-](#)

[%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-](#)

[%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-](#)

[%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83?search=%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0%20%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97%20%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B](#)

[A%D0%B8%20%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83](#)

[\(date of application: 10.12.2023\)](#)

[\(date of application: 10.12.2023\)](#)

[\(date of application: 10.12.2023\)](#)

2. Pandyreva E. A. Analysis of the methods of creating calligraphiti. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Ser. Visual arts, restoration.* 2019. No. 3. P.37-44 URL: <https://tihae.org//pdf/t2019-03-06-Pandyreva.pdf> (date of application: 10.12.2023)

3. Pandyreva E. A. Emotion as an integral component of hand-made graphic inscription in the visual environment of the city. *Current issues of humanitarian sciences: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobyt'sk. Ser. Art science* 2021. Vol. 2, No. 36, pp. 68-74 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_2/12.pdf (date of application: 10.12.2023)

4. Pandyreva E. A. The use of color in hand-made graphic inscriptions as one of the conditions for harmonizing the visual environment in the city. *Current issues of humanitarian sciences: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych. Ser. Art history.* 2021. Vol. 3, № 37. 11-19 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/37_2021/part_3/4.pdf. (date of application: 10.12.2023)

5. Pandyreva E.A., Pavlova T.V. Features of the structure of letters as basic elements of man-made graphic inscriptions in the visual environment of the city. *Practical magazine «Art and culture». Ser. Art Studies* 2021. № 2(42) P. 44-48 URL: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/28407/1/44-48.pdf>. (date of application: 10.12.2023)

6. Pandyreva E. A. Basic artistic elements as the basis of hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city. *The European Journal of Arts. Ser. art studies Theory and history of arts.* 2021. № 2 P. 60-65 URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2021_TL.pdf. (date of application: 10.12.2023)

7. Pandyreva E. A. Hand-made graphic inscriptions as a unique symbolic system in the visual environment of the city. *Current issues of humanities: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych. Ser. Art history.* 2021. Vol. 3 № 38 P. 49-55 URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/38_2021/part_3/10.pdf. (date of application: 10.12.2023)

8. Pandyreva E. A. Expediency of using hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city. *Current issues of humanitarian sciences: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych. Ser. Art history.* 2021. Vol. 3 № 39 P. 4-8 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/39_2021/part_3/3.pdf. (date of application: 10.12.2023)

9. Pandyreva E. A. Artistic image as an inseparable component of hand-made graphic inscription in the visual environment of the city. *Current issues of*

humanitarian sciences: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych. Ser. Art history. 2021. Vol. 2, № 44, pp. 80-87 URL: http://www.apn-journal.in.ua/archive/44_2021/part_2/13.pdf (date of application: 10.12.2023)

10. Pandyreva E. A. Visual communication between the viewer and a hand-made graphic inscription in the visual environment of the city. *Current issues of humanitarian sciences: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych. Ser. Art history.* 2022. Vol. 2, № 47, pp. 48-54 URL: http://www.apn-journal.in.ua/archive/47_2022/part_2/8.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

11. Pandyreva E. Art of hand-made graphic inscription in the visual environment of the city: morphological aspect. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management). Ser. Culture and art.* 2022. No. 2 (46) P. 86-94 URL: <http://kelmczasopisma.com/ua/viewpdf/8521> (date of application: 10.12.2023)

PUBLICATIONS THAT ADDITIONALLY DISPLAY SCIENTIFIC RESULTS OF THE DISSERTATION

Participation in scientific and practical conferences:

1. Pandyreva E.A. Readability of hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city. *Theoretical and practical aspects of the development of science.* Scientific and practical materials. conf. (May 28-29, 2021) Chernihiv, 2021. P. 29-32 URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/58may2021/8.pdf> (date of application: 10.12.2023)

2. Pandyreva E.A. Rules with average reliability of readability based on the parameters of the letters "a" and "n". *Development of scientific interdisciplinary research.* Scientific and practical materials. conf. (November 26-27, 2021) Vinnytsia, 2021. Vol. 1. P. 35-39 URL: <http://molodyvcheny.in.ua/ua/conf/soc/archive/1604/> (date of application: 10.12.2023)

Participation in all-Ukrainian scientific conferences:

1. Pandyreva E.A. Styles of modern graffiti in the urban environment. *Past and present: art studies and discoveries*. All-Ukrainian of science conf. (June 12, 2019) Kyiv: NAOMA. 2019.

2. Pandyreva E.A. Author's classification of modern graffiti. *All-Ukrainian scientific conference of professors and teaching staff and students of KhDADM*. Materials of Vseuk. of science conf. (May 25, 2019) Kharkiv: KhDADM. 2019. P. 24-26 URL: <https://ksada.org/doc/confer-25-may-2019.pdf> (date of application: 10.12.2023)

3. Pandyreva E.A. Aspects of architectural inscriptions in the visual environment of the city. *All-Ukrainian scientific conference of professors and teaching staff and students of KhDADM*. Materials of Vseuk. of science conf. (May 18, 2020) Kharkiv: KhDADM. 2020. P. 35-37 URL: <https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf> (date of application: 10.12.2023)

4. Pandyreva E.A. The expediency of using proportions in a hand-made graphic inscription. Humanitarian and innovative perspective of professional skill: the search of young scientists. Materials VII All-Ukrainian. science and practice conf. student, aspir. and young scientists (November 19, 2021). Odesa. 2021. P. 272-275 URL: http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v35_1/83.pdf (date of application: 10.12.2023)

Participation in international scientific conferences:

1. Pandyreva E.A. The role of modern inscriptions in the street space according to the purpose of their creation. The seventh Platonic readings are dedicated to the 60th anniversary of the Faculty of Art Theory and History of NAOM. Materials of the International of science conf. (November 23, 2019) Kyiv: NAOMA. 2019. P. 130-131 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf (date of application: 10.12.2023)

2. Pandyreva E.A. Architecture of calligraphy, hand-drawn font and graffiti in the visual environment of the city. *Eight scientific readings are dedicated to the memory of Academician Platon Biletskyi (1922-1998)*. Materials of the International

of science conf. (November 21, 2021) Kyiv: NAOMA. 2020. P. 126-127 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf (date of application: 10.12.2023)

3. Pandyreva E.A., Pavlova T.V. Font composition of hand-made graphic inscription in the visual environment of the city. *Culturology and art: the European direction of development*. Materials of the International of science conf. (July 16-17, 2021) Riga. 2021. P. 149-153 URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/150/4471/9409-1> (date of application: 10.12.2023)

4. Pandyreva E.A. Creating a hand-made graphic inscription in the visual environment of the city. *Ninth Platonic readings dedicated to the 10th anniversary of the death of A. V. Zavarova (1943–2011), professor of the TIM NAOM department*. Materials of the International of science conf. (November 20, 2021) Kyiv: NAOMA. 2021. P. 128-129 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf (date of application: 10.12.2023)

5. Pandyreva E.A. Study of readability based on associative rules of geometric parameters in hand-made graphic fonts. *Interaction of culture, science and art in development issues morality of modern European society*. Materials of the International of science conf. from art history and cultures. (December 28-29, 2021) Riga. 2021. P. 125-130 URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/194/5364/11302-1> (date of application: 10.12.2023)

6. Pandyreva E.A. Letter elements as integral components of the construction of letters in a hand-made graphic inscription. *Ten Platonic Readings*. Materials of the International of science conf. (November 20, 2022) Kyiv: NAOMA, 2022. P. 184-185 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_10.pdf (date of application: 10.12.2023)

Participation in international scientific and practical conferences:

1. Pandyreva E.A. The expediency of using compositional methods of hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city. *Current trends in modern scientific research*. Materials IV International science and practice conf. (October 11-13, 2020) Munich, 2020. C. 267-272 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/ACTUAL-TRENDS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-11-13.10.20.pdf> (date of application: 10.12.2013)

2. Pandyreva E.A. The use of man-made graphic inscriptions as an alternative to the problems with homogenous and aggressive visible environments in the city. *Modern science: problems and innovations*. Materials VIII International science and practice conf. (October 18-20, 2020) Stockholm, 2020. C. 280-286 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/MODERN-SCIENCE-PROBLEMS-AND-INNOVATIONS-18-20.10.20.pdf> (date of application: 10.12.2023)

3. Pandyreva E.A. The expediency of using architectural techniques of man-made graphic inscriptions in the visual environment of the city. *Priority areas of development of science and technology*. Materials of the II International science and practice conf. (October 25-27, 2020) Kyiv, 2020. P. 651-656 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/PRIORITY-DIRECTIONS-OF-SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-DEVELOPMENT-25-27.10.20.pdf> (date of application: 10.12.2023)

4. Pandyreva E.A. Artistic image and font of hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city. *Eurasian Scientific Congress*. Materials XI International science and practice conf. (November 1-3, 2020) Barcelona, 2020. P. 424-429 URL: https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/11/EURASIAN-SCIENTIFIC-CONGRESS_1-3.11.20.pdf (date of application: 10.12.2023)

5. Pandyreva E.A. The role of hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city according to the purpose of their creation. *European scientific discussions*. Materials I International science and practice conf. (November 28-30, 2020) Rome, 2020. P. 499-504 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/11/EUROPEAN-SCIENTIFIC-DISCUSSIONS-28-30.11.20.pdf> (date of application: 10.12.2023)

6. Pandyreva E.A. Commercial hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city. *Achievements and prospects of modern scientific research*. Materials I International science and practice conf. (December 6-8, 2020) Buenos Aires, 2020. P. 459-464 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/12/ACHIEVEMENTS-AND-PROSPECTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-6-8.12.20.pdf> (date of application: 10.12.2023)

7. Pandyreva E.A. Hand-made graphic inscriptions as iconic forms. *The results of modern scientific research and development*. Materials of the II International science and practice conf. (May 2-4, 2021) Madrid, 2021. P. 429-434 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/RESULTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-AND-DEVELOPMENT-2-4.05.21.pdf> (date of application: 10.12.2023)

8. Pandyreva E.A. The use of hand-made graphic inscriptions on signs and shop windows in the visual environment of the city. *Current trends in modern scientific research*. Materials X International science and practice conf. (May 9-11, 2021) Munich, 2021. P. 294-298 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/ACTUAL-TRENDS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-9-11.05.21.pdf> (date of application: 10.12.2023)

9. Pandyreva E.A. Features of the drawn font in the visual environment of the city. *Priority areas of development of science and technology*. Materials of the IX International science and practice conf. (May 16-18, 2021) Kyiv, 2021. P. 806-811 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/PRIORITY-DIRECTIONS-OF-SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-DEVELOPMENT-16-18.05.21.pdf> (date of application: 10.12.2023)

10. Pandyreva E.A. Stages of creating hand-made graphic inscriptions in the visual environment of the city. *European scientific discussions*. Materials VII International science and practice conf. (May 23-25, 2021) Rome, 2021. P. 299-305 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/EUROPEAN-SCIENTIFIC-DISCUSSIONS-23-25.05.2021.pdf> (date of application: 10.12.2023)

11. Pandyreva E.A. Techniques of Cyrillic adaptation of a hand-made graphic inscription. *Modern science: problems and innovations*. Materials I International science and practice conf. (October 10-12, 2021) Stockholm, 2021 P. 361-365 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/MODERN-SCIENCE-INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-10-12.10.21.pdf> (date of application: 10.12.2023)

12. Pandyreva E.A. Spatial relationship of the letter of the man-made graphic inscription with the plane in the visual environment of the city. *Synthesis of visual arts through the centuries: dialogues about higher art education in Kharkiv*. Materials of the International science and method conf. (October 6, 2021) Kharkiv: KhDADM, 2021. P. 21-23 URL: <https://ksada.org/doc/Konf-YUBIL-2021.pdf> (date of application: 10.12.2023)

13. Pandyreva E.A. Justification of the term «graffiti» in the modern understanding of this concept. *The results of modern scientific research and development*. Materials VIII International. science and practice conf. (October 17-19, 2021) Madrid, 2021. P. 369-373 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/RESULTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-AND-DEVELOPMENT-17-19.10.21.pdf> (date of application: 10.12.2023)

14. Pandyreva E.A. The genesis of graffiti style as public art in North and South America. *Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects*. Materials V International. science and practice conf. (October 24-26, 2021) Berlin, 2021. P. 464-469 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-ACHIEVEMENTS-INNOVATIONS...-24-26.10.21.pdf> (date of application: 10.12.2023)

15. Pandyreva E.A. The genesis of graffiti style as public art in Northern and Southern Europe. *Actual problems of modern science, society and education*. Materials IV International science and practice conf. (November 1-3, 2021) Kharkiv, 2021. P. 955-960 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/11/TOPICAL-ISSUES-OF-MODERN-SCIENCE-SOCIETY-AND-EDUCATION-1-3.11.21.pdf> (date of application: 10.12.2023).

Participation in the international scientific and methodical conference:

1. Pandyreva E.A. Spatial relationship of the letter of the man-made graphic inscription with the plane in the visual environment of the city. Synthesis of visual arts through the centuries: dialogues about higher art education in Kharkiv. Materials of the International science and method conf. (October 6, 2021) Kharkiv: KhDADM, 2021. P. 21-23 URL: <https://ksada.org/doc/Konf-YUBIL-2021.pdf> (date of application: 10.12.2023).

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
I РОЗДІЛ. ІСТОРИОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	17
1.1. Стан наукової розробки теми та огляд інформаційних джерел.....	17
1.2. Дослідження понятійного апарату.....	56
1.3. Методи дослідження.....	65
Висновки до першого розділу.....	73
II РОЗДІЛ. РУКОТВОРНИЙ ГРАФІЧНИЙ НАПИС В КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА МІСТА.....	74
2.1. Медіапростір сучасного міста.....	74
2.2. Візуальне середовище як соціальний фактор.....	80
2.3. Рукотворний графічний напис як засіб соціальної комунікації.....	89
2.3.1 <i>Візуальна комунікація між глядачем та написом (графіті, каліграфіті та рисований шрифт)</i>	101
2.3.2. <i>Символьні знаки соціальної комунікації</i>	108
2.3.3. <i>Шрифт як знакова система людської комунікації в рукотворному графічному написі</i>	117
Висновки до другого розділу.....	127
III РОЗДІЛ. МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ РУКОТВОРНОГО ГРАФІЧНОГО НАПИСУ (ГРАФІТІ, КАЛІГРАФІТІ, РИСОВАНОГО ШРИФТУ).....	130
3.1. Тенденції літерних форм в контексті естетики постмодернізму.....	130
3.2. Початкові елементи шрифтового мистецтва.....	148
3.3. Особливості будови літер, як основа рукотворного графічного напису...	162
3.4. Пропорції, як передумова читабельності рукотворного графічного напису.....	174

3.5. Композиційні засоби і прийоми художньої виразності графічного напису.....	188
3.6. Художній образ і шрифт, як невід’ємні складові напису.....	203
3.7. Колір як засіб художньої виразності графіті, каліграфіті та рисованого шрифту	214
3.8. Емоційна складова художньої стилістики рукотворного графічного напису.....	223
Висновки до третього розділу.....	229
ВИСНОВКИ.....	233
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	238
ГЛОСАРІЙ.....	261
ДОДАТОК А	
Схеми та ілюстративні таблиці.....	3
Перелік ілюстрацій до таблиць.....	50
ДОДАТОК Б	
Альбом ілюстрацій.....	65
Перелік ілюстрацій.....	245
ДОДАТОК В	
Впровадження результатів дослідження.....	269
Авторські свідоцтва.....	270
Державні нагороди.....	307

ВСТУП

Рукотворні графічні написи у вигляді графіті, каліграфіті та рисованих шрифтів — це три різні форми візуального вираження, які з'явилися в тій новій формі, яку ми спостерігаємо у II пол. XX ст. — XXI ст. Кожна з цих форм має свій унікальний морфологічний аспект, який відрізняє їх від інших.

Актуальність теми. Актуальність дослідження морфологічних аспектів рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста набула надзвичайної важливості.

Через швидкий розвиток науково технічної революції в II пол. XX ст. — XXI ст., можна спостерігати входження суспільства в нову соціо-культурну динаміку. Поряд з мультикультуральними тенденціями зростає і швидкість зміни всіх процесів у суспільстві, зразках поведінки людей, їх мислення та пізнавальних здібностей, збільшенні темпів змін у соціальних практиках тощо. Більшість дослідників погоджуються з думкою, що причиною відродження місцевої культурної ідентичності — є локальний націоналізм, що оживає у відповідь на глобалізаційні процеси.

Потяг до відродження культурної ідентичності в сучасному світі зростає в поєднанні з інтересом до рукотворних речей. Виріб, що виготовлений майстром, який пройшов тривале навчання якомусь ремеслу, володіє унікальними характеристиками, які властиві лише конкретній особистості. У виробництві за допомогою машин предмети відзначаються простотою і відсутністю виразності, де основними аспектами є функціональність та ілюзорність. У цих процесах спостерігається тенденція до збільшення кількості рукотворних графічних написів в міському середовищі. Оскільки рукотворні графічні написи виробляються безпосередньо людською працею, вони мають більший емоційний зв'язок з глядачем і сприяють більш яскравому сприйняттю інформаційної складової напису.

Проте, паралельно з цим, можна виявити стрімке наростання труднощів, пов'язаних із стилістичними та композиційними невідповідностями шрифтових написів до оточуючого візуального середовища. Звертаючись до історії появи

та розвитку рукотворних графічних написів, можна помітити, що протягом багатьох століть напрацьовано розмаїтий арсенал прийомів гармонізації сприйняття написів у візуальному середовищі. Створення написів в наш час стало досить «демократичним» заняттям, що призвело до появи великої кількості малохудожніх зразків. Проблема сучасних шрифтів у візуальному середовищі міста полягає в невмінні правильного прочитування завдання і браком фахового оперування набором матеріалів та інструментів. Утім, слід наголосити, що еволюція художніх стилів відіграла значну роль у використанні рукотворних графічних написів у міському середовищі. Фахівці зі створення шрифтів невпинно розширювали межі традиційних стилів графічних шрифтів, створюючи нові стилі та техніки, унікальні зразки власного творчого бачення.

Зв'язок теми дисертації з науковими програмами, планами, темами академії і кафедри. Дослідження виконане відповідно до плану підготовки наукових кадрів вищої кваліфікації кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Мета роботи полягає в обґрунтуванні морфологічних аспектів рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста II пол. XX ст. — XXI ст.

Для досягнення зазначеної мети були визначені наступні *завдання*:

— проаналізувати ступінь вивченості означеної теми в науковій літературі, окреслити джерельну базу та методи дослідження;

— розширити термінологічний апарат і довести доцільність використання авторської дефініції «рукотворні графічні написи» щодо понять графіті, каліграфіті та рисований шрифт;

— визначити вплив рукотворних графічних написів на розвиток візуального середовища у місті;

— охарактеризувати тенденції літерних форм в контексті естетики постмодернізму;

— проаналізувати морфологічні аспекти рукотворних графічних написів;

— дослідити художньо-образні особливості графіті, каліграфіті та рисованого шрифту;

— визначити емоційну складову художньої стилістики представлених написів.

Об'єкт дослідження — рукотворні графічні написи (графіті, каліграфіті та рисований шрифт) у візуальному середовищі міста.

Предмет дослідження — морфологічний аспект рукотворного графічного напису, створеного у міському середовищі.

Матеріали дослідження. Для аналізу обрано рукотворні графічні написи, що включають рисовані написи, європейське каліграфіті та графіті. Саме в цих видах рукотворних графічних написах найяскравіше простежуються морфологічні засади, що створюють неповторні візуальні образи у середовищі міста.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період із середини ХХ століття до першого десятиріччя ХХІ ст. Середина ХХ ст. досліджується в аспекті формування стилю графіті та активного розвитку рисованого шрифту, а початок ХХІ ст. розглядається як період активного впровадження рисованого рукотворного шрифту та графіті у середовище міста. Також, для цього періоду характерна поява каліграфіті на європейському континенті. Дослідження означеного періоду дозволяє більш фундаментально проаналізувати зародження і становлення рукотворних графічних технік в самостійні стилістичні напрямки сучасних шрифтів.

Територіальні межі визначені специфікою наукової роботи та передбачають аналіз морфології рисованого шрифту, європейського каліграфіті та графіті, що знаходяться в країнах, які охоплюють регіони де місцева мова входить до латинської мовної сім'ї — це Північна, Західна, Південна, частково Центральна Європа, Австралія, а також Північна та Південна Америка.

Теоретико-методологічними засадами дослідження є праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, зокрема:

— Хайдеггер М., Гідденс Є., Єрмаш Г., Ліотар Ж.-Ф., Маньковська Н., Ортега-і-Гассет Х., Рашкофф Д., Харт К., Епштейн М., Вельш В., Козловська Д., Белл Д., Вільям Дж., Лола Г., Нільзен Є.С. Здоровенко В. *аналізували самосвідомість європейської культури ХХ-го століття в контексті розвитку рукотворних графічних написів;*

— Кирсанова Є., Кудряшов І., Кущенко О., Мусієнко Н., Самутина Н., Запорожець О., Гусева А., Шило О.В., Івашко О.Д., Шпетна С.А., Мусієнко Н., Беласкес А., Голинко-Вольфсон Д., Квон М. *займались вивченням феномену вуличного мистецтва: графіті, каліграфіті та рисованого шрифту у середовищі міста;*

— Ганз Н., Ломбард К., Лурьє М., Шактер Р., Бажкова Є., Лурьє М., Шумов К., Башкатов І., Стрелкова Т., Головаха І., Кайс З.В., Поверс С., МакДональд Н., Ломбард К., Гедсбі Дж. *досліджували особливості графіті написів;*

— Барселона Л., Фассіо де Дж., Перессоні Н., Маданіпур А., Кнієрбеін С., Дегрос А., Масуді Н., Мюльман Н., Оуенс А., Паолі С., Сіно Н., Карієр Д., Сінно Н., Алі В., Готьє Ш., Ісса Р., Кестар Дж. *вивчали причини появи та розвитку каліграфіті на європейському континенті;*

— Флор М., Хеллер С., Таларіко Л., Капр А., Мітченко В., Клеє П., Кох В., Джозепсон Ш., Келлі Дж., Сміт К., Гельб І. *приділяли увагу аналізу появи ідей та образів у рисованому шрифті.*

Методи дослідження. Наукову роботу побудовано на основі системно-аналітичного підходу. У дослідженні застосовано загальнонаукові (теоретичні та емпіричні) і спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання (морфологічного аналізу, моделювання і екстраполяції, системний підхід, систематизацію, аналітичний, топологічний та метод абстрагування, художньо-стилістичний та метод композиційного аналізу). Комплексне використання загальнонаукових теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання дало змогу проаналізувати морфологічні аспекти графіті, європейського каліграфіті та рисованого шрифту.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає в доповненні понятійного апарату, що стосується формування «рукотворних графічних написів» у візуальному середовищі міста; розмежуванні типології графіті, європейського каліграфіті та рисованого шрифту; у з'ясуванні впливу рукотворного графічного напису на розвиток візуального середовища міста; у визначенні тенденцій літерних форм в контексті естетики постмодернізму; в аналізі специфіки морфологічних аспектів графіті, європейського каліграфіті та рисованого шрифту; поглибленні наукових досліджень у галузі сучасного мистецтвознавства з позиції художньо-образних особливостей актуальних арт медіа; у визначенні емоційного впливу рукотворного графічного напису на глядача.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості їх застосування як безпосередньо в середовищі міста, так і в навчальному процесі: у лекційних курсах з історії та теорії шрифту, у курсових та дипломних роботах, у художніх закладах вищої освіти, написанні навчальних посібників та в укладанні методичних рекомендацій щодо практичних рекомендацій з практичних навиків. Отримані результати дослідження можуть бути застосовані при створенні рукотворних графічних написів в середовищі міста.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

уперше комплексно визначено морфологічні аспекти рукотворних графічних написів (графіті, каліграфіті та рисованого шрифту):

- виокремлено типологію написів у середовищі міста;
- автором розмежовано поняття «рисований шрифт», «каліграфіті» та «графіті»;
- визначено вплив рукотворних графічних написів на розвиток візуального середовища у місті;
- охарактеризовано тенденції літерних форм в контексті естетики постмодернізму;
- проаналізовано морфологічну будову рисованих форм, європейського каліграфіті та графіті;

- досліджено художньо-образні особливості графіті, каліграфіті та рисованого шрифту;
- визначено, емоційну складову рукотворного графічного напису у середовищі міста.

удосконалено термінологічний апарат дослідження. На базі існуючих тлумачень запропоновано авторську дефініцію поняття «рукотворний графічний напис»;

набуло подальшого розвитку дослідження морфологічного аспекту рукотворного графічного напису в площині візуального середовища міста.

Особистий внесок здобувача полягає у висвітленні нових аспектів морфології графіті, каліграфіті та рисованому шрифті, які раніше комплексно не досліджувалися. Головні наукові результати дослідницької роботи отримані автором особисто.

Апробація матеріалів дисертації: за темою дисертації були зроблені доповіді на таких наукових конференціях:

Участь у науково-практичних конференціях:

1. Пандирєва Є.А. Читабельність рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Теоретичні та практичні аспекти розвитку науки*. Матеріали наук.-практ. конф. (28-29 травня, 2021) Чернігів, 2021. С. 29-32 URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/58may2021/8.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

2. Пандирєва Є.А. Правила із середньою достовірністю читабельності на основі параметрів літер «а» та «н». *Розвиток наукових міжгалузевих досліджень*. Матеріали наук.-практ. конф. (26-27 листопада, 2021) Вінниця, 2021. Т. 1. С. 35-39 URL: <http://molodyvcheny.in.ua/ua/conf/soc/archive/1604/> (дата звернення: 10.12.2023)

Участь у всеукраїнських наукових конференціях:

1. Пандирєва Є.А. Стилi сучасного графіті у міському середовищі. *Минуле і сучасне: мистецтвознавчі пошуки та відкриття*. Всеукр. наук. конф. (12 червня, 2019) Київ: НАОМА. 2019.

2. Пандирєва Є.А. Авторська класифікація сучасних графіті. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ*. Матеріали Всеук. наук. конф. (25 травня, 2019) Харків: ХДАДМ. 2019. С. 24-26 URL: <https://ksada.org/doc/confer-25-may-2019.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

3. Пандирєва Є.А. Аспекти архітектоніки написів у візуальному середовищі міста. *Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу та студентів ХДАДМ*. Матеріали Всеук. наук. конф. (18 травня, 2020) Харків: ХДАДМ. 2020. С. 35-37 URL: <https://ksada.org/doc/confer-18-may-2020.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

4. Пандирєва Є.А. Доцільність використання пропорцій в рукотворному графічному написі. *Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених*. Матеріали VII Всеукр. наук.-практ. конф. студ., аспір. та молод. учених (19 листопада, 2021). Одеса. 2021. С. 272-275 URL: http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v35_1/83.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

Участь у міжнародних наукових конференціях:

1. Пандирєва Є.А. Роль сучасних написів у вуличному просторі за метою їх створення. *Сьомі Платонівські читання присвячені 60-річчю факультету теорії та історії мистецтва НАОМА*. Матеріали Міжнар. наук. конф. (23 листопада, 2019 р.) Київ: НАОМА. 2019. С. 130-131 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2019_all_3.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

2. Пандирєва Є.А. Архітектоніка каліграфіті, рисованого шрифту та графіті у візуальному середовищі міста. *Восьмі наукові читання присвячені пам'яті академіка Платона Білецького (1922-1998)*. Матеріали Міжнар. наук. конф. (21 листопада, 2021 р.) Київ: НАОМА. 2020. С. 126-127 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2020.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

3. Пандирева Є.А., Павлова Т.В. Шрифтова композиція рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Культурологія та мистецтво: європейський напрямок розвитку*. Матеріали Міжнар. наук. конф. (16-17 липня, 2021 р.) Рига. 2021. С. 149-153 URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/150/4471/9409-1> (дата звернення: 10.12.2023)

4. Пандирева Є.А. Створення рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Дев'ять Платонівські читання, присвячені 10-річчю від дня смерті професора кафедри ТІМ НАОМА А. В. Заварової (1943–2011)*. Матеріали Міжнар. наук. конф. (20 листопада, 2021 р.) Київ: НАОМА. 2021. С. 128-129 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_2021.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

5. Пандирева Є.А. Дослідження читабельності на основі асоціативних правил геометричних параметрів у рукотворних графічних шрифтах. *Взаємодія культури, науки і мистецтва в питаннях розвитку моральності сучасного європейського суспільства*. Матеріали Міжнар. наук. конф. з мистецтвозн. та культур. (28-29 грудня, 2021 р.) Рига. 2021. С. 125-130 URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/194/5364/11302-1> (дата звернення: 10.12.2023)

6. Пандирева Є.А. Літерні елементи як невід'ємні складові конструкції літер у рукотворному графічному написі. *Десять Платонівських читання*. Матеріали Міжнар. наук. конф. (20 листопада, 2022 р.) Київ: НАОМА, 2022. С. 184-185 URL: https://platonconference.kiev.ua/documents/Platon_chit_10.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

Участь у міжнародних науково-практичних конференціях:

1. Пандирева Є.А. Доцільність використання композиційних прийомів рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. *Актуальні тенденції сучасних наукових досліджень*. Матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. (11-13 жовтня, 2020 р.) Мюнхен, 2020. С. 267-272 URL: <https://sci->

[conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/ACTUAL-TRENDS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-11-13.10.20.pdf](https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/ACTUAL-TRENDS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-11-13.10.20.pdf) (дата звернення: 10.12.2013)

2. Пандирева Є.А. Використання рукотворних графічних написів, як альтернатива проблемам з гомогенними та агресивними видимими середовищами у місті. *Сучасна наука: проблеми та інновації*. Матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (18-20 жовтня 2020 р.) Стокгольм, 2020. С. 280-286 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/MODERN-SCIENCE-PROBLEMS-AND-INNOVATIONS-18-20.10.20.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

3. Пандирева Є.А. Доцільність використання прийомів архітекtonіки рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. *Пріоритетні напрями розвитку науки і техніки*. Матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф. (25-27 жовтня 2020 р.) Київ, 2020. С. 651-656 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/10/PRIORITY-DIRECTIONS-OF-SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-DEVELOPMENT-25-27.10.20.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

4. Пандирева Є.А. Художній образ і шрифт рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. Євразійський науковий конгрес. Матеріали XI Міжнар. наук.-практ. конф. (1-3 листопада 2020 р.) Барселона, 2020. С. 424-429 URL: https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/11/EURASIAN-SCIENTIFIC-CONGRESS_1-3.11.20.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

5. Пандирева Є.А. Роль рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста за метою їх створення. *Європейські наукові дискусії*. Матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. (28-30 листопада 2020 р.) Рим, 2020. С. 499-504 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/11/EUROPEAN-SCIENTIFIC-DISCUSSIONS-28-30.11.20.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

6. Пандирева Є.А. Комерційні рукотворні графічні написи у візуальному середовищі міста. *Досягнення та перспективи сучасних наукових досліджень*. Матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. (6-8 грудня 2020 р.) Буенос-Айрес, 2020. С. 459-464 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/12/ACHIEVEMENTS-AND-PROSPECTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-6-8.12.20.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

7. Пандирева Є.А. Рукотворні графічні написи як знакові форми. *Результати сучасних наукових досліджень та розробок*. Матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф. (2-4 травня 2021 р.) Мадрид, 2021. С. 429-434 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/RESULTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-AND-DEVELOPMENT-2-4.05.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

8. Пандирева Є.А. Використання рукотворних графічних написів на вивісках та вітринах у візуальному середовищі міста. *Актуальні тенденції сучасних наукових досліджень*. Матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф. (9-11 травня 2021 р.) Мюнхен, 2021. С. 294-298 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/ACTUAL-TRENDS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-9-11.05.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

9. Пандирева Є.А. Особливості рисованого шрифту у візуальному середовищі міста. *Пріоритетні напрямки розвитку науки і технології*. Матеріали IX Міжнар. наук.-практ. конф. (16-18 травня 2021 р.) Київ, 2021. С. 806-811 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/PRIORITY-DIRECTIONS-OF-SCIENCE-AND-TECHNOLOGY-DEVELOPMENT-16-18.05.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

10. Пандирева Є.А. Етапи створення рукотворно графічних написів у візуальному середовищі міста. *Європейські наукові дискусії*. Матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф. (23-25 травня 2021 р.) Рим, 2021. С. 299-305 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/EUROPEAN-SCIENTIFIC-DISCUSSIONS-23-25.05.2021.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

11. Пандирева Є.А. Прийоми кириличної адаптації рукотворного графічного напису. *Сучасна наука: проблеми та інновації*. Матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. (10-12 жовтня 2021 р.) Стокгольм, 2021 С. 361-365 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/MODERN-SCIENCE-INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-10-12.10.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

12. Пандирева Є.А. Просторове співвідношення літери рукотворного графічного напису з площиною у візуальному середовищі міста. *Синтез*

візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова. Матеріали Міжнар. наук.-метод. конф. (6 жовтня, 2021 р.) Харків: ХДАДМ, 2021. С. 21-23 URL: <https://ksada.org/doc/Konf-YUBIL-2021.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

13. Пандирєва Є.А. Обґрунтування терміну «графіті» в сучасному розумінні цього поняття. *Результати сучасних наукових досліджень та розвитку*. Матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (17-19 жовтня 2021 р.) Мадрид, 2021. С. 369-373 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/RESULTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-AND-DEVELOPMENT-17-19.10.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

14. Пандирєва Є.А. Генеза графіті стилю, як публічного мистецтва в Північній та Південній Америці. *Сучасні наукові дослідження: досягнення, інновації та перспективи розвитку*. Матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. (24-26 жовтня 2021 р.) Берлін, 2021. С. 464-469 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/10/MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-ACHIEVEMENTS-INNOVATIONS...-24-26.10.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

15. Пандирєва Є.А. Генеза графіті стилю, як публічного мистецтва в Північній та Південній Європі. *Актуальні проблеми сучасної науки, суспільства та освіти*. Матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. (1-3 листопада 2021 р.) Харків, 2021. С. 955-960 URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/11/TOPICAL-ISSUES-OF-MODERN-SCIENCE-SOCIETY-AND-EDUCATION-1-3.11.21.pdf> (дата звернення: 10.12.2023).

Учась у міжнародній науково-методичній конференції:

1. Пандирєва Є.А. Просторове співвідношення літери рукотворного графічного напису з площиною у візуальному середовищі міста. *Синтез візуальних мистецтв крізь сторіччя: діалоги про вищу художню освіту Харкова*. Матеріали Міжнар. наук.-метод. конф. (6 жовтня, 2021 р.) Харків: ХДАДМ, 2021. С. 21-23 URL: <https://ksada.org/doc/Konf-YUBIL-2021.pdf> (дата звернення: 10.12.2023).

Структура та обсяг дисертації. Робота містить вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел (269 поз.), класифікаційні схеми й ілюстративні таблиці (66 поз. на 48 стор.), ілюстрації (289 поз. на 177 стор.), впровадження результатів дослідження (1 поз. на 1 стор.) та авторські свідоцтва (36 поз. на 36), державні нагороди (3 поз. на 2 стор.). Загальний обсяг дисертації з анотаціями, списком наукових публікацій автора та додатками складає 626 сторінок, основний текст – 318 стор.

Публікації. Основні положення, висновки та результати дослідження було викладено в одній монографії опублікованій в закордонному виданні та в десяти статтях опублікованих в українських і закордонних фахових виданнях:

1. Пандирева Є.А. Емоційна складова художньої стилістики рукотворного графічного напису: монографія. Прага: LAP Lambert Academic Publishing, 2021.

68 с. URL: <https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500->

[2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[1%97-](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%BA%D0%B8-](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%B3%D0%BE-](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83?search=%D0%B5%D0%](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0%20%D1%81%D0%](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%85%D1%](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97%20%D1%](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[A%D0%B8%20%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%B](https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-)

[E%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83](#) (дата звернення: (дата звернення: 10.12.2023)

3. Пандирева Є. Аналіз способів створення каліграфіті. *Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті. Сер. Візуальні мистецтва, реставрація*. 2019. №3. С.37-44 URL: <https://tihae.org/pdf/t2019-03-06-Pandyreva.pdf> (дата звернення: 10.12.2023)

3. Пандирева Є. Емоція як невід’ємний складник рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство* 2021. Т. 2, №36 С. 68-74 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/36_2021/part_2/12.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

4. Пандирева Є. Використання кольору в рукотворних графічних написах, як одна з умов гармонізації візуального середовища у місті. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство*. 2021. Т. 3, №37 11-19 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/37_2021/part_3/4.pdf. (дата звернення: 10.12.2023)

5. Пандырева Е.А., Павлова Т.В. Особенности строения букв, как базовых элементов рукотворных графических надписей в визуальной среде города. *Начно-практический журнал «Искусство и культура». Сер. Искусствоведение* 2021. №2(42) С. 44-48) URL: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/28407/1/44-48.pdf>. (дата звернення: 10.12.2023)

6. Пандырева Е. Базовые художественные элементы как основа рукотворных графических надписей в визуальной среде города. *The European Journal of Arts. Сер. Искусствоведение. Теория и история искусств*. 2021. №2 С. 60-65 URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2021_TL.pdf. (дата звернення: 10.12.2023)

7. Пандирєва Є. Рукотворні графічні написи як унікальна знакова система у візуальному середовищі міста. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство*. 2021. Т. 3 №38 С. 49-55 URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/38_2021/part_3/10.pdf. (дата звернення: 10.12.2023)

8. Пандирєва Є. Доцільність використання рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство*. 2021. Т. 3 № 39 С. 4-8 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/39_2021/part_3/3.pdf. (дата звернення: 10.12.2023)

9. Пандирєва Є. Художній образ як невіддільний складник рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство*. 2021. Т. 2, № 44 С. 80-87 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/44_2021/part_2/13.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

10. Пандирєва Є. Візуальна комунікація між глядачем та рукотворним графічним написом у візуальному середовищі міста. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сер. Мистецтвознавство*. 2022. Т. 2, № 47 С. 48-54 URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/47_2022/part_2/8.pdf (дата звернення: 10.12.2023)

11. Пандирєва Є. Мистецтво рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста: морфологічний аспект. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Сер. *Культура і мистецтво*. 2022. №2 (46) С. 86-94 URL: <http://kelmczasopisma.com/ua/viewpdf/8521>. (дата звернення: 10.12.2023)

РОЗДІЛ I

ІСТОРІОГРАФІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми та огляд інформаційних джерел

Графічно створені написи існували ще з давніх часів, проте саме з другої половини ХХ століття цей термін отримав новий сенс у вітчизняному соціокультурному контексті. В цей період виникає нова художня активність, пов'язана із спонтанним виникненням написів на вулицях міста. Графіті, каліграфіті та рисовані шрифти відзначаються тим, що художники орієнтуються на взаємодію з мешканцями міста [2, с. 141].

При дослідженні рукотворного графічного напису в контексті візуального середовища у місті, а також морфологічного аналізу графіті, каліграфіті та рисованого шрифту використовувалася низка наукових праць, що були розподілені по групах:

— Наукові роботи з медіатехнологій, цифровізації та масової культури, які охарактеризували новий рівень ефекту театральності сучасного життя міста. У цьому підході констатуються нові інструменти візуалізації, які одночасно руйнують фізичну матеріальність міста. Як наслідок, з'являється велика кількість написів, що створені рукотворно графічним способом.

— Загальнотеоретичні роботи з несприятливих візуальних середовищ, які виявили залежність надмірним захопленням архітекторів ХХ століття функціоналізмом, що призвело до появи порушень з психічним здоров'ям у мешканців міст і стало причиною появи такої науки, як відеоекологія та розгляду цих захворювань. Визначено, що комфортність візуального сприйняття залежить від привнесення певного кольорового різноманіття у такі середовища. Використання муралів у вигляді рукотворних графічних написів має не тільки оригінальне художньо-образне рішення, а й несе інформаційний посыл.

— Теоретичні праці, що присвячені рукотворним графічним написам, як засобу соціальної комунікації аналізують втручання у міський простір тенденцій глобалізації, індустріалізації, цифровізації, а також мультикультуральні тенденції, як передумови до виникнення популярності написів, що створені рукотворним графічним способом.

— Наукові роботи з дослідження шрифту, як символічної системи людської комунікації виявили, що більшість дослідників погоджуються з думкою про те, що для того щоб створити напис, який запам'ятається надовго, — потрібно зробити його високо інтелектуальним.

— Дослідження тенденцій літерних форм в контексті постмодернізму дало можливість виявити боротьбу наукових концепцій між порядком та хаосом, де постмодернізм виступав як відкритий набір підходів, позицій та стилів, що заявили про себе із позиції протесту, розвитку або іронії над одним або декількома аспектами модернізму.

— Ґрунтовні роботи, в яких подано початкові елементи шрифтового мистецтва, сформували базу художніх елементів, які містять морфологічний аспект. Аналіз цього аспекту виявив залежність між графемою літери, її літерними елементами, внутрішньо-літерним простором, елементами напису, шрифтовим ритмом та пропорціями в літерах.

— Наукові розвідки пропорцій і основних розмірностей у шрифті дозволив осягнути внутрішню логіку літерної форми і певною мірою розкрити творчий процес її створення. Характер контуру літер, контрастність штрихів, шрифту і фону, пропорції сторін, щільність і розмір шрифту — всі ці елементи впливають на читабельність.

— Теоретичні дослідження показали, що поєднання композиційних засобів і прийомів художньої виразності в рукотворному графічному написі має специфічний характер створення літерної форми. У сучасному мистецтві художній образ рукотворного графічного напису може служити виявом духовного світу автора, відображенням його почуттів та переживань,

пов'язаних із певними явищами або подіями; виражати політичні чи філософські погляди; передавати особисті думки і почуття.

— Наукові розробки з позиції практики фахівців рисованого шрифту, каліграфіті та графіті, що займаються створенням окремих літер, алфавітів та написів. Простежуються поява ідей, художніх образів, процес формування та уточнення літерних форм, а також вибір художньо виразних засобів для втілення свого задуму.

— Роботи психологів та мистецтвознавців дали можливість визначити емоційну складову художньої стилістики рукотворного графічного напису. Дослідники доходять висновків про пряму залежність між написом, що створено рукотворно графічним способом та глядачем.

Сучасне місто – це динамічна система громадських зв'язків та відносин, що виконує функції економічного та адміністративного центру, а також соціокультурного локусу розвитку територій. Е. Дюркгейм [136] визнавав місто живою цілісністю, якій характерні різні способи взаємодії між людьми. Г. Зіммель вказував, що місто впливає на психіку людини, як і породжуючи асоціальну поведінку. Проте у мегаполісі можна уникнути жорсткого соціального контролю. М. Смелзер визначив, що у сучасному місті населення не представляє цілісної єдності, а існує у вигляді множини світів.

У ХХ столітті мислителі розглядали роль *медіапростору* як інтегруючого фактору сучасної громади. Проблему глобальної медіасфери, що породила соціальні проблеми пов'язані з впливом інформації на людство досліджували Д. Белл [120], Еге, Е. Тоффлер [114], Масуда У. [185] та інші вчені. Д. Рашкофф акцентував увагу на впливу та наслідках збільшення обсягів інформації, що загрожують виникненню небезпечних медіа вірусів, що спотворюють сприйняття реальності. Зовсім протилежну думку наводять дослідники М.М. Кастельс [129] та О.М. Юдіна, які навпаки наголошують на позитивних аспектах розвитку інформаційного середовища. На їх погляд багатство, влада, суспільне благополуччя та культурна творчість більшості міст світу у ХХІ століття багато в чому залежатиме від її здатності формувати модель

інформаційного суспільства, пристосовану до специфічних цінностей та цілей країни.

Дослідниця М.С. Гнедишева розглядає соціокультурний простір міста з позиції фемінологічного підходу, де головним є не поведінка глядача у соціумі, а як він сприймає та реагує на зміст цієї інформації. Через те, що сучасне місто широко використовує високі технології, тому постійно виникає потреба у нових модифікаціях розвитку міста. Розглядаючи цю проблему Є.Н. Юдіна наводить власне поняття медіапростору, як сукупності соціальних відносин з приводу виробництва та споживання масової інформації.

Сучасний мешканець міста має різні форми інтерактивної та творчої взаємодії з інформаційним простором міста і як зазначає Г.Н. Малюченко [238] — «медіа споживачі» є соціально-активними та критично мислячими людьми, що використовують медіапростір як засіб для досягнення поставлених життєвих цілей. М.Л. Паламарчук розглядає місто як соціокультурний феномен в якому його розвиток залежить від різноманітних сил, що діють у суспільстві, визначаючи свої пріоритети та тяжіє до компромісів, і само себе в певній мірі детермінує суспільне життя.

Американський футуролог та публіцист досліджуючи феномен сучасного Е. Тоффлер [214] звертає увагу на темп життя який проживає сучасне суспільство. Шок, який відчувають люди, призводить до психологічного оніміння, і це є найголовнішою загрозою. Автор пропонує певні кроки, які зможуть допомогти мешканцю сучасного міста вижити в новій реальності та запобігти шоку майбутнього. А.Я. Флієр досліджує модель реальності при виникненні комунікативної реальності з позиції інтеріоризації, тобто через засвоєння індивідом зовнішніх дій з предметами і соціальних форм спілкування.

Розглядаючи культурний простір міста А.Н. Губанков доводить, що місто є тривимірною аудіовізуальною моделлю через широке використання медіатехнологій, що створює ілюзійністську архітектуру з театральними ефектами.

Цифровізація і масова культура породжують нові глобальні проблеми сучасного міста. Це насамперед пов'язано з швидким розвитком цифрових технологій та широкому застосуванні штучного інтелекту у побуті. К.Т. Теплиц [87] доходить до висновку, що останнім часом йде формування відкритого інформаційного суспільства. Засновник теорії радикального модерну Е. Гидденс [227], атрибутивними властивостями стану сучасності вважає:

- почуття фрагментації та дисперсії (розсіювання) соціальної реальності, що створює інституційний розвиток у суспільній свідомості;
- дисперсія діалектично пов'язана з основними тенденціями розвитку на шляху до глобальної інтеграції;
- процес рефлексивності людей щодо їхньої самоідентифікації набирає швидкість;
- домінування глобальних проблем у суспільній свідомості;
- повсякденне життя перетворюється на комплекс реакцій на абстрактні системи, що тягне за собою і придбання, і втрати;
- у цих умовах можливі та необхідні скоординовані політичні дії, як на глобальному, так і на локальному рівнях;
- розвиток, що передбачає вихід межі інститутів радикального модерну, може призвести до постмодерну.

Розглядаючи можливі виходи із виниклої проблеми, дослідник А. Печчеї висловлює думку, що лише розвиваючи людські якості і здібності, можна досягти змін у всій матеріально орієнтованій цивілізації та використовувати її значний потенціал у благородних цілях. Також, схожі занепокоєння висловлювали П. Бейлін [121], М. Маклюєн [190], К.Т. Теплиц [87]. На тенденцію до неухильного зниження рівня якості того, що передається засобами масової комунікації вперше звернув увагу американський вчений Д. Макдоналд [190]. Автор вважав, що масова культура — це продукт споживання, а її природна тенденція — зниження рівня, ковзання вниз, до дедалі більшої дешевизни та стандартизації, як за будь-якого промислового

виробництва. Зроблені ним висновки стали підтверджуватися безліччю приватних досліджень.

Появою несприятливих візуальних середовищ займалися такі вчені: В.А. Філін [97], [99], [100], [247], А.В. Філін [248], А. Тетіор [148], А. Саурбаєва [75], М. Волков, Ю. Калачева, О. Кожевникова [226], І. Карманова [231], О. Воронцова та інші.

Останні наукові дослідження та публікації свідчать про актуальність проблеми візуального середовища, яка виникла у другій половині ХХ століття і залишається важливою й в сучасні часи. Початково доктор біологічних наук В. А. Філін [97] описав проблему відеоєкології у сучасних містах, вивчаючи механізми зорового сприйняття людини в різних природних середовищах. Він вперше підняв питання кольору у візуальному середовищі міста на міжнародному семінарі у Москві в 1990 році [100], представивши його як екологічний фактор.

Урбоеколог А. Н. Тетіор [148] наголошує на важливості впливу видимого середовища на людину. Саурбаєва А. М. [75] розглядає причини виникнення негативних візуальних середовищ у своїй статті «Візуальна екологія як фактор розвитку «гармонійної архітектури». І. Карманова [231] досліджує у своїй праці «Візуальне середовище сучасного міста» причини гомогенних та агресивних видимих середовищ.

На конференції EUNOS 2005 Філін В.А. і Філін А.В. [247] аналізують порушення автоматії саккад - ністагм, а у роботі В.А. Філіна [260] вивчено параметри саккад. Волков М. А., Калачева Ю. та Кожевникова О. [226] досліджують характер гомогенних та агресивних видимих середовищ, а О. М. Воронцова підкреслює небезпечний вплив рухомих агресивних видимих середовищ.

В. А. Філін розглядає психологічні та психоемоційні впливи цих середовищ на людину [99]. Автор вважає, що процеси урбанізації ведуть до неухильного зростання кількості психічних захворювань. За оцінкою деяких психіатрів, 80 відсотків їх пацієнтів страждають так званим «синдромом

великого міста», основні ознаки якого — пригнічений стан, психічна неврівноваженість і агресивність.

Досліджуючи архітектурно-просторове середовище міста як об'єкт зорового сприйняття Є.Л. Беляєва пропонує шляхи виходу з представленої проблеми у вигляді певних критеріїв для проектування комфортних умов сприйняття середовища:

- дальність і висоту зон сприйняття;
- розташування в межах зони найкращих точок зору;
- фіксації найбільш вигідних точок зору;
- конфігурацію траси руху і відстань між її забудовою;
- залежність від характерної послідовності видових кадрів;
- можливість ускладнення при спрощення змісту основних видових кадрів, ступінь їх деталізації тощо.

Посилаючись на визначення інституту енциклопедичних досліджень НАН України, *візуальна комфортність міського середовища* залежить від багатьох чинників: психофізіологічний комфорт, поліпшення санітарно-гігієнічних, мікрокліматичних та естетичних параметрів цього середовища, вдосконалення функціонально-просторової структури архітектурно-містобудівних об'єктів, кількість оточуючих рослин тощо.

Дослідники візуальної комфортності міського середовища Г.А. Негай, О.А. Дорофєєв та Н.С. Машовець [63], запропонували інформаційний підхід при визначенні візуальної комфортності. Дослідники використали формулу міри краси Айзенка та математично довели, що фізичний зміст і розмірність складових цієї емпіричної формули зрозумілі тільки на рівні інтуїції. На думку дослідників, краса — це гармонія, яка сприймається та відчувається і якій надано поняття складності і впорядкованості інформаційного змісту. Використовуючи такий же підхід А.Д. Урсул вивчає проблему з позиції взаємозв'язку інформації та відображення. Автор показує, у чому їх відмінність і подібність, а також робить висновок про те, що є методологічною основою інтерпретації поняття інформації, є поняття відображення.

Протилежну думку має дослідник Г.А. Негай [63], [64], який обґрунтував неспроможність методів оцінки, що базуються на статистичній моделі інформації. Базуючись на формулі міри краси Айзенка, автор запропонував метод інформаційної оцінки гармонійності архітектурної форми. Для цього Негай пропонує приклад обчислення показника гармонійності двох квадратів з однотипними членуваннями, але різними співвідношеннями цих елементів. Наведений приклад підтверджує відповідність кількісної оцінки цих відчуттів. Запропонований метод у перспективі може бути використаний для кількісної оцінки гармонійності архітектурних форм через попередньо віртуальну комп'ютерну гармонізацію їх розмірної структури.

В.Є. Терихович у своєму філософському дослідженні «Філософсько-методологічні проблеми принципу найменшої дії» доводить, що відчуття комфортності сприйняття виникає завдяки принципу найменшої дії (скорочено ПНД). Комфортність візуального сприйняття міського середовища істотно залежить від того, як у візуальному середовищі організовано архітектурні форми об'єктів, які його формують та який характер їх членувань.

Г.А. Негай, О.А. Дорофєєв та Н.С. Машовець [63] доходять висновків, що чим більше структурних рівнів у архітектурних формах, тим більша її зорова інформативність і тим вищий рівень їх візуальної комфортності:

- рівень цілого або об'єктний рівень;
- рівень частин цілого або тектонічний рівень;
- рівень елементів;
- детальний рівень;
- рівень фактури або мікроструктурний рівень.

Проблему «цілісності» у візуальному середовищі, гармонію та дисгармонію аналізує В.П. Шестаков [108]. Міра гармонійності розглядається як інформаційна інтерпретація естетичної міри Айзенка, оскільки кількість інформації розглядається як кількість дій зорової системи.

Доктор біологічних наук та засновник відеоекології В. А. Філін [100] досліджуючи проблему несприятливих середовищ вважає, що саме колір є

одним з найпотужніших чинників, що знімає зорову напругу у таких середовищах. В.О. Фесюк [96] на прикладі екологічного стану великих міст Північно-Західної України акцентує увагу, що саме колір впливає на людину психофізично, психологічно та покращує соціальну активність індивіда.

Досліджуючи психологію кольору І. Фоменко, О.Б. Гуціна та Л.М. Бармашина [26] наводять достатню кількість аргументів, що реакція підсвідомості на колір дуже сильна. Функція кольору у міському середовищі має кілька важливих завдань:

- зорієнтувати людину у часі і просторі;
- надати конкретного значення певним компонентам у середовищі;
- створити психофізіологічний комфорт;
- надати змістовності оточуючому середовищу;
- сформувати емоційно насичений простір міста.

В. В. Мірошніченко [57] аналізуючи комфортність навколишнього середовища урбогеосистеми міста Харкова наголошує, що саме муралі-малюнки та муралі-написи найкраще підходять для «виправлення» несприятливих візуальних середовищ. Дослідниці з візуального сприйняття порушеного міського середовища Погоріла О.М. та Чемакіна О.В. [70] погоджуються з його думкою, а також розмежовують фактори впливу, що допомагають відчутти візуальну комфортність у середовищі міста, аналізуючи три плани: передній план — увага до деталей; середній план — правильна організація групових елементів; дальній план — відображають об'ємно-просторові зв'язки в міському середовищі.

Займаючись експериментами з кількісної оцінки формоутворюючої дії кольору в об'єктах архітектури і дизайну в контексті візуальної комфортності міського середовища Н.Є. Трегуб [91] дійшла висновків, що структурування архітектурних елементів у візуальному середовищі міста потребує втручання держави на законодавчому рівні. Тому що надмірне та не доречне використання кольору у міському середовищі загострює його функцію при реалізації концепції комфортного предметно-просторового оточення людини.

Багато дослідників соціальної комунікації пов'язують осмислення нового етапу соціокультурного розвитку із глобальними змінами характеру публічності, а також переосмислення мети мистецтва в житті соціуму. Демократизація політичного і суспільного життя змінила сприйняття візуального середовища у місті через активне втручання засобів масової комунікації. Тому, у науковому дослідженні розглядається *рукотворний графічний напис як засіб соціальної комунікації*.

Дослідники О.В. Шило та О.Д. Івашко [109] аналізують першоджерело появи рукотворних графічних написів через втручання у міський простір індустріалізації, вплив глобалізації, а також мультикультуральні тенденції, як передумови до виникнення популярності рукотворного графічного напису у середовищі міста.

Внаслідок індустріалізації будівельної галузі наприкінці 1950-х років архітектурний стиль втратив свою характерну виразність, відмовившись від традиційних засобів вираження. Тепер архітектура не виступає в якості виразника естетичних властивостей, і майже повністю втратила свою архітектурну мову. Можна стверджувати, що в епоху післявоєнної індустріалізації архітектура стала безвиразною. Проте спрощення архітектурних форм призвело до виникнення «архітектурного голоду».

Заповнення цієї лакуни відбувалося за допомогою засобів монументального мистецтва, і саме на період 1960-1970 років припадає розквіт розвитку цього виду мистецтва в останній чверті ХХ століття. За визначенням більшості дослідників поява графіті та нове переосмислення рисованого шрифту у другій половині ХХ ст. збігається зі становленням модернізму та поява на початку ХХІ століття каліграфіті — постмодернізму.

На сьогоднішній день все більше відчувається тенденція глобалізму. Взаємодія між культурами стає все більш помітною в різних сферах суспільства, таких як медіа, засоби масової комунікації, економічна інфраструктура, наука, техніка, політика, мистецтво та ін. В умовах технологічно та економічно розвинених країн частково спостерігається втрата

регіональної самобутності нації на користь міжнародних тенденцій. В такій мультикультуральній тенденції — бути в руслі загальносвітових тенденцій є необхідністю.

Сучасний рукотворний графічний напис, який створюється у візуальному середовищі міста є мистецтвом, що створюється не для мистецтва, а для соціуму (Дж. Кардон, Л. Аллоуей, Т. Мітчел, Ч. Найт), в якому він «думає» та «відчуває» своїх мешканців. Особливо стихійні написи — за часту слугують ареною для взаємопорозуміння, обмірковування подій, що відбуваються у суспільстві тощо.

Американська дослідниця історії і теорії архітектури М. Квона [263] виділяє зміни, які сталися в художніх практиках за останні тридцять років:

- перенесення акценту з підняття естетичних проблем на соціальні;
- від сталих інсталяцій до ефемерних процесів та подій;
- від автономії авторства до його розширення в рамках різних форм співпраці та співучасті;
- співвідношенні художніх практик і формування ідентичності сучасного міста.

Базуючись на парадигмі М. Квон можна дійти висновку, що:

1. мистецтво рукотворного графічного напису у громадських місцях створюється для прикрашення міського середовища, особливо в місцях де є відкритий простір;

2. арт-написи графіті, каліграфіті та рисованого шрифту виступають своєрідним містком для досягнення єдності між мистецтвом, архітектурою і ландшафтом шляхом тісної співпраці художника, ландшафтного архітектора, а також громади міста.

3. Мистецтво у громадських інтересах, що фокусується перш за все на соціальних проблемах, підтримує програми боротьби зі СНІДом, пошуком людей, бідністю, тощо.

С.А. Шпетна [112] акцентує увагу на соціокультурному феномені муралу, який інтегрує різні форми мистецтва у вуличний простір. Він є універсальним і

загальнодоступним кодом міської комунікації, що веде діалог з глядачем, визначає проблеми суспільства, гармонізовує та приводить його в єдину стилістичну форму. Дослідниця вважає, що мурал відіграє одну з найважливіших ролей у формуванні соціокультурного простору візуального середовища міста, художньо його збагачуючи, порушуючи актуальні суспільні проблеми та формуючи національну пам'ять і свідомість. Сучасна проблематика знаходиться в багатовимірній площині естетики, соціології, філософії та психології.

Історична еволюція міста, від індустріального до постіндустріального, впроваджує розвиток «креативного класу», який, за дослідженням Ч. Лендрі [53], включає не лише художників, а й всіх, хто пов'язаний з творчою діяльністю, таких як соціальні працівники, бізнесмени, дослідники та інші. Це призводить до формування нової топографії міста, виявлення якої стає можливим завдяки креативним комунікаціям та генерації нових ідей. Культура творчості стає обов'язковою умовою для проектування міського простору, спроможного втілювати «якісний образ життя».

Дослідник естетики публічного простору міста в контексті філософії суб'єкта творчості, Г.Г. Фесенко [94], [95], підтверджує, що проблематика естетики міського простору розглядалася як на теоретичному та філософському рівні, так і на практичному рівні культурології. Філософсько-естетичні ідеї М. Хайдеггера [101] надихають дослідників використовувати концепцію простору-топосу для визначення творчої суб'єктивізації в публічних просторах міста. Він розглядає простір як "творення місць" і пропонує свою інтерпретацію ролі скульптури у трансформації простору. Вітчизняні дослідники, такі як С. Б. Кримський та Л. Левчук [46], висловлюють аналогічні філософсько-естетичні погляди.

Проте науково-практичних досліджень, спрямованих на творчість в публічному просторі міста, поки що недостатньо, і частіше ця тематика розглядається в загальному філософському контексті (Білик Г.О. [6]). Н. Мусієнко [62] Розглядає можливості збереження історико-культурного та

паркового простору Києва в контексті публічного мистецтва, в той час як О. Кущенко досліджує особливості вуличного мистецтва у Львові. Також, одним з важливих дисертаційних досліджень стали висновки З. Кайса [39], присвячені ролі графіті в семантичному просторі міста.

Базуючись на європейському досвіді трансформації публічних просторів британські вчені А. Маданіпур, С. Кніербейн та А. Дегрос [181] Відзначають, що простір не може залишатися нейтральним: той, хто формує простір, впливає на оточуюче середовище, а також важливе значення в ньому відіграє сам глядач цього місця. У його творі публічні простори аналізуються як місця взаємодії між соціальним та індивідуальним, інструментальним та експресивним, політичним та культурним, пропонуючи методи «зміцнення» естетики міського простору.

У дослідженні було розглянуто праці соціологів, філософів, психологів та мистецтвознавців, щодо аналізу взаємовпливу *візуальної комунікації між глядачем та рукотворним графічним написом* у середовищі місті: А. Бергер, Г. Ласвел, С. Квіт [42], А. Арнхейм [2], В. Мантанов [54], В. Петренко [69]. Вивчення останніх наукових робіт та публікацій свідчить, що у широкому обговоренні мистецтва основна увага відводиться темі візуальної комунікації, переважно у контексті таких видів мистецтва, як живопис, графіка, скульптура.

Бачити властивості якогось предмета означає сприймати його як приклад здійснення певних загальних понять. Будь-яке сприйняття полягає у схоплюванні абстрактних характеристик. Всупереч традиції, що існувала довгий час, поняття «абстрактне» позбавлено сенсорних якостей. Поняття «конкретне» і «абстрактне» не є антонімами і не належать до двох взаємовиключних популяцій. Конкретність — це властивість всіх речей, фізичних і розумових, але багато з цих самих речей можуть бути абстракціями.

Дослідник С. Квіт [42], який аналізує масові комунікації, використовує методологію, засновану на теорії візуальної комунікації А. Бергера. Останній розглядає взаємодію між твором мистецтва та глядачем, застосовуючи комунікаційну модель Г. Ласвела «Комунікація як процес».

Візуальне мислення — це мислення у вигляді візуальних операцій. За поглядами А. Ріглі та К. Гандельмана, А. Бергер виділяє два підходи до візуального сприйняття:

- Оптичний аспект, який базується на творчому «скануванні» форм літер у написі, їхній структурі та сприйнятті контурів об'єктів.
- Гаптичний підхід, який зосереджує увагу на поверхні предмета й акцентує на його зовнішніх якостях.

Первинні дані щодо сприйняття шрифту в контексті зорового процесу схоплені провідним фахівцем у вивченні функціональних та структурних особливостей візуального мислення, Р. Арнхейм [2]. У своїх дослідженнях він підкреслює важливість створення простої літерної форми, яка, при цьому, не втрачає власної індивідуальності, оскільки саме проста форма є виразною і легко запам'ятовується.

У монографії В. Мантанова [54] розглядається діалектико-матеріалістичне обґрунтування умовно-знакових засобів пізнання. Автор стверджує, що одним із методів досягнення лаконічності та ясності при читанні шрифтів є їхня умовність та символічність. Соціолог Н. Макдональд [180], опираючись на ідеї К. Юнга, закликає враховувати, що графіті, як один із найяскравіших представників вуличного шрифтового мистецтва, передає повідомлення, що виникають у суспільстві, навіть без свідомого їх усвідомлення.

У своїй монографії В. Петренко [69] презентує результати теоретичного та експериментального дослідження категоріальних структур індивідуальної свідомості методом формування суб'єктивних семантичних просторів. Багато вчених, таких як А.Н. Леонтьєв, Р. Грегори, В. А. Барабанщиків, Д. Марр, У. Найсер та інші, досліджували проблеми мислення та сприйняття. Р. Арнхейм [2] та Дж. Гібсон [17] також висловлювали свої наукові припущення стосовно візуального сприйняття. Дослідження Арнхейма ґрунтуються, в основному, на теорії гештальту, яка розглядає спосіб адаптації живих організмів до

екологічного середовища, де світло виступає як інформаційний носій. Ці теорії підтверджують наявність різних тлумачень цієї проблеми та відзначають різнобічність процесу візуального сприйняття. Також цікаві думки про написи, що створені рукотворно графічним способом наводить дослідниця психології побутового шрифту О. Флоренська.

А. Капр [41] розглядає тему місця мистецтва шрифту як візуальної системи знаків, висловлюючи думку, що при аналізі естетичного освоєння дійсності важливо враховувати специфіку шрифту як візуальної системи знаків. Згадується, що існування шрифту як матеріального образу з потенційно естетичними властивостями надає йому подібність до прикладного мистецтва. Також вказується на те, що факт, що шрифт є і носієм думки, зближує його з вільними мистецтвами, оскільки кожен твір мистецтва має і асоціативний аспект.

Графіті, створені вручну у візуальному оточенні міста, виявляють унікальні риси символічних знаків соціальної комунікації. Ці знаки використовуються для передачі інформації про конкретний об'єкт або подію та включають в себе використання слів, літер, символів та аналогічних елементів. Представлені знакові системи досліджували: Ч. Пірс, Ф. Шарков, Ю. Степанов [83], А. Бойчук, М. Хоменко [8], В. Лисуков [235], Ч. Морріс, С. Вартазарян [12], С. Аверінцев, В. Франкл, Р. Якобсон, І. Головаха, Ж. Бодріяр.

Базовими теоретичними досягненнями у дослідженні мови «тексту», як візуального засобу комунікації, є наукові аналітичні праці міждисциплінарного характеру лінгво-культурологічних, естетичних, семіотичних та візуальних інтерпретацій. Проводиться аналіз особливостей візуального мислення, розгляд проблем семантичного поєднання різних видів мистецтв (Л.С. Ахмедова, А.В. Бойчук [8], В.В. Криштопайтис [44], Е.Ю. Варава)

Француз Ж. Д'Арсі у 1969 році вперше акцентував увагу громадськості на необхідності визнання прав людини на комунікацію включаючи в це поняття можливість забезпечення як матеріальних, так і духовних умов комунікації. Доктор соціологічних наук, професор, директор Інституту соціології, реклами

та журналістики Ф. І. Шарков проводить аналіз теорій комунікації, еволюції комунікології, різноманітних видів і моделей комунікації, походження та основні парадигми соціальних комунікацій, а також теоретичні аспекти інтеграції різних форм комунікації.

Дослідники з різних галузей здійснюють дослідження вербальних засобів візуальних комунікацій, вивчають естетичні та психологічні аспекти шрифту у сприйнятті графічної мови. Аналізують мислення та візуальне сприйняття рукотворно графічних написів та глядача. (В. В. Криштопайтис [44])

Дослідження останніх досліджень і публікацій свідчать про наявність різноманітних символічних написів, текстів, інформаційних мов чи знаків, які відзначалися різним способом інтерпретації протягом кожного історичного періоду. Ю. С. Степанов [83] досліджує міждисциплінарні проблеми, які виникають на перетині семіотики мови, психології та літературознавства, зосереджуючи увагу на поточному стані семіотики та пояснюючи заміну «принципу знака» на «принцип висловлювання».

Сучасні системи візуальних комунікацій розглядаються через призму знакової символіки, розглядаючи її як засіб передачі цілісних візуальних образів. Аналіз графічних елементів та їхнього емоційно-змістового навантаження проведений дослідниками А. В. Бойчуком та М. А. Хоменко [8]. Також, Ч. У. Морріс розглядає поведінку автора у відношенні до того, як і чому він зображає певні символи та знаки у візуальному середовищі міста.

Н. Макдональд [180] вивчає різні методи, за допомогою яких молодь створює графіті-написи, розглядаючи їх як засіб вираження мужності, претензій на владу та незалежності від інститутів, які формують та часто обмежують їх. Також, основна увага приділяється графіті-написам як знаковій і символічній формі комунікації. С. Р. Вартазарян [12] розглядає знак з точки зору русійної сили соціальної комунікації. В. І. Лисуков [223] розглядає походження літери «А» на прикладах знакової системи спілкування в різних стародавніх народах та племенах, приходячи до висновку, що існує пряма закономірність між піктограмами та сучасними літерами через їх символічне значення. У

монографії В. В. Мантанова [54] розглядається діалектико-матеріалістичне обґрунтування умовно-знакових засобів пізнання, зокрема, формування цілісного образу, що передбачає евристичне використання умовності у мовних знаках. Культуролог С. Аверінцев вивчає знакову систему та доводить, що образ форми знаку та його зміст не можуть існувати один без одного.

Дослідник графіті-написів Н. Ганз [143], [144] викладає думки відомих райтерів щодо символіки графіті з позиції практики. Психіатр В. Франкл досліджує вплив символу та порівнює його з ефектом перспективи. Символікою графіті у міському середовищі займалися Ж. Бодріяр, І. Головаха [21], Р. Якобсон та інші. І. Головаха [21] досліджує графіті-написи з точки зору їх авторитетності, стверджуючи, що офіційні джерела інформації викликають менший рівень довіри через політичну та соціальну заангажованість, тоді як анонімні графіті-написи розглядаються як авторитетна думка, що виходить із народу. Ж. Бодріяр наголошує на графіті-написах як на анонімних знаках, які можуть мати різноманітні виразні форми у суспільстві.

Дослідник О. Гладун [35] стверджує, що візуальне сприйняття стає пріоритетним, і суспільний простір наповнюється новою візуальною мовою та новими засобами її інтерпретації. Також, автор підкреслює важливість розгляду графічних засобів та методів зображення як інструменту візуального відтворення об'єкта через напис і більш складних мовних засобів, що розкривають сутність візуального художнього образу. Вчений також висуває питання про структурування та гармонізацію мовних систем у сучасних візуальних комунікаціях, підкреслюючи постійну трансформацію візуальної мови.

В. Мені висловлює думку, що в професійному середовищі розуміється специфіка образної мови у цьому виді творчості, де відзначається суворий відбір виразних засобів та синтез вербальних та візуальних елементів для розкриття змісту. Як інноваційний засіб у створенні візуальних комунікацій, вчений називає «метод візуального висловлювання», який дозволяє глядачеві не лише сприймати інформацію, але й намагатися осмислити та запам'ятати її».

Сучасні тенденції розвитку візуальних написів полягають у передачі емоційності, привернення уваги до змісту змінюється на інтелектуальний підхід, наприклад, за допомогою ребуса чи головоломки. Відповідно до задуму майстра, що створює напис — глядач, маючи вроджений потяг до розуміння світу, стає учасником цього процесу і отримує певне враження від кінцевого результату. Інтелектуальна візуалізація змісту рукотворно графічних написів може активно впливати на міського мешканця: робити інформацію зрозумілою для запам'ятовування, впливати на емоційний стан, доставляти естетичну насолоду тощо.

Вивчення мови візуальних комунікацій представлено у дисертаційній роботі Л. Ахмедової «Особливості трансформації візуального інформаційно-комунікативного поля міста». Автором розглядаються форми взаємодії написів та зображень з архітектурними формами у середовищі міста.

Досліджуючи шрифт як символічну систему людської комунікації, акцент робиться, передусім, на взаємодії між текстом та глядачем. Зазначається, що взаємодія між текстом і аудиторією виявляється в їхній взаємній активності: текст старається зробити аудиторію подібною до себе, вводити її у свою систему кодів, а аудиторія реагує на це та відповідає взаємністю. Висловлюється ідея, що текст майже інтегрує образ «ідеальної» аудиторії в аудиторію «свого» тексту, як стверджує Ю.М. Лотман [50].

Аналізуючи взаємодію тексту як символічної системи в інших дослідницьких роботах, автор зауважує, що між текстом і читачем завжди виникають два протилежних типи відносин: ситуація розуміння та нерозуміння. Розуміння досягається завдяки єдності кодуєчих систем автора та аудиторії, а в найпростіших випадках - завдяки єдності мови та культурної традиції.

Виходячи з цих принципів, Ю.М. Лотман [50], [51] приходять до висновку, що текст і читач мають тенденцію до взаєморозуміння. Текст діє як співрозмовник у діалозі, змінюючись відповідно до особливостей аудиторії. Адресат відповідає йому тим самим - використовує свою інформаційну гнучкість для адаптації до світу тексту. На цьому етапі між текстом та

адресатом виникають відносини толерантності. Отже, розуміння або нерозуміння тексту є необхідною та корисною умовою комунікації. Невипадково ситуація діалогу не стирає, а закріплює, робить значимою індивідуальною специфіку учасників.

Тому, більшість дослідників погоджуються з думкою про те, що для того щоб створити напис, який запам'ятається надовго — потрібно зробити його високо інтелектуальним. Як правило, такі написи є виразними, легко запам'ятовуються і мають велику популярність у суспільстві.

Дослідник А. Капр [41] акцентує увагу на художньому впливі шрифту як засобу спілкування для глядачів, аналізує формальні закономірності асоціацій та мислення для поєднання образності шрифту з чуттєвим сприйняттям. Автор висвітлює предмет, завдання та специфіку естетики мистецтва шрифту та становлення шрифту як семантико-естетичного засобу, зміни форм шрифту, і взаємозв'язок між формою і змістом.

В дослідженні впливу шрифту на глядача Л. О. Резніков пропонує розмежовувати «скелет» та літеру, оскільки перше характеризується типовою графічною формою, а останнє виступає як знак, що є матеріальним та має чуттєво сприйману форму, що виступає в процесі пізнання і спілкування. У своєму дослідженні автор звертає увагу на роль знаків у процесах пізнання дійсності та спілкуванні між людьми. Базуючись на теорії діалектико-матеріалістичних знаків, Резніков дає загальну характеристику знаку, аналізує співвідношення знака, значення та предмета, з'ясовує єдність та відмінність знака від образу. Розглядає специфічні особливості різних видів знаків та робить спробу їхньої наукової класифікації.

Критично розглядає теорії знака та символу дослідник О.Ф. Лосєв [49], а також вперше чітко розмежував та дав визначення знаку і символу. Представлена аксіоматика мовного знака, вчення про його нескінченну смислову валентність, динамічний перехід від знака до символу. Далеко не кожен знак передбачає те, що він означає, тобто сам по собі знак може мати одне значення, а в контексті, наприклад, графіті напису — означає зовсім інше.

Категорія знака поступово перетворюється на цілу систему відносин, різні суттєві та несуттєві ознаки категорії знака, еволюція цієї категорії тощо.

Д.Н. Безгодов [224] вважає, що персоналістична філософія О.Ф. Лосєва [49], розгорнута ним як діалектика міфу та символу, будучи теорією високого рівня абстракції, водночас має безперечний соціально-практичний потенціал, який може бути реалізований не лише на рівні національних культур, а й у практиці організаційного управління.

Рукотворний графічний напис в першу чергу є носієм інформації, що передається через певні знакові системи. В цих системах між написом та глядачем простежуються певні знакові ситуації, які розглядав А.А. Ветров. Базуючись на працях семантиків Огдена та Ричардса дослідник дійшов висновку щодо розгляду будь-якої знакової ситуації з трьох позицій:

- символ (слово);
- референс (думка, ідея);
- референт (предмет, про який ми мислимо або який ми маємо на увазі).

Критикуючи концептуалістів, які стверджують, що слова позначають не предмети, а поняття, Огден і Річарді правильно підкреслюють, що слова ставляться до предметів, ставлення між словами і фактами становить сутність теорії сенсу. А.А. Ветров [25] вважає, що слова «безпосередньо ставляться до думки», описують і повідомляють думку, оскільки сама думка пов'язана з референтом, ми можемо говорити, що й слова описують та повідомляють факти. Між символом і референтом немає прямого зв'язку, цей зв'язок непрямої.

Графіті, як окремий вид соціальної комунікації

В дослідженні графіті збігаються інтереси представників різних галузей, таких як кримінологія, культурологія, фольклористика, психологія та соціологія. Досліджуючи зарубіжну літературу, можна помітити приблизно однакову кількість праць присвячених графіті як формі мистецтва конкретних субкультур та графіті, як частині кримінального світу підліткових угруповань.

З усіх видів рукотворно графічних написів саме графіті є найбільш популярним каналом соціальної комунікації. Р. Якобсон класифікував функції повідомлень: емотивна, фатична, апелятивна, комунікативна, метамовна і поетична. Доведено, що остання функція найбільш характерна для графіті стилю — спрямованість на повідомлення, як таке, зосередження уваги на повідомленні заради нього самого.

Досліджуючи причини виникнення, розвитку та зникнення комунікаційних процесів у суспільстві Лотман Ю. [50], [51] з позиції семіотики доводить, що будь-який текст при виведенні зі стану семіотичної рівноваги втрачає здатність до саморозвитку. Тобто, анонімні та колективні графіті можна легко прибрати, але важко звернутися до причин їх виникнення та розглянути роль та місце, яке вони відіграють у культурному та соціальному житті міста та його мешканців.

Багато дослідників виявили тенденцію райтерів в широкому використанні символів, які історично, етнічно та територіально не пов'язані з адаптованими ними культурними традиціями. Карл Юнг стверджує, що зв'язок із культурою афроамериканських гетто скоріше є підсвідомим і базується на рівні архетипів людської свідомості. Автор звертає увагу на культурний контекст, в якому ці символи використовуються. Автор звертає увагу на культурний фон в якому формується культура графіті: Коли ми спробуємо розгадати символи, ми не лише стикнемося з самими символами, але, передусім, зіткнемося з цілісністю особистості, яка відтворює ці символи. Це означає вивчення її культурного контексту.

З історичної перспективи, І. Головаха [21] аналізує графіті як соціальний феномен, наголошуючи на необхідності розуміння коренів, символіки та атрибутів музичного, духовного та соціального життя не лише власного народу, але й етнічних та культурних спільнот, що впливають на свідомість виконавців графіті на даному історичному етапі. Також, авторка помітила, що найбільш активно адаптуються у сучасному культурному фоні, традиції саме американської реп культури із властивою їй кодовою системою.

Західні дослідники, що досліджували графіті з погляду криміналістики та соціальної психології, дійшли висновку, що символіка графіті — це символіка тотемів і табу. Як стверджували автори нью-йоркських графіті у своєму маніфесті, розглянутому С. Пауерсом: Графіті - це мова тих, кого ігнорують. Якщо ви використовуєте стиль, що був запозичений, вас помітили. Ви досягли того, що прагнули.

Аналізуючи символіку у графіті написах, можна відзначити, що не всі райтери розуміють значення конкретних символів. Представник французького структуралізму Р. Барт вказує на те, що образи-символи та знаки-символи служать для виконавця та його аудиторії як «повідомлення без коду», коли образ сприймається як фактична подоба того, що означає і означуваного (напис автора і сам автор).

Дослідники Крымский С., Парохонский Б., Мейзерский В. наголошують, що графіті написи, як правило, використовуються коли у райтера виникає готовність до взаємодії і спробу встановлення контакту розглядають як комунікативний акт, зафіксований у просторі в конкретний момент, незалежно від наявності адресата, до якого це звертається.

Спостерігаючи за появою та розвитком революційних графіті написів у суспільстві, можна простежити тенденцію до назрівання соціально-політичних реакцій у цьому суспільстві. Французький психолог, соціолог, антрополог, історик та публіцист Г. Лебон [45] помітив — голос індивіда у графіті спільноті легко перетворюється на натовп і, зауважує, що в іншому випадку, можливо цей самий індивід по іншому думав би, відчував і поводився.

Однією з причин популярності графіті стилю є його анонімність. Український психолог та соціолог Є. Головаха [21] помітив, що через глобалізацію, інформатизацію та технізацію мистецтва — авторство стає не суттєвим і згодом втрачається. Не одноразово посилаючись на Р. Барта — Ж. Бодрийяр доходить висновку, що на протязі всього існування людства, графіті написи завжди виступали елементами анонімної самоніфестації.

Огляд спеціальної літератури виявив, що у роботах, які присвячені дослідженню рукотворним графічним написам не були предметом вивчення морфологічні аспекти, а лише було представлено історію розвитку графіті, каліграфіті та рисованого шрифту, як носія інформації або мають описовий характер. Тому, всі ці праці мають інформативний характер.

Період появи та розвитку графіті припав на зміну мистецьких парадигм у соціумі, які виступали як відкритий набір підходів, позицій та стилів, що заявили про себе із позиції протесту. Всі ці та інші підходи сформувалися в теорії Д. Белла [120] про *постмодернізм*, згодом, з розвитком цього напрямку з'явився стиль європейського каліграфіті та був переосмислений рисований шрифт. Як відзначила дослідниця естетичної парадигми постмодернізму Як вказала дослідниця естетичної парадигми постмодернізму Н. Маньковська: комбінація ностальгічних настроїв із прагматизмом технічних аспектів середовища міста, орієнтація політики, що звертається до простих народних мас, їхніх сподіванок, страхів, незадоволення життям, популістська настанова та відмова від будь-яких естетичних табу, які сприяють "перетворенню культури минулого. [56, с. 11-12].

Теоретичною основою постмодернізму також стали філософські погляди провідних французьких вчених (Ж. Лакана, Ж.-Ф. Ліотара [47], Ж. Дерріди, М. Фуко, М. Бланшо, Ж. Бодріяра, Р. Барта та ін.), чії концепції (кінець 60-х та 80-90-і рр. XX ст.) виявилися для західноєвропейської естетичної ситуації визначальними. Французькими дослідниками було сформульовано три основні доповнення:

- 1) відмова від коріння (антиосновність);
- 2) відмова від реалізму;
- 3) відмова від гуманізму (Харт К. [102, с. 32]).

Праці М. Бланшо щодо його філософських поглядів на фрагмент та фрагментарність вплинули на розвиток постструктуралізму, а також концепцію філософії Ж. Деріди. На практиці це привело до запозичення мотивів та елементів декоративних стилей і появи вінтажного стилю. Так, наприклад, у

рисованому шрифті відбулося нашарування у вигляді зображення написів в сучасній манері з елементами історичних декоративних стилей.

Думка про те, що поняття оригінальності та інноваційної діяльності наперед утопічні, оформилася в епоху постмодернізму: А. Бардік, П. Севілл, М. Гаррет [145] та іншими критиками, які вважали, Усі спроби створити щось нове лише призводять до «гібридності», «мутації» та втрати «автентичності». Наприклад, П. Севілл вважав, що ми можемо сприймати речі в контексті інших, які вже відбулися, все контекстуальне визначається ретроспективно.

Автор терміну «трансавангард» — А. Б. Оліва [66], що вивчає мультикультурні особливості в соціумі, стверджує, що технологія може сприяти розвитку відчуття, тоді як мистецтво створює образ: гротескний привид блукає світом: привид реального sos-ідеалізму, фантомний підрядник треш-авангарду (без будь-яких епітетів). Наслідування неминуче тягне за собою пародію, а в кінцевому випадку новий кіч, який потребує перезавантаження псевдосмислом позбавленої сенсів речі. Забезпечуючи художнику увагу та інтерес глядачів за допомогою примітивного освоєння його творчості. [66, с. 200-209].

Німецький філософ постмодернізму, автор концепції про «трансверсальний розум» В. Вельш [218] аналізує постмодернізм з позиції того, що будь-яка бесіда про це мистецтво — є бесідою про над-розум і його тлумачення. Автор розглядає трансверсальний розум, як інструмент, що здатен забезпечити єдність соціального простору в ситуації цільності плюралізму. Переносячи концепцію трансверсального розуму на рукотворний графічний напис в посмодернізмі, можна помітити, що для нього характерний саме контекст а не сам напис.

Якщо розглядати написи графіті, каліграфіті та рисованого шрифту з позиції соціального кодування, то базуючих на дослідженнях М. Мак-Люєна [190] можна дійти висновку про медіа як засобів масової комунікації на людину, як невід'ємної частини принципів концепції постмодерну.

Дослідник Г.Л. Єрмаш [30] мистецтво постмодернізму вважає універсальним. Розуміння мистецтва як суспільної свідомості та результату творчої думки художника, воно як позатеоретичний тип мислення, що зберігає ідейний зміст та значення.

Для того, щоб дослідити морфологічний аспект рукотворних графічних написів, потрібно проаналізувати *початкові елементи шрифтового мистецтва*. Над цими елементами працювали: О. Богомазов [225], В. Мітченко [58], [59], В. Кандинський [40], У. Хогарт [103], [104], В. Фаворський [93], Г. Рууберг, Р. Арнхейм [2], Ю. Гордон [23], У. Боумен [9], П. Клес, У. Боумен [9].

О. Богомазов розглядав взаємозв'язок структурних елементів в творі мистецтва та у сприйнятті глядача: крапки, лінії, основні геометричні фігури, кольори, ритми тощо. Автор вважає, що будь-яке мистецтво повинно ґрунтуватися на двох положеннях:

- 1). На елементах притаманних обраному мистецтву;
- 2). На ритмічному зв'язку, без якого неможливий їх зв'язок між собою.

Базуючись на цих двох положеннях та на зв'язку твору мистецтва з оточуючим середовище в якому планується його розміщувати, автор виділяє наступні кроки для художника:

- пізнання розвитку елементів цього мистецтва;
- ставлення художника до об'єкта, відчуження ритмічних цінностей, які містяться в його елементах;
- виявлення та визначення цих елементів;
- переміщення та переведення даного відчуття елемента в його ритмічність у елемент твору мистецтва (рукотворно графічний елемент) та вміщення його обране візуальне середовище (візуальне середовище у місті);
- використання простору площини таким чином, щоб особливості кожного елемента збереглись у найбільш виразній формі;
- користуватися графічними засобами вираження таким чином, щоб якомога глибше та сильніше був виражений їх зв'язок між собою;

— ці положення також вказують художнику, що будь-яке порушення ритмічного зв'язку або нехтування обраним візуальним середовищем зашкодить змісту твору мистецтва (цінності рукотворно графічним елементам у написі)

В. Кандинський [40] у трактаті «Крапка та лінія на площині» піднімає питання про художні елементи, які є будівельним матеріалом будь-якого твору. Автор розрізняє основні елементи (без яких твір окремо взятого виду мистецтва взагалі не може відбутися) і вторинні елементи. Кандинський розмірковує про причини своєї відмови від фігуративного живопису, про принципи, закони абстрактного мистецтва та його розуміння, психологізм безпредметності.

У. Хогарт [103] акцентує свою увагу саме на лінії та вважає S-образну лінію — лінією краси та привабливості. Він визначає шість принципів, які на його думку впливають на красу:

— *придатність* (з англ. fitness), сама по собі вона не є джерелом краси, але може бути описана як і її матеріальна причина. Якщо форма не має придатності до чогось, її важко вважати красивою;

— *різноманітність* (з англ. variety) визначається через протилежну «однаковість»: однаковість, відсутність різноманітності, те, що ображає органи відчуття;

— *регулярність* (з англ. regularity) є формою «composed variety»: регулярність нам приємна тільки в тому випадку, коли натякає на придатність;

— *простота* (з англ. simplicity) підкреслює задоволення від різноманітності, тому що приємна для ока. Різноманітність веде до «красивого досвіду» і повинна бути приглушена простотою, в іншому випадку вона лише дратує;

— *складність* (з англ. intricacy) в охопленні чи розумінні об'єкту підвищує задоволення від подолання складності для продовження переслідування. Вздовж лінії краси будується кожне зображення і рух людського погляду рухається вздовж цієї лінії. І цей безперервний рух нашого «ока розуму» породжує принцип складності;

— *кількість* (з англ. quantity), асоціюється з принципом величності (з англ. sublimity). Значна кількість має естетичний вплив на глядача, без необхідності дотримки різноманітності чи придатності, але застерігає від надмірності, яке веде до абсурду.

Вітчизняні дослідники базуючись на теорії Богомазова вважають початковими першоелементами у шрифтовому мистецтві: слово, літеру та її окремі елементи (Мітченко В.С. [58], Лагутенко О.А., Чебанник В.Я. [229], Чебикін А.В., Шевчук В.О.). В. Фаворський [93] був першим, котрий звернув увагу на просторову взаємодію літери та площини, досліджуючи графічну виразність мови, зв'язок ритму літер із ритмом слова. Він вивчає не уніфіковані знаки, а будову напису в цілому. Його приваблюють «жести» літер, їх елементи, що наділені певною експресією тощо.

Дослідник та дизайнер шрифту Ю. Гордон [23] вважає, що кириличний шрифт графічно набагато гірший за латинський, проте зауважує, що кирилиця ще не знайшла своєї кінцевої форми. В своєму дослідженні автор розглядає літеру алфавіту, як особистість, аналізуючи кожен літеру окремо з позиції практики.

У. Боумен [9] аналізував фактори впливу на створення ясної візуальної фрази. Також, автор приділяв велику увагу роботі зі створення композиційного рішення графічними засобами представлення інформації, яку можна поділити на етапи: компонування графічного засобу та художньо-композиційне рішення графічного засобу. Художня композиція будь-якого напису, що виконаний рукотворно графічним способом повинна бути: функціональною, ергономічною та естетичною. Композиційне рішення повинно бути цільним та гармонійним.

Особливості будови літер, як основа написів у візуальному середовищі міста вивчали: Ю. Гордон [23], М. Таранов [84], Ч. Моріс [61], В. Мітченко [58], [59], Н. Макдональд [180], Ганз Н. [143], [144] Флор М. [140] та ін.

Дослідник Ю. Гордон [23] у своїй праці «Букви від Аа до Яя» індивідуально підходить до аналізу кожної літери кириличного алфавіту та доводить, що саме «скелет» літери є основою будь-якої літери. Н. Таранов [85]

розглядає графему, як «скелет» кожної літери і вважає, що якщо хоч трохи його змінити, то повністю зміниться значення літери, як знака. Т. Іваненко [33], [24], [35] зауважує, що літера є абстрактним «предметом», котрий існує в просторі і має вплив на людину, оскільки активізує в ній асоціативні взаємозв'язки.

Ч. Моррис [61] вважає, що під час еволюції літерні знаки згодом почали використовуватися універсально, і тільки в окремих випадках відокремлювалися один від одного. В. Мітченко [58] досліджує чинники, які впливають на видозміну літерної форми і називає, що саме змінюється: вертикалі, горизонталі, похилі штрихи, дуги тощо. Соціолог Н. Макдональд [180] наводить думки професійних реєтерів, котрі доводять, що саме графіті стиль є найбільш складним стилем «вуличного» письма.

Дослідниця рисованих написів у середовищі міста Флор М. [140] детально аналізує процес створення напису від того, як літерна форма однієї й тієї самої літери може змінюватись, до різних варіацій компонування одного й того ж напису та його візуального сприймання у кінцевому результаті.

Однією з визначальних особливостей у будові літер є *літерні елементи*, як *графічні ознаки шрифту*. Вперше у вітчизняній теорії мистецтва шрифту М.М. Таранов [84] надав розгорнуту узагальнюючу інформацію про основні види, поняття та терміни, що використовуються у теорії шрифту, а також визначив художньо-образну виразність шрифтів. Автор у своїй монографії детально аналізує літерні елементи; визначає чинники, що впливають на характер верхніх та нижніх виносних елементів; акцентує увагу на ролі внутрішньо літерних просторів; визначає роль оптичного поля літери; досліджує вплив елементів напису на геометричну висоту літер; охарактеризовує візуальні ритми у написі; зауважує, що саме ритм шрифту впливає на ритмічну спрямованість та динаміку всього напису.

Володимир Фаворський [93], помітив, що поставлені в алфавітному порядку літери не дають гармонійного враження, а будучи використані для створення слів, фраз чи написів (де вони ставлять собі за завдання передати складовий ритм написів) — їх поєднання стають ритмічними. Тому, перевага

рукотворних графічних написів над іншими видами створення написів полягає у індивідуальному підході до створення композиційних ритмів.

Також, дослідник висловлював твердження, що кожний словесний ритм можна відтворити в графіці за допомогою візуальної ритміки літер у написі: При розгляді структури літери візьмемо класичний силует: чорна літера на білому тлі. Літера набуває форму, і змінюючи конструкцію чорного, стає частиною білого, установлюючи певне відношення між чорним і білим. Сама літера моделює як чорний, так і білий колір, що призводить до того, що чорне зливається з білим. Літера виглядає як частина білого фону і, одночасно, як щось, що виникає з білого. [93, с. 327] На цих співвідношеннях літери до тла, автор і вибудовує візуальний ритм напису.

На характер взаємозв'язку задуму і самого напису звертає увагу Е. Кибрік [43]. Дослідники М. В. Большаков, Г. В. Гречихо та А. Г. Шицгал з позиції практики зауважують, що морфологічний аналіз будови літер повинен розглядатися лише як відправні дані для самостійних творчих пошуків. Автори розглядають спільні та відмінні особливості типів латинського та кириличного алфавітів і їх класифікації.

Доведено, що *передумовою читабельності напису є пропорції сторін шрифту*. У дисертаційному дослідженні розглядаються ефекти рівноваги у рукотворному графічному шрифті. На думку М.М. Таранова [84] літери, що мають більш округлу форму краще сприймаються та мають високий ступінь читабельності напису. Також, на легке прочитування впливає контраст літерних елементів напису.

А. Капр [41] помітив, що зміни форм шрифту — це зміни взаємозв'язку між її формою і змістом. Особливість історичного розвитку шрифту полягає в тому, що, з'явившись в умовах класової боротьби і під впливом конкретної ідеї, нові його форми потім використовуються в інтересах інших концепцій. Форма втрачає своє первісне значення і може знаходити нове втілення в рамках іншої ідеї. Духовний зміст форми шрифту не є абсолютною сутністю; він відображає ставлення художника у художній зовнішній формі. Дослідник наголошує, що

для того, щоб створити гармонійний шрифт, потрібно створити гарні пропорції і саме вони будуть визначати вдалий шрифт чи ні. К. Швіттерс погоджується з думкою і вважає, що головним у шрифті є краса та простота.

На побудову асоціативних правил на основі зв'язку геометричних параметрів шрифтів та об'єктивної зручності читання вперше звернув увагу дослідник О.В. Токар [88], [89]. Під час аналізу морфологічних особливостей напису велике значення мають геометричні пропорції його елементів.

М. М. Таранов охарактеризовує мистецтво шрифту як вміння вирішувати пропорції і робить доводи, що правильне визначення цих пропорцій має визначальний вплив на характер усієї форми літери. Згідно з його точкою зору, вибір пропорцій літер залежить від творчого рішення автора та його естетичного сприйняття. О. Токар, керуючись своєю теорією, робить доводи, що саме пропорції мають суттєвий вплив на показник оптимальної читабельності напису. Автор визначає критерії вимірювання геометричних параметрів, таких як:

- пропорційність (відношення висоти до ширини);
- Контрастність, визначена як співвідношення основного штриха до ширини додаткового штриха;;
- відношення максимальної товщини штриха до мінімальної товщини;
- співвідношення величини всіх літер у написі до висоти окремо обраної літери;
- площинність літер;
- співвідношення площини, на якій розташована літера, до пропорційних розмірів самої літери.

Одним з ключових аспектів у пропорціях рукотворного графічного напису відіграє ритм. На ритм, як форму руху звертали увагу такі науковці І. Іттен [37], К. Юон [113], І. Гельб [259], Ю. Божко [14], Р. Арнхейм [2], В. Фаворський [93].

Створення рукотворних графічних написів у середовищі міста на практиці показує, що композиційний процес створення повинен базуватися на

синтетичному використанні теорії архітектурної композиції. (Гегелло Г.А., Минервина Г.Б. [30]) та теорії образотворчого мистецтва (Кандинський В. [40], Фаворський В. [93], Маца, Гильденбрандт, Мондриан, Ван Дорен та ін.).

На контраст світлого і темного, аналогію та колір звертають увагу Н.Н. Волков [15], Грановская Р. М., Березная И. Я. з позиції універсально зв'язку, який виражає логіку конструктивних зв'язків і створює єдине ціле пропорційних відношеннях у напису.

Доцільність використання засобів художньої композиції для підвищення рівня сприймання інформації людиною вперше було експериментально доведено в працях: Б.Ф. Ломова, П.А. Кудина, А.А. Митькина.

Спектр *композиційних засобів і прийомів художньої виразності* розширюється з розвитком сфер творчості майстрів, що спеціалізуються на рукотворному графічному написі. (В.Ф. Сидоренко, В.Н. Ляхов, Б. Валуєнко). Так, А. Капр [41] досліджуючи естетику мистецтва шрифту — порівнює шрифт з матеріальними компонентами, які поєднуються певним чином за законами композиції. Написи графіті, каліграфіті та рисованого шрифту не є визначенням, де велику роль відіграє саме літерна форма.

Грановская Р.М., Березная И.Я. досліджують проблему об'єктивної кількісної оцінки сприйняття та впізнавання зорових постатей. Вчені проводять експеримент, де створюють спеціальний клас зорових фігур, а також наводять правила їх побудови та методи кодування. Пропонують набір ознак, що характеризують сприйняття, запам'ятовування, класифікацію, ідентифікацію та відтворення людиною зорових фігур. Розглядають зміни набору ознак, що використовуються людиною в різних умовах сприйняття фігур та за різних рівнів тренування. Проводячи аналогію з рукотворним графічним написом, можна прийти до висновків про естетичні якості літерної форми, що зводяться до відбору естетичних закономірностей композиційних елементів напису.

На думку Володимира Фаворського [93] саме літерна форма є тим будівельним матеріалом, який формує весь композиційний напис. А. Арнхейм [2] звертає увагу, що ефективність будь-якого зображення, спрямованого на

візуальне сприйняття, передусім залежить від того, чи вдається передати властивості об'єкту, що внутрішньо властиві йому, безпосередньо через обрані методи зображення, а потім - через сприйняття цих властивостей шляхом опосередкованого сприйняття. Таким чином, найбільш ефективним та художньо точним вирішенням є зображення властивостей квадрата за допомогою самого квадрата.

У. Боумен [9] наголошує на виділенні цілого та його головних частин.

Автор виділяє принципи створення графічної інформації:

- концентрації на основних елементах;
- загальності та стандартизації;
- лаконічності;
- автономії;
- структурності;
- поступовості;
- використання вже відомих стереотипів та асоціацій.

Архітектоніка рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста як підпорядковується обмеженням (форми архітектурних об'ємів або маси: вікна, колони, споруди тощо), так і може їх повністю ігнорувати. Останній підхід залежить від задуму та завдань, які ставить перед собою автор. В. Ляхов вважав, що архітектонічні якості літерної форми характеризуються у тісній взаємодії з іншими літерними формами.

Г. Л. Коптева підходить до розгляду архітектонічного простору міста з позиції супідрядності, відповідності та узгодженості. Авторка стверджує, що в композиції основна задача полягає в розв'язанні завдань, пов'язаних зі взаємодією, відповідністю та гармонією простору, маси та світлового потоку окремих елементів композиційної структури. Ці концепції об'єднують організовані простори, маси конструкцій і матеріалу, а також їхні світлові характеристики, створюючи єдине ціле.

Володимир Фаворський [93] порівнює архітектуру зі шрифтом, через певну ритміку, структурність, узгодженість композиційних мас в єдине ціле і т.д. Н.

Макдоналд [180] на прикладі графіті написів звертає увагу, що кожна поверхня у міському середовищі має свій візуальний ефект впливу видових нюансів та акцентів.

Дослідниці Погоріла О.М., Чемакіна О.В. [70] визначили особливості порушеного міського середовища та розробили уніфіковані моделі візуального аналізу. Авторки дійшли висновків, що комфорт візуальне сприйняття вимагає уваги до деталей, співвідношення масштабу всіх елементів об'єкту сприйняття з міським середовищем. Негармонійне пропорціонування може сприяти виникненню відчуття роздробленості.

Аналізуючи будь-який рукотворний графічний напис, можна визначити його дві основні складові: *художній образ та шрифт*, які нерозривно взаємодіють у створенні напису. Проблему цих взаємовідношень досліджували: А. Капр [41], В. Мітченко [58], [59], П. Флоренський, Г. Єрмаш, Г. Демосфенова, В. Мантанов [54], І. Іттен [37], [38], У. Боумен [9], Н. Таранов [84], І. Ортега-і-Гасет [67], Р. Хольт [105], В. Петренко [69].

Для проведення аналізу велике значення мали теоретичні праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, де докладно досліджуються проблеми, пов'язані з художнім образом як необхідною складовою рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. З естетичного погляду автор Капр [41] порівнює візуальний образ шрифту з графікою та живописом. Інший вчений, Мітченко В. [58], чітко визначає поняття, такі як літера-образ, слово-образ, фраза-образ та лігатура, виводячи формулу взаємодії із шрифтом.

Єрмаш Г. Л. Вивчаючи актуальні аспекти естетики, автор розглядає мистецтво як явище, що відображає суспільну свідомість, зосереджуючись на розумінні процесу творення твору митцем та розглядаючи мистецтво як форму мислення, що має ідеологічне та концептуальне значення. Демосфенова Г. Л. в своїй роботі досліджує взаємозв'язок образності в дизайні та вказує на те, що художній образ виникає з взаємодії емоцій та змісту напису. Мантанов В. В. [54], у своїй монографії, присвяченій діалектикоматеріалістичному обґрунтуванню умовно-знакових засобів пізнання, відзначає, що для

формування адекватного образу необхідно використовувати евристичні підходи, особливо в операціональній активності мовних знаків.

Частково ця проблема розглядалася під час XI міжнародної науково-практичної конференції «Eurasian scientific congress» в Іспанії, де деякі виступи були присвячені єдності художнього образу та шрифту. Частково це питання було розглянуто під час XI міжнародної науково-практичної конференції "Eurasian scientific congress" в Іспанії [224], де деякі виступи були присвячені єдності художнього образу та шрифту. У своїй роботі Іттен І. [37] підкреслює важливість розвитку вираженого відчуття форми та матеріалу, а також навчання творчого мислення при створенні художнього образу напису. Він також наголошує на значенні образного сприйняття форми та вказує на те, що художній образ повинен бути простим і зрозумілим. Дослідник вважав, що кожній формі притаманні свої акцентні точки, і ті, що розташовані на осях чи діагоналях, позитивно впливають на сприйняття глядача.

Водночас, Боумен У. [9], у своїх дослідженнях, звертає увагу на проблеми графічного представлення інформації та вивчає процеси мислення, що базуються на образах. Автор вважає, що з швидким розвитком науки і технологій, зростає потреба в більш ефективних засобах передачі інформації. Для задоволення цих потреб все ширше використовуються можливості графічної мови та використовується досвід зорового спілкування як джерело принципів та методів для створення більш наочних та змістовних образів. Графічний образ автор розглядає з позиції концептуальної логіки зображень, форму «візуального висловлювання». Також автор наголошує, що саме зв'язок, диференціація і наголос служать основними засобами візуального впливу — є головними способами, за допомогою яких елементи образу діють, створюючи чітку, чітку візуальну фразу. [9, с. 19]

Філософ Ортега-і-Гасет Х. [67], був одним з перших, хто підняв тему споконвічного протистояння «мистецтво для обраних» та «мистецтво для мас». Також автор робить спробу охарактеризувати принципи естетичних відмінностей, де автор розглядає аспекти естетики, фокусуючись на

соціальному сприйнятті мистецтва у суспільстві, і порушує питання метафоричності в художньому образі. Дослідник Епштейн М. пропонує використовувати метафору, як один з прийомів, для втілення авторських ідей у рукотворному графічному написі.

Особливу важливість для дослідження художнього образу має твір Хеллер С. та Таларіко Л. [153], які розглядають погляди та практичні поради різних митців, що займаються створенням рукотворних графічних написів та алфавітів. Це дослідження ґрунтується на аспектах фізіології та психосемантики. У роботі Р. Хебба [106] розглядається, як нейрони мозку людини можуть навчатися, і висловлюється думка, що художній образ повинен конкретно відобразити об'єкт або ситуацію, не маючи узагальненої ознаки.

Це становище підтримує і В. Ф. Петренко [69], дослідник психосемантики, в своїй монографії, де аналізується специфіка індивідуальної свідомості у процесі сприйняття людиною іншої людини, а також професійні та національні аспекти стереотипів повсякденної свідомості. С. І. Серов акцентує увагу на тому, що у згармонізованому написі у візуальному середовищі рядкові та заголовні літери є логічним і візуальним доповненням одне одного.

Однією з умов гармонізації у візуальному середовищі міста є **використання кольору як засобу художньої виразності**. Як грамотно урізноманітнити кольорове середовище міста вивчали: В. Демидов, Б. Базима [4], І. Скотт, Л. Миронова, Ф. Ерісман, Дж. Саймондс, Р. Арнхейм [2], В. Фаворський [93], І. Іттен [38], Д. Карієр, А. Моран, Б. Хогарт [103], [104], Дж. Боумен [9], С. Смирнов.

Фахівці різних галузей все більше звертають увагу на важливість візуального середовища для психічного стану людини. Це питання стає центром уваги як вчених, так і громадськості, і теоретичні праці, які висвітлюють цю тему, мають обмежену кількість. Вперше теоретик В. А. Філін [100] представив концепцію відеоєкології сучасних міст у своїх теоретичних працях, де висвітлено рекомендації зі створення комфортного візуального

середовища за допомогою кольору. Ці ідеї отримали визнання в національній та європейській літературі.

І.В. Гете, у своїй праці "Вчення про колір" досліджує психологічний вплив кольору на свідомість та підсвідомість, враховуючи асоціації, що виникають з минулого досвіду та глибоко закріплюються в підсвідомості людини. Схожі питання розглядає В. Є. Демидов, фокусуючись на механізмах зорового сприйняття. Дж.О. Саймондс, серед сучасних дослідників, вивчає проблему колірних пропорцій у візуальному середовищі міста, що значно впливає на створення рукотворних графічних написів.

Вже античні філософи-ідеалісти, такі як Платон, Арістотель, Піфагор, Геракліт, Анаксагор, Емпедокл, Демокріт і Епікур, обговорювали проблему гармонізації кольорів. Сучасні дослідники, використовуючи емпіричні дані, такі як психологічні експерименти та досягнення фізіології, психології та педагогіки, також вивчають роль кольору в мистецтві. І. А. Скотт, Ф. Ф. Ерісман, Л. Н. Миронова та Б. А. Базима [4] досліджують психофізіологічний і психологічний вплив кольорів на людину. Висновки з експериментальних робіт школи С. В. Кравкова підтверджують, що вплив кольору призводить до змін у тонусі вищої нервової системи. Дослідники також розглядають різні фактори і механізми, що стоять за перевагами кольорів, як, наприклад, Р. Арнхейм [2], який аналізує сприйняття людиною оточуючого середовища через взаємодію світла та кольору.

У вивченні властивостей кольору в шрифті ключову роль відіграли видатні вчені, такі як В. А. Фаворський [93], який підкреслює важливість "певної" залежності літер від білого простору, навіть коли вони кольорові; С. І. Смирнов наголошує, що естетичний вплив кольору може виникати за рахунок асоціацій, які викликає у глядача. Для досягнення гармонії в написі важливі відношення форм і частин напису щодо їхнього масштабу, пропорцій, контрасту, нюансів та тотожності, а також використання такого широко застосовуваного прийому, як стилізація, яка визначає пропорції і масштаб. Дослідник Дж. У. Боумен [9] підкреслює взаємодію кольору із ступенем його

нечіткості чи ясності. І. Іттен [38] розглядає різні аспекти колориту, від фізичних властивостей до кольорової виразності та композиції, надаючи конкретні поради та приклади.

М. К. Ковриженко проводить порівняльний аналіз чорно-білих літер із застосуванням ефектів фотографії для їх візуального сприйняття. А. Моран вказує на потенційні можливості чорно-білих кольорів, які можуть значно розширити виразність напису. Б. Хогарт [104] підкреслює важливість гармонізації літер за допомогою принципів ілюзії, що сприяє створенню враження простору, не лише в композиції, але й у загальному сприйнятті напису в середовищі міста.

До теперішнього часу область досліджень не включала аспекти кольору у рукотворних графічних написах з практичного погляду. Наприклад, Н. Ганз [143], [144] представив думки професійних райтерів, таких як Kab 101, Daim, Nada та Seet, стосовно використання кольору в графіті. Д. Карієр розглянув поняття та походження стилю «каліграфіті» як одну з найвиразніших художніх форм письма, оскільки майстри, що працюють у цьому напрямі, зазвичай вибирають чорно-білі кольори для своїх написів. М. М. Таранов [84] акцентував увагу на перевазі рисованого шрифту перед типографським, каліграфічним та іншими видами шрифту, розглядаючи його як вид, що займає друге місце за розповсюдженістю в візуальному середовищі міста після типографських шрифтів. Ю. О. Сосницький [82] займався організацією написів у візуальному середовищі міста, розглядаючи емоційний аспект художньої стилістики рукотворного графічного напису в міському оточенні.

Емоційна складова художньої стилістики рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. Роботи, що освітлюють тему дослідження, представлені обмеженою кількістю: Дж. Саймондс, Г. Демосфенова, І. Гельб [259], Н. Таранов [84], А. Капр [41], К. Ізард [36], Р. Арнхейм [1], [2], Р. Грановська, А. Логвиненко [48], Т. Іваненко [34].

Теоретичні роботи, які розглядають обрану тему, представлені у обмеженій кількості. У своїй праці «Емоційний вимір архітектурного

середовища міста» Дж. О. Саймондс досліджує вплив емоцій на архітектурний ландшафт міста. Т. О. Іваненко [34], у статті «Графічні засоби формоутворення акцидентних шрифтів», досліджує емоційний ефект шрифтових форм на сприйняття глядача. Демосфенова Г. у своїй роботі «Проблеми взаємозв'язку образності і функції в дизайні», Наголошує на творчому вирішенні форми шрифту, вважаючи, що саме цей підхід забезпечує ефективну взаємодію з глядачем.

І. Гельб аналізує шрифт з погляду його характерних та спільних закономірностей з образотворчим мистецтвом. У монографії «Художньо-образна виразність шрифтів» М.М. Таранов [84] ретельно розглядає художньо-стилістичні особливості рисованого шрифту. В книзі «Естетика мистецтва шрифту» А. Капр [41] підкреслює, що розуміння впливу напису на глядача вимагає вивчення психологічних аспектів самого автора, і тому досліджує фактори, які впливають на художнє сприйняття світу художника. Американський психолог К. Ізард [36], у праці «Психологія емоцій», визначає емоції як мотивуючі сили, що направляють сприйняття, мислення та дії, підкреслюючи, що кожна емоція сприймається різним чином кожною людиною.

Р. Арнхейм [1], у своїй праці «Візуальне мислення», висловлює переконання, що людина не лише сприймає, але й відчуває своє оточення, акцентуючи увагу на тих оптичних явищах, які мають для неї особливу важливість. Використовуючи висновки Р. Арнхейма, автор дисертаційного дослідження намагається розкрити, як ці ідеї можна застосувати на практиці візуального середовища міста. Р. Грановська, у книзі «Запам'ятовування і впізнавання фігур», розглядає сприйняття як суму вражень і вивчає, як ці враження можуть залишатися в пам'яті під час їх заміщення.

Російський психолог А. Логвиненко [48], у праці «Чуттєві основи сприйняття простору», досліджує перцептивну діяльність як індивідуальний акт у співвідношенні з предметним змістом художнього образу напису. І. Іттен [37], у праці «Мистецтво форми», проводить аналіз впливу різних творів художника

на глядача та досліджує початковий зв'язок між людиною і художніми формами, які вона творить. Усі ці експерти, які займаються створенням шрифтів, поділяють свої спостереження, накопичені в процесі розробки.

Доведено, що шрифт не лише зчитують, його *сприймають з естетичної точки зору*. Це підтверджують дослідження А. Капра [41], Ю. Сосницького [82] та Добрицина.

Майстер шрифту А. Капр [41] досліджує художню дію шрифту як засіб спілкування між людьми з позиції естетики мистецтва шрифту, а також становлення його як семантико-естетичного засобу. Предметом естетики мистецтва шрифту автор вважає процеси, явища і характер впливу у яких шрифт, як комунікація виконуючи семантичну задачу набуває також і естетичного значення. Мистецтво шрифту можна спостерігати в тих випадках — коли вдало поєднуються високий рівень зручності читання, естетика та виразність, утворюючи чудовий образ [41, с. 9].

Вкрай важливі етична та естетична сторони включення елементів системи до міста. Поєднання серед різних, часто стилістично чужорідних художніх систем, даному випадку графіки та архітектури, іноді призводить до візуального конфлікту. Тому уважне ставлення до поєднання стильових особливостей контексту та графічних включень — чи не головне мистецьке завдання міської графіки. Що стосується фахівців з візуальних комунікацій, то хотілося б звернути увагу на найбільш прогресивні тенденції у вирішенні цієї проблеми, які перебувають у комплексному вирішенні середовища та елементів графіки, наприклад для районів, що знову будуються. Таке комплексне проектування спочатку передбачає спільність стилістики чи контрастне, але гармонійне поєднання стилістично різних елементів графіки і предметного оточення.

Висновки. На сьогоднішній день майже відсутні наукові публікації, які систематично розглядали б проблему теоретичних та практичних засад морфологічних аспектів у рукотворних графічних написах, що є важливою умовою для створення комфортного візуального середовища в місті. Це

питання потребує негайного теоретичного узагальнення в сучасному мистецтвознавчому дискурсі, і можна зробити висновок, що дана тема залишається невивченою і потребує подальших досліджень..

1.2. Дослідження понятійного апарату

Рукотворні графічні написи зараз знаходяться на піку своєї популярності. Так наприклад, багато брендів залучають відомих майстрів з каліграфії та графіті та рисованого шрифту до оформлення торгових точок або створення свого фірмового стилю. За допомогою рукотворного графічного напису можна дослухатись до інформаційного посилу, розгледіти художній образ, відчуті емоції, які автор напису вкладає в свій напис, відчуті його унікальність. Характер шрифту, його експресивність або навпаки монотонність, маштабованість чи мініатюрність надають змогу зазирнути у авторський світ майстра, що створює відповідні написи.

На сьогоднішній день існує велика кількість стихійних та арт-написів. Рукотворні графіті, каліграфіті та рисовані шрифти використовуються в багатьох сферах візуального середовища у місті. Створення таких написів «від руки» сприяє установленню більш особистого зв'язку між автором та глядачем, емоційно "приближаючи" автора до аудиторії та викликаючи інтерес до ідеї, яку він хоче висловити, щоб співпереживати і сприймати арт-напис більш жваво.

В дисертаційній роботі досліджуються такі поняття як: графіті, каліграфіті та рисований шрифт, які були об'єднані автором в узагальнююче поняття — рукотворні графічні написи. Розглянемо детальніше кожне з цих понять, починаючи з *поняття «графіті»*.

Граффіті (в контексті історичних написів однина — графіто; від італ. *graffito*, множ. *graffiti*) — зображення, малюнки або написи, що виконані шляхом видряпування, розфарбовування, або застосування фарби чи чорнила на стінах та інших поверхнях, можна вважати графіті. Це може охоплювати

широкий спектр вуличного мистецтва, включаючи прості написи і вишукані малюнки.

«Графіті» застосовується в історії мистецтв до творів мистецтва, вироблених подряпанням дизайну на поверхню. Схожим терміном є «sgraffito» [167, с. 1-2], який включає в себе подряпини через один шар пігменту, щоб виявити інший під ним. Цю техніку в першу чергу використовували гончарі, які могли б глазурити свої вироби, а потім процарапати їх конструкцію. У давні часи графіті різали на стінах гострим предметом, хоча іноді використовувався крейду або вугілля. Слово походить від грецького γράφειν-graphein, що означає «писати» [27].

У галузі історичної науки цей термін використовується протягом тривалого часу, але зазвичай в більш вузькому контексті. Коли йдеться про старовинні епіграфічні пам'ятки, терміни «графіті» і «дипінті» використовуються для розрізнення. Якщо «дипінті» позначає написи фарбами, то «графіті» — подряпані написи (сам термін безпосередньо походить від італійського дієслова *graffiare* — «дряпати»). Словник іншомовних слів надає визначення поняттю графіті, як (*im. graffiti* від *grafficare* — *надряпані*) надряпані старовинні написи та різноманітні малюнки, виконані гострими предметами на посудинах, пряслицях, а також на стінах будівель і інших об'єктах. Це прояв вуличного мистецтва, що включає в себе розміщення написів та зображень на стінах [80].

В. Кох у «Словнику простих форм» дав визначення поняттю «графіті» у його сучасному розумінні, це випадкові, тобто неочікувані й неофіційні, написи та знаки в громадських місцях, таких як громадські вбиральні, рекламні оголошення, дорожні знаки, роздягальні, в'язничні камери, вокзали, зали для чекання, автобусні та трамвайні зупинки, телефонні будки, ліфти, дерева, лавки, шкільні меблі, пам'ятники, стіни будівель, стовпи та балюстради залізничних, автомобільних та річкових мостів, внутрішні та зовнішні стіни автобусів та потягів. Малюнки, символи, окремі слова, імена, фрази, речення, вірші, діалоги, вислови можуть бути написані. Використовуються будь-які

інструменти, які залишають слід на поверхні: крейда, олівець, ручка, маркер, фарба в аерозольному балоні, кольорова крейда, ніж, палиця. [168, с. 111].

Період з 1969 по 1974 прийнято вважати в історії революційним, тому що в цей період з'являється стиль графіті в сучасному розумінні цього поняття, а центр розвитку цього виду мистецтва перемістився з Філадельфії до Нью-Йорка, який постійно розширював кордони графіті стилю. Як вважає дослідник Кейлеб Нілон: розвинулося на 15 років раніше, ніж де інде [107, с. 51]. Більшість естетичних новацій, як в незалежному публічному мистецтві пішло саме з графіті. Північна Америка була, також, першою в дещо сумнівному заgravанні графіті з арт-ринком, а саме, випередила бум початку 2000-х років приблизно на 20 років, і була в авангарді перевтілень класичного стилю графіті. Поза тим, регіон виплекав безліч митців, чії формальні й ідейні розробки багато хто наслідує і сьогодні.

Посилаючись на Енциклопедію сучасної України, графіті відносять до сучасних написів і рисунків на стінах будинків, у метро, на парканах та ін. (табл. 42), (табл. 43) Його вважають образотворчим напрямом міської субкультури останньої третини третини ХХ — поч. ХХІ ст. Воно задовольняє потреби самовияву деякого творчого потенціалу. На відміну від мистецтва, що спирається на безпосередній контакт із дійсністю, маніпулює його вторинними зовнішніми проявами: друковане слово, знак чи намальовані або зняті на плівку персонажі [230].

Розглянемо поняття «каліграфіті».

Каліграфіті — це художній стиль, що поєднує в собі каліграфію, типографіку і графіті. Його можна класифікувати як абстрактний експресіонізм або абстрактний вандалізм. Каліграфіті визначається як візуальне мистецтво, що поєднує літери в композиції, які намагаються передати глибший сенс через письмо, що змінене естетично, щоб вийти за межі буквального значення. [265]

Науковці, що досліджували походження цього терміну різняться в своїх припущеннях. Наприклад, голландському художнику Нільсу Шоу Мельману часто помилково приписують авторство цього терміна, яке він використовував

в 2007 році в якості назви для своєї персональної виставки [191, с. 71-104]. Сам автор описує каліграфіті як: записи в традиційному рукописному стилі, відображаючи світосприйняття мегаполісу, а також перетворення вуличного мистецтва в інтер'єр музеїв, галерей та приватних приміщень були охарактеризовані ним у відданому інтерв'ю як пряму в цілому і витончену в деталях техніку, що створює рівний баланс між баченням і читанням слова і зображення, де літери, письмо і сама мова стають певним образом або абстракцією [210].

Поняття каліграфіті з'явилося за 30 років до виставки Мельмана. Канадський художник Брайон Гайсин використовував цей термін у своїй виставці «Каліграфіті вогню», що проходила в Галереї Самі Кінж в Парижі з 19 квітня по 19 травня 1986 року, а також в якості назви книги, що супроводжувала цю виставку [168, с. 131]. Термін також згадується в книзі про постмодернізм «Spirits Hovering Over the Ashes: Legacies of Postmodern Theory» Х. Л. Хікса, опублікованій в 1995 році. [167, с. 48]

Йорданський художник та мистецтвознавець Відждан Алі також використовувала термін «каліграфіті» в своїй книзі 1997 року *Modern Islamic Art: Development and Continuity* для опису стилю мистецтва, що квітнуло на Близькому Сході і в Північній Африці з середини ХХ століття. Вона визначила каліграфіті як використання звичайного письма, де робота художника складається з персоналізації свого почерку в сучасну композицію [212, с. 186-188].

Вона виступала за використання цього терміна, так як вважала цей вид мистецтва натхненний каліграфією, а також близьким до стилю графіті-художників. Першими художниками, що працюють в цьому стилі, стали Хасан Массуд, Хоссейн Зендеруді і Парвіз Танаволі [223, с. 80]. Вона також визначає каліграфіті як особливий стиль в школі каліграфічного мистецтва (також відомий як рух Хуруфійя). [189, с. 165-172]

Розглянемо поняття «рисований шрифт»

Визначення поняття *рисовані шрифти* (у більш широкому сенсі) — це власні шрифти, намальовані реальною людською рукою, а не розроблені за допомогою комп'ютерного програмного забезпечення. Стиль цих шрифтів може варіюватися від графіті до скоропису [261].

Посилаючись на закон Верховної ради України про затвердження Державних санітарних норм і правил «Гігієнічні вимоги до друкованої продукції для дітей» *МОЗ України*, шрифт *рисований* (у більш вузькому сенсі) — це шрифт, що подібний до рукописного за накресленням, розроблений художником для оформлення окремих елементів конкретного видання (в даному випадку — до оформлення певних середовищ у візуальному середовищі міста). (Верховна рада України. Про затвердження Державних санітарних норм і правил «Гігієнічні вимоги до друкованої продукції для дітей» *МОЗ України*; Протокол від 18.01.2007 № 13)

Графіті, каліграфіті та *рисований шрифт* створюються людською працею за допомогою різних матеріалів та інструментів. Створення чогось за допомогою людської праці приводить нас до поняття «рукотворний». Специфіка створення літер графіті, каліграфіті та *рисованого шрифту* відсилає нас до поняття «графічний» та «графіка». Прийом комбінації літер у слова, словосполучення та речення формує поняття «напис». Тому, щоб сформулювати узагальнююче поняття до цих трьох понять — «рукотворні графічні написи», розглянемо такі поняття як «рукотворний», «графіка» та «напис». Спочатку розглянемо поняття «рукотворний».

Як вважає Великий тлумачний словник поняття «рукотворний» — це зроблений руками людини, створений людською працею. [13, с. 259]

Словник української мови Б. Грінченка дає визначення поняттю «рукотворний», як такий, що створений або зроблений руками людини, тобто людською працею [28].

Енциклопедія сучасної України надає більш ширші поняття — створений руками людини; в процесі трудової діяльності людини. [230].

Розглянемо поняття «графіка».

Енциклопедія сучасної України визначає термін «графіка» (грец. γραφική, від γράφω – пишу, малюю) як вид образотворчого мистецтва, що ґрунтується на техніці рисунка. Графіка включає в себе завершені рисунки, підготовчі твори (ескізи, начерки, студії) і репродукційні техніки (гравюра). Більшість графічних робіт виконано на папері (раніше використовувались папірус, пергамент, шовк), і наявність цього матеріалу дозволяє створювати численні ескізи, замальовки та інші підготовчі роботи. Характеристики матеріалів (текстура, фактура), технік і технологій визначають естетичну унікальність графічних творів, відмінну від тих, що використовуються в живопису. За методами виконання та можливостями відтворення виділяють унікальну та друковану графіку.

Унікальна графіка охоплює різноманітні твори, такі як рисунок (виконаний олівцем, пензлем чи пером; вугіллям, сангвіною, срібним шрифтом, соусом, тушею, сепією тощо), колаж, аплікація, силует, фотомонтаж і інші. У графіці, окрім рисунка, застосовують колір, письмо пензлем або його імітацію (акварель, гуаш, пастель, олеографія, кольорова гравюра). Друкована графіка, зокрема різновиди гравюри, дозволяє розмножувати зображення шляхом отримання відтисків з дошки, на яку нанесено рисунок (з винятком монотипії). За призначенням виділяють станкову та ужиткову графіку.

Станкова графіка представляє собою окремі аркуші, орієнтовані виключно на перегляд; їх виставляють в інтер'єрах, вкладають в альбоми і можуть утворювати серії чи цикли. Станкова графіка охоплює всі жанри образотворчого мистецтва, як-от: пейзаж, натюрморт, портрет, ікону, сюжетно-тематичну композицію, інтер'єр. Ужиткова графіка включає книжкову, газетно-журнальну, плакатну та промислову графіку.

Книжкова графіка, що становить основний вид прикладної графіки, включає в себе ілюстрації, розробку та вибір шрифту, композицію тексту, оформлення заголовків буклетів, атласів, гербовників, а також видавничий знак. Графіка пов'язана із мініатюрою та рисунком у рукописних книгах, а також із розвитком друкарської графіки. Книжкова графіка поширюється на дизайн електронних засобів масової інформації та комп'ютерну графіку.

Промислова графіка охоплює художнє оформлення предметів утилітарного характеру з використанням поліграфії (товарні, поштові, грошові знаки, етикетки, упаковки). Особливий випадок ужиткової графіки - це плакат, який сформувався як засіб торговельної та театральної реклами у ХІХ столітті, а також як засіб політичної агітації. Графіка включає ескізи театральних декорацій та костюмів, а також дизайнерські проекти одягу. Роботи в графіці можуть мати різні розміри - від мініатюрних (екслибрисів) до великих рекламних плакатів і графіті. [79]

Тлумачний словник за редакцією Д. Ушакова надає визначення два визначення поняттю «графіка». З мистецтвознавчого погляду (від грец. *Graphikos* — письмовий) — це образотворче мистецтво, яке користується комбінацією ліній, штрихів, контрастів білого і чорного, без застосування фарб. З філологічного погляду — це начерки письмових або друківаних знаків [78, с. 342]

Визначення Популярної художньої енциклопедії має більш узагальнений мистецтвознавчий підхід (від грец. *Graphike*, від *grapho* пишу, креслю, малюю). Тип мистецтва, що включає в себе малюнок і друківані художні твори (різноманітні види гравюри), що базуються на мистецтві малюнка, а також мають власні особливості. [71, с. 188-189]

Ілюстрований енциклопедичний словник має схоже визначення — (від грецького *graphike*, від *grapho* пишу), це мистецтво образотворчого характеру, яке охоплює як малюнок, так і друківану художню графіку. (гравюра, літографія та ін.) засновані на мистецтві малюнка. [24]

Новий словник іншомовних слів надає три різних визначення поняттю «графіка» (грец., від *graphein* писати, креслити). 1) загальна назва мистецтв: письма, креслення, малювання і живопису. 2) вміння писати, керуючи майстерно стилем і виразами. 3) учення про письмо. [28]

Енциклопедичний словник визначає поняття «графіка», як (грец. *Graphike* від *grapho* пишу), тип образотворчого мистецтва, що включає в себе як малюнок, так і друківані художні зображення. (гравюра, літографія, монотипія

та ін.), засновані на мистецтві малюнка, але що володіють власними образотворчими. [60]

Історичний словник галицизмів російської мови дає визначення поняттю «графіка» як (від грец. Graphikos), вид образотворчого мистецтва, основою якого є малюнок з використанням контурних ліній, штрихів, тонів і плям в контрасті з білою, кольоровою або чорною поверхнею паперу. [29, с. 5140]

Велика політехнічна енциклопедія надає три різних визначень з інженерного підходу до поняття «графіка»: 1) вид і спосіб відображення інформації у вигляді малюнка; 2) інженерний комплекс наукових дисциплін, необхідних для виконання графічних робіт в інженерній практиці; 3) графічна машинна графіка, що передбачає використання ЕОМ [65].

Великий Енциклопедичний словник надає два визначення поняттю «графіка» з лінгвістичного підходу: 1) сукупність всіх засобів даної письменності. 2) Розділ мовознавства, що досліджує співвідношення між графемами і фонемами. [78, с. 863]

Розглянемо поняття «напис».

Брокгаузова «Біблійна енциклопедія» стверджує, що у Стародавньому Римі існувала практика записувати обґрунтування смертного вироку на дошці, яку несли перед засудженим під час його перевезення до місця страти. Після виконання смертного вироку, цей «напис», відомий як епіграф або тітлос у грецькій термінології, закріплювали на хресті над головою засудженого [10, с. 1110].

Великий тлумачний словник дає визначення поняттю «напис», як короткий текст, уміщений на чому-небудь [79].

Словник української мови описує поняття «напис», як стародавній текст, вирізьблений, висічений і т. ін. на твердому матеріалі [80, с. 143].

Тлумачний словник за редакцією Д. Ушакова має архіологічно-філологічний підхід та надає кілька визначень поняттю «напис»: 1. Короткий текст, розміщений на зовнішній стороні предмета; текст, який нанесено на щось. Приклади включають надгробний напис, напис на конверті, напис на

книзі. 2. Стародавній текст, виконаний на твердому матеріалі, такому як камінь, метал або дерево. Прикладами є написи на камені, металі або дереві. [114, с. 618]

Словник синонімів української мови дає визначення поняттю «напис» — назва, заголовок, титул; вивіска. Надгробний напис епітафія. Назва (титул) книги, заголовок статті. [16, с. 576]

Англо-російський енергетичний словник за редакцією А.С. Гольдберга дає коротке визначення терміну «напис» — підпис (на кресленні) [11, с. 1184]

Поняття «рукотворний графічний напис» відсутнє в науковій літературі. Розглянувши наведені вище поняття можна дійти висновку, що чим більше різних поглядів з'являється щодо того ж самого поняття, тим гибшим і багатозначним виявляється термін. Аналізуючи поняття «рукотворний», «графіка» та «напис», як взаємодоповнюючі терміни, коли ми розглядаємо написи графіті, каліграфіті та рисований шрифт, як такі, що створюються за допомогою людської праці і мають особливості, притаманні графіці та komponують свої літери у слова, словосполучення або речення у напис.

Підбиваючи підсумки, сформулюємо авторську дефініцію. *Рукотворний графічний напис — це короткий текст, уміщений на будь-якій поверхні, який зроблений людськими руками з використанням графічних матеріалів та інструментів.*

1.3. Методи дослідження

Мета та завдання дослідження зумовили його методологію, яка ґрунтується на загальнонаукових та спеціальних методах дослідження, а також має комплексний науковий підхід, який передбачає поєднання наукових методів.

На першому етапі початку роботи на дисертаційним дослідженням була проведена систематизація. Системний підхід (англ. *Systems thinking* — системне мислення). Використовувався під час формулювання мети, завдань та наукової новизни дослідження. Метод наукового пізнання ґрунтується на принципі

поетапності: комплексного дослідження особливостей об'єкта та напрямів його розвитку. Системний підхід є сферою конкретно-наукового пізнання як загальнонаукового, так і міждисциплінарного методологічного знання. Системний підхід — це особливий предмет дослідження загальнонаукових методологічних принципів та форм знання.

Ефективність системного підходу залежить від характеру застосовуваних загальносистемних закономірностей, що встановлюють зв'язок між системними параметрами. Цей підхід є частиною комплексного дослідження великих і складних об'єктів (систем). Наприклад, рукотворні графічні написи у даному дослідженні представлені через графіті, каліграфіті та рисованому шрифті, що є цілісним дослідженням з урахуванням повної узгодженості функціонування усіх елементів і частин написів в цих трьох видах. Базуючись на цьому принципі досліджувався кожен елемент системи, його взаємодія та зв'язок з іншими елементами в цій системі, а також вплив окремих частин системи на їх функціонування в цілому.

Наступним етапом було застосовано метод термінологічного аналізу для уточнення й формування понятійного аналізу дослідження, а саме для розмежування понять «графіті», «каліграфіті» та «рисований шрифт», що застосовуються в шрифтовому мистецтві та визначення авторської дефініції терміну «рукотворний графічний напис».

Метод абстрагування — це певне моделювання об'єктів у процесі мислення людини. В різних дослідженнях об'єкт постійно розкривається іншими своїми особливостями. Представлений метод дозволив проаналізувати проблему з несприятливими візуальними середовищами, а також ілюзійністську архітектуру та театральні ефекти у медіа просторі сучасного міста і сфокусуватися на тих позитивних «якостях», які привносить рукотворний графічний напис у такі середовища.

Цей метод характеризується виокремленням із сукупності ознак, тих властивостей явища, що становлять предмет дослідження. Тобто абстрагування

є процесом мисленевого відволікання дослідника від будь-яких ознак самого явища з метою глибшого його вивчення.

У дисертації також подано структурно-логічної схеми процесу візуальної комунікації між глядачем та написом, де рукотворний графічний напис виступає засобом соціальної комунікації. Під час моделювання цієї схеми відбулося переміщення знань з моделі на оригінал, що дозволило дослідити практично, безпосередньо у середовищі міста. На основі отриманих результатів, використані отримані моделі аналізували побудову узагальненої теорії об'єкта, його видозміни чи керування за допомогою нього. У підсумку — формування узагальненого, чітко сформованого знання про рукотворний графічний напис, як засіб соціальної комунікації.

Такий вид дозволяє в короткій інформативній формі розкрити суть напису, де відбувається процес переміщення знань з моделі на сам напис. Такий принцип дозволяє робити наочно-практичну перевірку знань за допомогою отриманих моделей та використовувати їх для побудови дослідження. Одним з важливих моментів методу моделювання є те, як на завершальному етапі відбувається об'єднання та узагальнення результатів дослідження.

Для дослідження шрифту, як символічної системи людської комунікації використовувалися структурно-семіотичні методи. Характерними особливостями цих методів є те, що фокусуючись на конкретних взаємозв'язках між елементами та їх відношенні до структурного цілого. Для того щоб докладного дослідити вплив графіті, каліграфіті та рисованого шрифту на глядача необхідно з'ясувати, що є місцем для напису у середовищі міста і, що є символічною мовою у середовищі міста.

Генетичний метод розгляду об'єкта дослідження зумовив розгляд теорій початкових елементів шрифтового мистецтва. Оскільки, рукотворні графічні написи створюються рукотворно графічним способом, то і початковими елементами в цьому мистецтві виступають крапка, лінія і площа. Деякі дослідники схиляються до інших класифікацій, наприклад, форма, зміст та середовище.

Одним з основних методів представленого дослідження є *морфологічний аналіз у творчості винахідництва* - це методика, яка сприяє вивченню різних можливих рішень проблеми, розбиваючи її на окремі атрибути і комбінуючи потенційні варіанти реалізації цих атрибутів..

Техніка морфологічного аналізу включає в себе розбиття об'єкта дослідження на характеристики та атрибути, при цьому забезпечуючи незалежність між характеристиками. Після цього проводиться ідентифікація всіх можливих реалізацій атрибутів, наприклад, для атрибуту "рукотворний графічний напис" можуть включати шрифт, художні образи, а також матеріали та інструменти для втілення задуму. Таким чином, створюється багатовимірна таблиця з різними комбінаціями окремих реалізацій вивчених атрибутів. Кожна комбінація представляє собою окремий варіант розв'язання поставленої проблеми. Цей підхід дозволяє виявити нові комбінації та може призвести до виникнення оригінальних ідей.

Метод полягає у виділенні кількох характерних структурних або функціональних ознак технічної системи, яку вдосконалюють. Для кожної з цих ознак складається повний табличний (матричний) перелік різних конкретних варіантів (альтернатив) технічного вираження використання цих ознак. Кожна ознака може охоплювати конструктивний вузол системи, її функцію, режим роботи створюваного об'єкту — параметри або характеристики системи, які визначають рішення проблеми та досягнення основної мети..

Цей метод включає п'ять послідовних етапів морфологічного аналізу.

Перший етап передбачає чітке формулювання морфологічного аспекту (проблеми). З'ясовано, що потрібно вдосконалити або допрацювати, розглянуто вимоги до результату рішення задачі, і виокремлено головні з них, пов'язані з елементами об'єкту, які забезпечують його виконання.

На другому етапі об'єкт розглядається як сукупність функціональних елементів (ознак). Наприклад, рукотворні графічні написи було розділено на графіті, каліграфіті та рисований шрифт. Складено список всіх морфологічних

ознак і вимог до цих елементів, тобто всіх важливих характеристик об'єкту, його параметрів, які визначають вирішення проблеми та досягнення основної мети.

Третій етап полягає у побудові (складанні) морфологічної моделі. Проведено аналіз всіх елементів (ознак) і побудовано морфологічну модель. (див. табл. 1, табл. 2, табл. 3). По кожному стилю з графіті, каліграфіті та рисованого шрифту і обрано декілька літер, які умовно є «представниками» кожного шрифтового напрямку і об'єднано відповідно у три алфавіти у вигляді таблиць;

Четвертий етап – синтез варіантів об'єкту. Проаналізовано рішення, що виникли в морфологічній моделі (таблицях). Синтез варіанту рішення було здійснено шляхом вибору спочатку варіантів основних елементів, включаючи найістотніші ознаки, а потім враховуючи решту характеристик..

П'ятий етап передбачав вибір найбільш раціональних варіантів конкретних рішень.. Було прийнято рішення з цих трьох таблиць вибрати ще по кілька літер і розчленувати її на складові елементи «скелет» (графема літери), «тіло» (форма літери) та «одяг» (оздоблення літери). На підставі заданих критеріїв було здійснено висновки:

- виявлено спільні та відмінні ознаки шрифту;
- охарактеризовано основні та другорядні елементи літер та напису;
- визначено роль нижніх та верхніх виносних елементів для ритмічної організації слова і рядка;
- сформульовано основні графічні ознаки шрифту;
- висвітлено, що на ритм у шрифті впливає геометрична і оптична пропорційність літер і окремих її елементів;
- проаналізовано, як шрифтові пропорції впливають на показник оптимальної читабельності напису;
- розкрито значення архітектоніки написів у візуальному архітектурному середовищі;

— знайдено оптимальний варіант з отриманих висновків, який допоможе візуально покращити не сприятливе середовище.

Окрім морфологічного аналізу були використані у дослідженні й інші методи, які являють собою поєднання декількох найважливіших методів мистецтвознавчого аналізу: генетичний, моделювання, екстраполяція, системний підхід, систематизація, аналітичний метод, топологічний та абстрагування.

Моделювання (англ. *Scientific modelling, simulation*, нім. *Modellieren, Modellierung, Simulation*) — це метод дослідження явищ і процесів, що ґрунтується на заміні конкретного об'єкта досліджень (оригіналу) іншим, подібним до нього (моделлю). Розробка моделі виходила з аналізу попередніх досліджень об'єкта та визначення його основних характеристик, а також включала в себе етапи експериментального та теоретичного аналізу моделі, співставлення результатів з даними об'єкта, корегування моделі. Процес моделювання має три елементи: суб'єкт (дослідник), об'єкт дослідження та моделі як посередника між стосунками суб'єкта що пізнає, і об'єкта якого пізнають.

Для того щоб побудувати модель потрібно володіти певним набором знань про об'єкт (рукотворний графічний напис): художні, композиційні, технічні методи та прийоми виконання тощо. Пізнавальні можливості зумовлюються тим, що модель — це відображення суттєвих морфологічних особливостей рукотворного графічного напису. Проблематика необхідності та подібності самого напису та моделі потребує конкретного аналізу цих особливостей. Оскільки, будь-яка модель не може замінити сам рукотворний графічний напис, тому для одного і того самого об'єкта побудовано декілька моделей в залежності від дослідження обраних особливостей графіті, каліграфіті та рисованого шрифту.

Наприклад, для більш детального розгляду морфологічного аспекту рукотворного графічного напису було створено модель «анатомічного»

розгляду літери, як невід'ємної складової кожного шрифтового напрямку графіті, каліграфіті та рисованого шрифту; модель для опису архітектонічних особливостей напису; модель на основі асоціативних правил на основі зв'язку геометричних параметрів шрифтів, де визначено параметри літерних елементів і їх вплив на зручність у читанні. Проте, будь-яка модель може замінити оригінал лише в досить обмеженому сенсі.

Екстраполяція у широкому розумінні представляє собою метод наукового дослідження, який включає в себе розширення отриманих висновків з області спостережень за однією частиною явища на іншу частину цього явища. У вузькому розумінні, це визначення значень функції за певним рядом даних за їхніми межами. Цей метод дає можливість розглянути сучасні особливості рукотворних графічних написів та впроваджувати ці особливості під час аналізу морфологічного аспекту представлених написів.

Під час дослідження наукових джерел використовувався метод систематизації. Систематизація характеризує сам процес подання об'єктів та явищ, як певну систему. Завдання методу полягає в побудові класифікаційних фрагментів, кожен з яких ґрунтується на універсальній класифікаційній моделі. Модель допускає використання законів діалектики для виявлення системних зв'язків між поняттями. Методологічною основою формування рукотворного графічного напису як системи — є загальнонауковий метод моделювання конкретизований до вирішення типологічних завдань та з урахуванням особливостей графіті, каліграфіті та рисованого шрифту в системі інформаційної діяльності.

Використання методу аналогії, що полягає в передачі знань про об'єкт дослідження на менш вивчений чи доступний об'єкт, відомий як прототип, відкриває можливість передачі інформації по аналогії від моделі до прототипу. Використання методу дослідження на основі аналогії, тобто подібності об'єктів за певними ознаками, використовується для виявлення типології.

Типологічний метод має на меті розподіл (упорядкування) сукупності об'єктів або явищ на якісно визначені типи (класи) на підставі їхніх спільних істотних характеристик. Розчленовування може обмежуватися угрупованнями об'єктів за тими чи іншими ознаками, і в цьому плані виступати як засіб упорядкування і систематизації конкретних даних про історичні об'єкти, явища і процеси. Так за допомогою цього методу було розроблено авторську класифікацію сучасних графіті написів. Різні стратегії типологізації отримали широке застосування у побудові предмета дослідження.

Типологічний метод має за мету поєднати структурно-морфологічні характеристики досліджуваних об'єктів з їх принципово якісною визначеністю. Термін «тип» виступає як багатозначна структура рукотворного графічного напису, тому для виявлення особливостей представленого дослідження виникає необхідність у вивченні та описі найбільш характерних ознак графіті, каліграфіті та рисованого шрифту. Цей метод використовується як основний методологічний засіб конкретизації і групування графічних ознак. Формуючи типологію ставилося за мету відобразити структуру об'єкта з тих напрямків, які є найменш дослідженими.

Представлений метод дає підґрунтя для класифікування системного об'єкта за формально-емпіричними ознаками. Тому, було розроблено типологічну класифікацію видів, стилів та напрямів графіті, в якій об'єкт дослідження є багаточисельним за своєю структурою (за правилами стилю графіті в кожного райтера повинен бути свій авторський стиль), і завдання дослідження ставить за мету науково узагальнити, описати та поділити на групи для виявлення спільних і відмінних ознак між об'єктами. Таке припущення ґрунтується на понятті «проектна типологія», яку запропонував В. Сидоренко.

Аналітичний метод являє собою сукупність окремих методів вивчення рукотворного графічного напису, а саме поєднання логічного та історичного, аналіз і синтез, припущення, абстрагування, а також індукцію та дедукцію. Одним з найактуальніших методів є історичний метод, що дає можливість

спостерігати виникнення, формування та розвиток об'єкта дослідження у хронологічній послідовності з метою визначення внутрішніх та зовнішніх чинників.

Особливості теми наукового дослідження призвели до використання ряду спеціалізованих методів аналізу в області мистецтвознавства:

– для узагальнення теоретичної частини роботи використовувався *метод формалізації* результатів дослідження, що дозволив створити графічні схеми;

– за допомогою методу художньо-стилістичного аналізу було проведено збір написів у стилі графіті, каліграфіті та рисованого шрифту призвів до визначення їх характерних рис, особливостей конструкції та унікальних аспектів створення художнього образу. Метод художньо-стилістичного аналізу дав можливість проаналізувати особливості художньої стилістики у шрифті, виявити емоційну складову цієї стилістики.

– для вивчення засобів композиційної побудови, прийомів і принципів гармонізації рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста, а також для розгляду значення кольору як засобу художньої виразності використовувався *метод композиційного аналізу*.

Висновки. Використання широкого спектру наукових теоретичних і емпіричних методів дослідження дозволило аналізувати досвід як вітчизняних, так і іноземних досліджень, дозволили обґрунтувати актуальність теми даної наукової проблеми, сформували основу для дослідження морфологічного аналізу, допомогли виявити першоджерело початкових елементів шрифтового мистецтва, з'ясували спільні та відмінні особливості, а також висвітлили принципи архітекtonіки написів по відношенню до середовища в якому безпосередньо розташовується обраний напис.

Висновки до першого розділу

Висновки до першого розділу узагальнюють огляд спеціальної літератури, що присвячена огляду обраної теми, а також обумовлена обраними методами дослідження.

Короткий огляд спеціальної літератури дозволив виявити, що представлені праці по темі дослідження не були предметом вивчення. Вони або відтворюють історію розвитку шрифту, або висвітлюють окремі особливості морфологічного аспекту у шрифтовому мистецтві і потребують узагальнюючого аналізу стосовно теми дослідження. Такі праці, як правило, носять інформативний характер.

Опрацювання понятійного апарату дало можливість розмежувати поняття: графіті, європейське каліграфіті та рисований шрифт. А також, довести, що поняття *рукотворний графічний напис* має доцільність використовуватися як об'єднуюче поняття до всіх трьох понять.

На основі теоретичного дослідження зразків графіті, каліграфіті й рисованого напису розроблено класифікацію за видами, стилями та напрямками, а також створено більше 50 авторських таблиць та схем, які унаочнюють положення, викладені в дисертації. Наукову роботу побудовано на основі системно-аналітичного підходу, що дало змогу проаналізувати морфологічні особливості будови графеми, літерних елементів, графічних ознак шрифту, впливу пропорцій шрифту на читабельність напису та ін. на прикладах графіті, каліграфіті та рисованого шрифту. У дослідженні застосовано загальнонаукові та спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання, що дали змогу виявити можливі вектори розгляду цієї теми.

РОЗДІЛ II

РУКОТВОРНИЙ ГРАФІЧНИЙ НАПИС В КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА МІСТА

2.1. Медіа простір сучасного міста

Поява графіті та переосмислення рисованого шрифту у ХХ ст., а також поява каліграфіті у ХХІ ст. в мистецтві вуличного простору багато в чому зобов'язані розвитком новітніх засобів масових комунікацій. Цифровізація та масова культура вносять свої корективи в сучасне візуальне середовище міста та його естетичне осмислення через рукотворні графічні написи.

На думку представника міжкультурної теорії міських соціальних рухів М. Кастельса [194]: у ХХІ столітті багатство, політична влада, громадське благополуччя та культурна творчість більшості міст у світі значною мірою визначаються їх здатністю створювати модель інформаційного суспільства, що відповідає унікальним цінностям та цілям країни [184, с. 50].

На появу та розвиток рукотворного графічного напису активно впливає сучасне середовище, яке згодом стає медійним. Дослідниця феноменологічного підходу у вивченні соціокультурного простору міста М.С. Гнедишева вважає: соціокультурний образ міста відображає зміни в сприйнятті людьми світу, які виникають під впливом різноманітних факторів, таких як природне середовище, зміни в соціально-економічних та культурних процесах. Ці перетворення відзначаються руйнуванням стандартів і еталонів міського життя, переосмисленням установок, системи цінностей та ціннісних орієнтацій мешканців міста, а також змінами у методах втілення їхніх щоденних практик та інших аспектах [36, с. 59-62].

Цей процес можна пов'язати з багатогранністю міського життя, що виявляється у виникненні нових соціальних, професійних, вікових чи стильових соціумів. Дослідниця розвитку медіапростору у сучасному місті Є.Н. Юдина формулює поняття медіа простору — це сукупність соціальних відносин з

приводу виробництва та споживання масової інформації, який має певні форми репрезентації:

- фізичний простір;
- простір соціальних відносин;
- символічний простір [184, с. 50].

Медіапростір є частиною соціального простору, яка утворює відкриту соціальну систему між тими, хто створює інформацію, і тими, хто її споживає, з основним акцентом на складному принципі взаємодії між її учасниками. В інформаційному суспільстві сучасного часу необхідно розробляти нові стратегії розвитку міст, які базуються на високих технологіях. Місто, яке фактично створюється людьми, повинно впроваджувати їх для поліпшення громадських відносин та створення більш комфортного та якісного міського життя.

Рукотворний графічний напис активно слідує модним тенденціям, маніпулюючи зі шрифтовими логотипами модних брендів, копіюючи цитати з фільмів чи коміксів, використовуючи елементи притаманні поп культурі. Вивчаючи проблему впливу медіа середовища на мешканців сучасних міст Г.Н. Малюченко дійшов висновку, що більшість мешканців міста, яких можна назвати «медіа споживачами», виявляють прагнення бути активними у соціальних справах і мати критичний підхід до інформації, яку вони споживають. Це може бути свідомим або несвідомим використанням медіапростору для досягнення своїх особистих та професійних цілей. Багато з них спрямовані на використання медіапростору не лише для споживання інформації, але і для особистого чи професійного розвитку. Вони більше цікавляться тим, як можна практично застосовувати отримані знання і перетворити інформацію на реальний «життєвий успіх» [247].

Повсякденні медіа споживання городян можуть бути розглянуті як особлива форма соціальної поведінки заснованої на різних формах інтерактивної та творчої взаємодії особи з інформаційним простором. Дослідник міста, як соціокультурного феномену М.Л. Паламарчук вважає, що однією з важливих особливостей сучасного міста є новий тип міського жителя

«медіа городянина» — це людина нового покоління, з новими патернами поведінки та новими засобами спілкування [115, с. 134].

Тобто, такий мешканець повністю залежить від мультимедійних електронних та аудіовізуальних засобів масової комунікації, «не помічає» міста і той, хто не пов'язаний з конкретною локацією та є мобільним, може не приділяти уваги місту. В такий спосіб, культура медіа споживання в місті базується на монолозі, адресованому глядачеві, на відміну від рукотворних графічних написів, до яких може долучитися кожен мешканець міста, висловлюючи свої погляди на актуальні проблеми сьогодення.

Соціокультурну ситуацію сучасного міста характеризує низка тенденцій:

- ускладнення життя у зв'язку з постійним зростанням інформаційних потоків;
- неоднорідність структури;
- збільшення виробничих процесів.

Медіапростір, завдяки засобам масової інформації та комунікації, впливає на жителя сучасного міста, впроваджуючи зразки та норми, які регулюють його поведінку. Глобалізація, віртуалізація, гіпертекстуальність і інтерактивність визначають міський світ як складний феномен, який віддзеркалює всі аспекти соціокультурної реальності. Кожне сучасне місто формує інформаційний простір, який можна уявити як сукупність різних "потоків" інформації, які впливають на життя мешканців. Інформаційний простір міста розвивається неструктуровано та призводить до витрат.

Як вважає дослідник Е. Тоффлер: Швидке роз'єднання суспільства на рівні цінностей і стилю життя перетворює всі попередні механізми інтеграції і потребує абсолютно нового фундаменту для відновлення. [151, с. 349]. Суспільство через медіа простір міста піддається інформаційній маніпуляції на людську свідомість шляхом підриву культурних засад, на яких тримається здатність людської свідомості критично сприймати інформацію. Звісно, старі

основи існують досі, але розширення кола комунікацій справді призвело до обмеження традиційних ідентичностей.

А.Я. Флієр висловлює думку, що суть комунікаційних процесів полягає у створенні моделі певного аспекту реальності та у виникненні медіа комунікативної ситуації. Цей процес призводить до того, що модель ситуації стає частиною когнітивної системи людини: ми розуміємо текст, тільки якщо ми розуміємо ситуацію про яку йдеться, тобто, якщо ми маємо модель цього тексту [167, с. 201].

Мережу інформаційної комунікації можна розглядати як особливу культурну форму, що відображає процеси відтворення об'єктів, явищ або процесів. Розрізняють культурні форми, для яких семантична (знакова) функція є основною:

- природні та штучні мови;
- церемоніальна;
- сигнальна поведінка, обряди та ритуали, художні образи та ін.

Також існують форми, в яких знакова функція відіграє роль додаткового елемента. Розкриття природи, сутності та основних рис мережевої інформаційної комунікації дозволяє визначити, як формується уявлення індивіда про світ під впливом засобів масової інформації. Головним механізмом формування світогляду індивіда є створення медіа комунікативної події, що виникає в результаті взаємодії медіа-тексту та свідомості. Особливості медіа-тексту як елемента визначаються соціумом разом із індивідом.

Комунікація — це процес взаємодії між людиною і інформацією, і оскільки ця система функціонує найкраще у містах, можна зробити висновок, що місто є важливим макролюдським об'єктом, який лягає в основу різних галузей людської діяльності. Місто слугує носієм інформації, є ресурсом, який сам себе формує та змінює. Міське середовище, як прояв культури, включає в себе багато повідомлень. Тому в міській культурі знаходимо не лише різні

тексти, але й різні мови та коди, необхідні для їх правильного розуміння. Міське середовище характеризується постійною динамікою смислового обміну.

Зі структури механізму «місто – люди» можна виявити закономірність — чим більше місто (якщо воно насичене економічними, соціальними, культурними та іншими процесами), тим більше чисельність його населення. Це також означає, що інформація та засоби її передачі набуватимуть новий сенс і будуть шукати своє використання в нових комунікаційних функціях та технологічних засобах.

Комунікаційні структури в складних системах накладаються одна на одну, а комунікативні зв'язки формують великі мережі, які становлять основу соціальної структури в межах такої соціальної мережі, в якій відбувається комунікація. Інформація та міські позначки тепер перетворилися на рухомі електронні вирази та медіа-екрани. Аналізуючи культурний простір міста в інтернет-мережі та засобах масової інформації, А.Н. Губанков прийшов до висновку, що споруди з медіа-фасадами представляють собою новий рівень архітектурних можливостей і, таким чином, місто можна представити як тривимірну аудіовізуальну модель [43, с. 54-62].

Для того, щоб донести певну інформацію у певному вигляді в медіапросторі широко використовують можливості символічної маніпуляції, яка зводиться до дій:

- зі знаками (позначення тих чи інших явищ тими чи іншими знаками, що мають вже сформовані смислові значення або емоційне забарвлення);
- дії зі значеннями (використання окремих слів таким чином, щоб вони набули значення, що не збігається з початковим, а іноді і прямо суперечать їм);
- дії зі структурою повідомлення (замовчування про подію, спотворення інформації, брехня і так далі);
- дії з образами (створення цілісних художніх образів осіб, явищ тощо).

За думкою А.Я. Флієра, включення більшості культурних царин в єдину комунікаційну систему, яка взаємодіє у мережевому виробництві, розподілі та обміні сигналами, має значущі впливи на соціальні структури та процеси:

- послаблює символічну владу традиційних відправників повідомлень;
- влада передається через історично заковані соціальні звички: релігію, мораль, авторитет, традиційні цінності, політичну ідеологію;
- культурні поля комунікаційної системи не зникають, але слабшають, якщо не відтворювати себе знову в новій системі, де їхня влада множитья за допомогою електронної матеріалізації духовно переданих звичок [167, с. 201-297].

Одним з позитивних прикладів оздоблення повністю скляної конструкції є (іл. 234) є робота Саїда Докінса в Мексиці «Refraktur. Queretaro Experimental». На цьомуobelіску автор закомпував написи каліграфіті у різні фігури: ромб, квадрат та коло, і водночас створив великий напис у смужку. Всі сторони цієї споруди вкриті точковим підсвіченням в синій колір, який стає видно тільки у нічний час. Цей експериментальний проєкт створений для урізноманітнення візуального середовища одноманітних вулиць Керетаро (Мексика) є гарним прикладом поєднання скляного оздоблення з рукотворним графічним написом.

Висновок. Підсумовуючи спробу осмислення медіапростору сучасного міста важливо відзначити, що саме місто є витком інформаційного суспільства. І хоча віртуальна реальність може відволікати мешканця від природного оточення та актуальних соціальних подій, то навіть за всіх цих побоювань, позитивні зміни в медіапросторі виявляються у розширенні горизонтів свідомості жителя міста та інтеграції нових цінностей.

Місто може розглядатися як середовище, де взаємодіють люди та інформація, і воно виступає як платформа для соціальної організації масової комунікації. У цьому контексті відбувається зміцнення структури суспільства та впливи на нього змін в рамках сучасних науково-технічних та інформаційних революцій.

2.2. Візуальне середовище як соціальний фактор

Спостерігаючи історичний розвиток рукотворного графічного напису, можна помітити, що саме він був одним з перших, хто відкрито реагував на зміни, що відбувалися в соціальному житті суспільства. У сучасний період спостерігається тенденція до збільшення кількості рукотворних графічних написів у візуальному оточенні міста. Такі написи різняться за своїм характером і несуть різноманітну інформацію, починаючи від повсякденної реклами і закінчуючи спонтанними написами, створеними будь-ким без конкретної причини.

Зараз важливо визнати важливість візуального середовища, яку сучасні покоління людей часто недооцінюють [163, с. 45-61]. Урбанізаційні процеси суттєво змінили візуальне оточення міста, включаючи його колірну палітру та структуру навколишнього простору [166, с. 55-60]. Відомий експерт з урбоекології А.Н. Тетіор вказує на те, що видиме оточуюче середовище, ймовірно, має найбільший вплив на людину [148, с. 158].

Візуальне оточення міста наповнене примітивними геометричними формами, які створюють негативне візуальне середовище, важливе для формування світосприйняття і впливає на фізичний та психічний стан людини, сприяючи втомі, апатії і роздратуванню. Ці негативні впливи виникають через наявність негативних візуальних структур - гомогенних і агресивних видимих полів [131, с. 47-51].

У наукових дослідженнях, які проводилися доктором біологічних наук В. А. Філіном та іншими вченими, розглянуто негативний вплив однорідних і агресивних візуальних середовищ, що оточують нас у сучасному місті, на здоров'я. Зазначається, що у штучному візуальному середовищі не можуть нормально функціонувати фундаментальні механізми зору, зокрема автоматизм сакад та системи on- і off- [164, с. 176-179].

Наше сприйняття візуального середовища міста відбувається через органи зору, тобто наші очі. Сучасні дослідження в галузі фізіології зору

вказують на те, що око постійно сканує оточуюче середовище за допомогою двох основних видів рухів очей - повільних і швидких. Швидкі рухи очей, які отримали назву сакад, відбуваються синхронно в обох очах і мають однакову амплітуду та однаковий напрямок. Ці рухи відбуваються достатньо часто, приблизно дві або більше разів на секунду, тобто напрямок погляду змінюється кожні півсекунди. Таким чином, наші очі постійно пересуваються для сканування оточуючого простору [261].

Схід проходження сакад зумовлений активністю центральної нервової системи, яка має властивості генерувати відповідні сигнали. У кожної особи існує власний патерн для проходження сакад, який визначається трьома параметрами: інтервалом між сакадами, їх амплітудою і орієнтацією [260, с. 240].

Гомогенне візуальне середовище описується як те, в якому абсолютно відсутні видимі елементи або їхня кількість різко знижена. Прикладами гомогенних полів у міському середовищі можуть служити великі панелі, відкриті поверхні будинків, прозорі фасади, підземні переходи, асфальтове покриття, та дахи будівель. [164, с. 176-179].

При огляді відкритої стіни, око не має об'єктів для "заціплення" після кожної сакади. Крім того, перед гомогенною будівлею часто знаходиться асфальтове покриття, яке є іншим прикладом гомогенного візуального середовища. Підходячи до такої конструкції, людина опиняється в оточенні гомогенних полів, і механізми зору не можуть працювати повноцінно. Все це призводить до психологічного дискомфорту через суцільні темно-сірі площини, що оточують особу [232, с. 30-42]. У такому середовищі вхід зору істотно знижується, що порушує роботу вищих відділів мозку. Досліджено, що проживання та робота в середовищі, де обмежена кількість зорових елементів, а також в темних приміщеннях (кінофабрики, фотостудії, поліграфічна промисловість), може спричиняти у людей невротичні стани, депресії, галюцинації, порушення сну та інші проблеми. [260, с. 240].

Ілюстративним прикладом того, як рукотворний графічний напис трансформує гомогенне візуальне середовище, може служити мурал Браяна Патріка Тода у Луїсвіллі, Кентуккі (див. іл. 1). Рукотворний графічний напис розташований між двома однорідними стінами, але автор вдало використовує масштабні відносини, архітектурні ритми та контрастну кольорову гамму (біле, червоне і чорне). За допомогою філософського напису "Our city, our home", художник прагне вмотивувати глядачів дбати про оточуюче середовище, в якому ми проживаємо.

Агресивне візуальне середовище характеризується наявністю великої кількості ідентичних та рівномірно розташованих візуальних елементів. Наприклад, у типовому багатоповерховому будинку може бути велика кількість розташованих рівномірно вікон на великій площині стіни. При спостереженні за такою «агресивною будівлею» автоматизм сакад переносить наш погляд з одного вікна на інше кожні півсекунди, і мозок отримує однакову інформацію: «вікно», «вікно», «вікно». Це може призводити до перевантаження мозку однотипною інформацією. Особа може не визначити, на яке вікно вона дивилася перед сакадою і на яке вона дивилася після завершення сакади. Велика кількість однакових вікон порушує основну функцію зору - передавати інформацію про напрямок погляду та сприймане. [232, с. 30-42].

Також прикладами агресивних візуальних полів можуть служити панелі будинків, стіни з однаковою облицювальною плиткою, монотонна цегла, різні решітки, перегородки, гофрований алюміній, шифер та інше. У більшості сучасних міст найчастіше можна спостерігати неприродний темно-сірий колір [166, с. 55-60]. В агресивному візуальному середовищі функціонування органу зору майже припиняється, оскільки особа, оточена безліччю однакових візуальних об'єктів, не може чітко виокремити той, на який вона дивиться, що порушує основну функцію зору - ідентифікацію фіксованого об'єкта [261]. При спостереженні за агресивними структурами людина може відчувати неприємні симптоми, такі як метушня в очах, мерехтіння та надмірна втома. Виникає сильне бажання відвернути погляд від цього неприємного зорового поля.

Тривале перебування в агресивному візуальному середовищі може викликати дискомфорт і значний рівень роздратування [239, с. 35-36].

Це може призводити до прийняття особою агресивного способу життя, супроводжуваного порушеннями правил, і у деяких випадках, навіть до госпіталізації в психіатричні лікарні [165, с. 43-50]. Окрім цього, велика кількість прямих кутів і ребер, а також значна кількість площин, має негативний вплив на зір, що може призводити до неприємних ефектів [162, с. 119-123]. Особливо вражаючими можуть бути рухомі агресивні зорові поля, такі як реклама на екранах, біжучі строки та реклама на транспорті [233, с. 1-7].

Наприклад, творчість райтера Peeta (справжнє ім'я Мануель ді Ріта) відбувається в атмосфері агресивного міського оточення Гонконгу (іл. 131). Завал високих будівель, вікна, рекламні білборди, автомобілі — це лише частина суміші образів, що оточують художника. Неприятливий вигляд оточуючого середовища не заважає автору вибрати контрастну кольорову палітру, використовуючи червоний і зелений, і додати третій колір - білий, що розбиває та збалансовує навколишнє візуальне середовище. Крім того, використання стилю 3D графіті додає просторовість, ілюзорність і перспективу до його творіння. Такий підхід до створення рукотворного графічного напису сприяє позитивному сприйняттю візуального оточення міста, що в іншому випадку може бути насиченим агресивними видимими полями.

Комфортне візуальне середовище характеризується різноманітністю елементів у навколишньому просторі. Таке середовище може мати криві лінії різної товщини та контрастності, гострі кути, утворені вершинами та загостреннями, різноманітні кольорові гами, різке змішування та розсіювання видимих елементів та інші характеристики [232, с. 30-42]. Грамотно створене штучне візуальне середовище має на меті наблизитися до природного, де в очах виявляється оптимальний режим пульсації, сприяючи адаптації організму до внутрішнього ритму. Отримуючи задоволення від гармонії, особа відчуває візуальну, емоційну та естетичну насолоду [233, с. 1-2]. Також, колірна палітра міського середовища є однією з необхідних умов для створення комфортного

візуального середовища. Необхідно частіше використовувати пастельні тони для створення сприятливого середовища, і якомога рідше відтінки сірого.

Наприклад, робота 16-ти чорношкірих художників (іл. 25) об'єдналися, для того щоб створити напис на дорозі, яка проходить через парк. Автори роздумали над тим, як додати більше гармонії до існуючого візуального середовища, включивши рукотворний графічний напис "Black lives matter". Обраний графічний напис гармонізується з загальною кольоровою та естетичною концепцією і при цьому різнообразжує навколишнє середовище, стаючи видовищним акцентом серед парку.

Будь-які пошкодження екосистеми неодмінно призводять до негативних наслідків, які часто виявляються в погіршенні здоров'я та соціальному контексті. Майстри, які працюють з рукотворними графічними написами, такими як графіті, каліграфіті та рисовані шрифти, прагнуть поліпшити візуальне середовище міста, роблячи його більш різноманітним і комфортним. Мета кожного такого напису - це не просто виправлення існуючих архітектурних недоліків, але й створення сприятливого візуального оточення.

У літературі обговорюється питання про стрес, пов'язаний з проживанням в будинках підвищеної поверховості. Візуальне середовище городян, що проживають вище 7-го поверху відрізняється від візуального середовища жителів нижніх поверхів. Зокрема, чим вище поверх, тим менше видиме середовище з вікна нагадує природне. З 15-го поверху, наприклад, в поле зору потрапляє більше дахів, а також «агресивних» багатоповерхових «коробок».

Таким чином, поряд з шумом, вібрацією, запахами, забрудненістю, запиленістю, скупченістю і т.п. свою лепту в міський стрес вносить і протиприродне візуальне середовище міста. Стреси накладаються один на інший, що посилює їх дію.

Процеси урбанізації ведуть до неухильного зростання кількості психічних захворювань. За оцінкою деяких психіатрів, 80 відсотків їх пацієнтів страждають так званим «синдромом великого міста», основні ознаки якого — пригнічений стан, психічна нерівноваженість і агресивність. У нас є підстави

вважати, що зростання числа психічних захворювань в значній мірі обумовлена протиприродним візуальним середовищем в місті. Дослідник Філін В.А. при зустрічі з архітекторами наголошує на важливості візуального середовища зауважуючи: якщо ви будете продовжувати будувати міста так, як це відбувалося раніше, тоді необхідно зводити психіатричні лікарні вдесятеро швидше. Такий метод, ймовірно, не здобуде прихильності мешканців міст.

Одним з актуальних питань на сьогоднішній день є: чому проблемою візуального середовища вважають саме проблемою сучасних міст? Особливо ця тенденція чітко простежується починаючи з другої половини ХХ століття. Відповіддю на це запитання може бути те, що в минулих століттях був інший взірць естетичних архітектурних форм. При порівнянні двох архітектурних споруд з різних епох можна легко побачити, як сильно вони відрізняються:

— у насиченості елементами: невелика їх кількість у сучасній споруді і велика у будівлях минулих століть;

— у структурі елементів: безліч прямих ліній та прямих кутів у сучасній споруді та багато гострих кутів та кривих ліній у будівлях минулих століть;

— у розмірах площин: одна велика площа у сучасній споруді та багато невеликих площин у будинках минулих століть;

— у силуеті будівель: спрощений силует сучасної споруди, замість якої просто пряма лінія, без жодного елемента і складний, різноманітний силует у будівлях минулого століття.

Як вважають дослідники М. Волков, Ю. Калачева та О. Кожевнікова: здається, що архітектори минулого добре розуміли як автоматіку саккад, так і бінокулярний зір, і вони намагалися врахувати фізіологічні вимоги зору у своїх архітектурних рішеннях. Очевидно, що декорації архітектурних споруд виконували не лише естетичну, але й функціональну роль. Той, хто вперше говорив про архітектурні надмірності, можливо, завдав шкоду не лише естетиці, але й фізіологічним механізмам зору, що становить загрозу для нашого зорового сприйняття [232].

При проектуванні умов сприйняття середовища Е.Л. Беляєва виділяє: дальність і висоту зон сприйняття, розташування в межах зони найкращих точок зору, фіксації найбільш вигідних точок зору, конфігурацію траси руху і відстань

між формує її забудовою і залежить від них характер послідовності видових кадрів, можливість ускладнення при спрощення змісту основних видових кадрів, ступінь їх деталізації. В процесі містобудівного проектування необхідно передбачати просторово-часову послідовність видових кадрів (характер зміни кадрів: поступовий, раптовий), частоту (інтенсивність сприйняття) [9, с. 127].

Якщо все ж таки споруди у місті побудовані з порушеннями вимог комфортного візуального середовища, то як показує містобудівна практика за «виправлення» таких середовищ використовують майстрів з настінного живопису, за допомогою якого вдається позбавитися гомогенних полів, але ця практика ще не набула широкого поширення [232].

Візуальна комфортність міського середовища

Комфортне середовище - це умови, в яких функції людини здійснюються без зайвого напруження, і взаємодія між людиною та її оточенням відбувається гармонійно. Для досягнення психофізіологічного комфорту в системі «людина-середовище» важливо, щоб потоки енергії, речовини та інформації перебували в межах, сприяючи позитивному впливу на людину та природне середовище. Це досягається через якісне поліпшення санітарно-гігієнічних, мікрокліматичних та естетичних параметрів, також за допомогою удосконалення функціонально-просторової структури архітектурно-містобудівних об'єктів, ефективного використання різних видів рослин та інших заходів [238].

Комфортність візуального сприйняття міського середовища істотно залежить від структурної організації архітектурної форми об'єктів, які його формують та від характеру їх членувань. Розведення компонентів за рівнями

структури об'єктів архітектури залежить передовсім від рівня їх розмірної визначеності і розмірів співвідношень компонентів кожного рівня.

Досліджуючи візуальну комфортність міського середовища Г.А. Негай, О.А. Дорофєєв та Н.С. Машовець [106, с. 273-285] пропонують інформаційний підхід при визначенні візуальної комфортності. На їхню думку інформація це не повідомлення про що небудь, не зміст, що міститься у цьому повідомленні, а це відмінність одного предмета від іншого, а також кількісна характеристика цих відмінностей. Використовуючи формулу міри краси Айзенка, дослідники математично довели, що фізичний зміст і розмірність складових цієї емпіричної формули зрозумілі тільки на рівні інтуїції. Оскільки краса — це сприйнята і відчута гармонія, якій надано поняття складності і впорядкованості інформаційного змісту.

Дослідник А.Д. Урсул зауважував, що інформація присутня лише там, де існує розрізненість, і відсутня там, де вона відсутня. Кількість інформації визначається ступенем цієї розрізненості, що представляє кількісний підхід до неї [154, с. 231]. Базуючись на категорії відмінності у 1978 була створена розрізнявальна модель зорової інформації, яка потім була покладена в основу інформаційної теорії співрозмірності архітектурної форми. В основу цієї моделі був покладений закон Вебера-Фехнера про сталість відношення різничного порогу зорового сприйняття до величини подразника. Це відношення є різничною чутливістю зорової системи до сприйняття відмінностей розмірних характеристик архітектурної форми. Це стосується як лінійних, так і кольоро-тональних характеристик.

Відчуття комфортності сприйняття виникає завдяки принципу найменшої дії. Адже кожна жива істота, задля свого розвитку прагне до сприйняття якомога більшої кількості інформації з навколишнього світу, витрачаючи на це найменшу кількість дій власного інформаційного ресурсу. Так як зорова інформація має й іншу важливу особливість, вона підпорядковується принципу дискретності, тобто здатності поділятися на частини, тому всю зорову інформацію наш мозок прагне сприймати крупними блоками – модулями,

витрачаючи на сприйняття мінімальну кількість дій. Для того, щоб визначити рівень комфортності необхідно вирішити два завдання:

- 1). визначення загальної кількості зорової інформації, яку сприймає людина;
- 2). визначення як можна більше крупних інформаційних блоків-модулів сприйняття інформації.

Гармонія у візуальному середовищі міста — це співрозмірність, а саме пропорційність і масштабність, які надають привабливості та комфортності для візуального сприйняття. Комфортність візуального сприйняття міського середовища істотно залежить від структурної організації архітектурної форми об'єктів, які його формують, від характеру їх членувань. Розведення компонентів за рівнями структури об'єктів архітектури залежить передовсім від рівня їх розмірної визначеності і розмірів співвідношень компонентів кожного рівня. У кожній архітектурній споруді можна виділити наступні структурні рівні:

- 1). рівень цілого або об'єктний рівень, що визначений межами самої фасадної структури;
- 2). рівень частин цілого або тектонічний рівень, представлений членуваннями фасадної структури за допомогою ризалітів, уступів, розкріповок, крупних горизонтальних фасадних членувань поясками, карнизами, кольоровими смугами тощо;
- 3). рівень елементів, що об'єднує в собі віконні і дверні прорізи, арки під'їздів, балкони, лоджії тощо;
- 4). детальний рівень, утворений пластичними елементами фасадної структури, які цілісно сприймаються у межах візуально-тактичного контакту з об'єктом (профілі, деталі віконних прорізів, лиштви, ліпнина, декор тощо);
- 5). рівень фактури або мікроструктурний рівень – фактура, текстура, малюнок поверхні. [106, с. 273-285].

Наявність у будівлі усіх структурних рівнів збагачує архітектуру будівлі, збільшує її інформативність за рахунок міжструктурних відношень.

Структурування фасадів будівель, та і всієї об'ємно-просторової композиції, значно покращує потенціал їх візуальної комфортності. Слідуючи формулі Айзека можна дійти висновку, що чим складніша архітектурна форма, тим більше вона несе зорової інформації. А складність виражена у сумі всіх попарно взятих інформаційних кроків, відношень елементів розмірної структури архітектурної форми чи окремої споруди, чи ансамблю будівель, як в межах одного структурного рівня, так і в міжрівневих відношеннях.

Кількість дій зорової системи визначається кількістю інформації, яка припадає на одну операцію візуального сприйняття. Ця величина відображає величину дії зорової системи та інформаційну впорядкованість архітектурної форми. Міра гармонійності є функцією складності і впорядкованості архітектурної форми і може розглядатися як інформаційна інтерпретація естетичної міри Айзенка, так і як показник візуальної комфортності міського середовища.

Висновки. Узагальнюючи негативні наслідки гомогенних та агресивних середовищ, можна визначити, що використання рукотворних графічних написів виявляється обґрунтованим для візуального оформлення міста. Основною метою кожного такого напису є «покращення» архітектурних недоліків у несприятливому візуальному оточенні міста. Результатом порушень в життєвому візуальному оточенні міста є часті погіршення здоров'я його мешканців. Проаналізувавши графіті, каліграфіті та рисовані шрифти, можна зробити висновок про їхній позитивний вплив на «виправлення» таких неблагоприятних середовищ.

2.3. Рукотворний графічний напис як засіб соціальної комунікації

Український художник В. Сидоренко сказав: суспільство завжди має двояку тенденцію: з одного боку, воно прагне до ідентичності, а з іншого - до уніфікації. Можливо, це є спробою здійснення переходу від постколоніальної до європейської ідентичності, а також взаємодії з глобальними процесами

уніфікації. Владі потрібні конформні і штучні індивіди, які не схильні до роздумів і сумнівів. У той час як особистості притаманні сумніви і прагнення до справедливості, зазвичай шукають істину, що неможливо ідентифікувати, оскільки вона порівнюється з нічим і все ж співвідноситься з нею.

Рукотворний графічний напис, як інструмент соціальної комунікації, має значущість не лише на теоретико-методологічному рівні, але й на практичному рівні культурних трансформацій общественних просторів візуального оточення міста. Зокрема, у сучасному світі можна виявити естетичну бідність общественних просторів індустріальних міст та їх соціальну «законсервованість» через використання їх, як правило, для санкціонованих владою видів громадської активності [105, с. 136-149].

На початку 1950-х років, у період індустріалізації, почала зникати межа між архітектурою як мистецтвом і спорудами, що не були творами архітектури. З часом суспільство втрачає розуміння архітектури як виразника гармонії і краси. З'ясовується, що архітектура втратила свої традиційні засоби художньо-естетичного вираження. З одного боку, зникає розрізнення між тим, що раніше вважалося "архітектурою" і "не архітектурою". Тепер під архітектурою розуміється все, що має стосунок до індустріального будівництва, тобто вона втрачає свою цінність та унікальність, а також втрачає художній смисл.

Починаючи з другої половини ХХ століття з'являється нова формула сприйняття сучасного міста: місто — наявні площини — носії тимчасової візуальної інформації. Відповідно до цієї формули з'являється та розвивається рукотворний графічний напис. Навіть при тому, що багато людей вважає тимчасові рукотворні графічні написи в міському просторі кроком назад у порівнянні з традиційним монументальним мистецтвом, вони також мають певну естетичну цінність, яка виявляється у зміні вражень від різних «тимчасових картин».

Суспільство на даний момент ще не готове надати об'єктивну оцінку рукотворним графічним написам, проте в сприйнятті цього новаторського мистецького явища виділяють декілька стадій:

1) розгляд явища як порушення правопорядку, акт вандалізму;

2) окрім сприйняття явища як правопорушення, непрямо відзначається наявність в ньому певного сенсу;

3) розуміння, що краще звертатися до професіоналів для обробки цього явища, ніж допускати його випадкове перетворення у вандалізм;

4) Виникнення критеріїв оцінки «позитивно» чи «негативно», розробка спеціальних програм для перспективного розвитку міста, створення ансамблів, які стають туристичною привабливістю [181, с. 74-78].

Однією з ключових функцій рукотворних графічних написів є "соціальне втручання". Мистецтвознавці у сучасному мистецтві вважають, що з 1970-х років художники стали активно взаємодіяти у громадянській сфері, що пояснює різкий розвиток "нових жанрів публічного мистецтва". Представники рукотворного графічного мистецтва вживають «нові жанри», щоб розширити права та можливості маргінальних груп. Графіті, каліграфіті та рисованого шрифту - це інтерактивне мистецтво, яке привертає різноманітні аудиторії та взаємодіє з політикою ідентичності та громадянською активністю (іл. 82).

Якщо аналізувати ситуацію візуального середовища на сьогоднішній день, то містяни вже набагато активніше використовують рукотворні графічні написи, для того щоб зробити оточуюче середовище більш привабливим та комфортним, особливо важливо для українських міст, які успадкували візуально «збідніле» міське оточення від радянського минулого. Одним із ключових аспектів у поліпшенні цього середовища є стимулювання фахівців, які займаються створенням рукотворних графічних написів, для художнього вдосконалення архітектурних об'єктів з метою переосмислення простору, підвищення його соціокультурної важливості, зняття візуального та емоційного стресу у мешканців міста та інших аспектів. Наприклад, рисований напис «Share the love» Тари Йохансон та добровільних учасників ветеранів війни, створений в рамках кампанії «Заклик до доброти» спрямована на підтримку центру для ветеранів війни. (іл. 68).

Наприклад, (Іл. 35) робота фірми Pandr Design Co. З назвою «Жінки з гарною поведінкою ніколи не увійдуть до історії». Напис зроблено на одноманітній стіні пивоварні High and Dry Brewery в Південні Каліфорнії має філософський месенж і є закликом до рішучих дій зміни у своєму житті, у своєму оточенні, в країні якій ти живеш. Для цього напису було обрано кілька шрифтів від широких до тонких, а також тонкі шрифти з імітацією лєтерінгу. Всі слова та оздоблюючі елементи напису намальовані ніби прозоро по відношенню до фону напису. Тло напису має шість горизонтальних широких полос з різною тепло-холодністю: від жовто-рожевих до відтінків синього.

Рукотворні графічні написи мають особливу цінність не стільки через створення естетичного міста, а й завдяки появі «інших» голосів у соціумі. Стає важливим «ефект присутності», оскільки він враховує взаємодію з спільністю. Публічне мистецтво, через творчість, пов'язане не лише з вільністю висловлення власних думок, але й з колективною пам'яттю. Наприклад, дослідник О. Кущенко, описуючи рукотворний графічний напис у Львові відзначає момент, коли на початку Майдану львівські райтери зафарбували стіну чорною фарбою і написали на ній «Україно, вставай!». У цьому випадку стіна служила засобом вираження настроїв мешканців та відображення духу вулиці. А 26 лютого 2014 року ця стіна стала своєрідним місцем шани героям Небесної Сотні. Новий напис, створений українським шрифтом «Нарбут» у синьо-жовтих відтінках на чорному тлі, складається з близько 40 прізвищ кожна літера. Таким чином, мистецький простір вуличних художників, що вільно трансформується, стає публічним простором пам'яті.

Коли мова йде про рукотворний графічний напис то, як правило, його використовують як спосіб волевиявлення як для молодіжних субкультур, так і для громадськості (Іл. 263). Тому, однією з основних характеристик рукотворних графічних написів є його анонімність, яка має певні авторські особливості для встановлення авторства. Як вважає дослідниця С.А. Шпетна: автор завжди присутній, і його анонімність представляє собою лише одну зі стратегій взаємодії з глядачем. З іншого боку, це також стратегія уникає

прямого контакту глядача з особистістю митця, який у епоху постмодернізму може бути лише медійною фігурою або взагалі не вважатися сучасним автором, оскільки сам акт мистецтва редукується до ролі інструмента для входження в медіа сферу. Ці творці часто використовують власні псевдоніми для підпису своїх робіт [182, с. 151].

Сучасні мистецькі тенденції досить виразно проявляють себе в сучасних рукотворних графічних написах, насамперед тому, що таке мистецтво не прив'язане до існуючих стереотипів і традицій. Рукотворний графічний напис визначається певною філософією, яка передбачає відсутність конфліктів між художниками чи райтерами на підставі політичних та расових переконань, а також прагнення мистецтва функціонувати в позамасштабних політичних рамках (іл. 154). Однак рукотворні графічні написи не можна вважати відокремленими від політичних процесів в суспільстві; навпаки, вони активно реагують на катастрофи, соціальні трансформації тощо. Наприклад, з'явлення "політичних графіті" (іл. 82) представлені переважно трафаретними однокольоровими написами, які в більшості випадків райтери вважають неприпустимими для цього виду мистецтва, іноді з'являються у формі високоякісних "муралів" із вираженою ідеологічною спрямованістю.

Через те, що рукотворні графічні написи мають певний монументальний масштаб, тому вони наближаються до архітектури та засобів масової інформації, тому вони і виникли як «мистецтво для широкого загалу», оскільки, розраховані що їх буде оглядати велика кількість глядачів. Це можна побачити не тільки в індивідуальному стилі райтерів, але й в регіональних відмінностях (іл. 36). Особливості цих тенденцій сприяють участі в міжнародних фестивалях, можливості встановлення контактів з однодумцями з різних країн та спільній роботі в командах митців із різних частин світу та інших аспектах.

Прояви регіоналізму в сучасному рукотворному графічному написі часто пов'язані із процесами відродження національної свідомості. Саме так виник такий художній напрям як каліграфіті (іл. 263). Практика каліграфічного малювання, почалася на Близькому Сході та в Північній Африці приблизно в

1950-х роках, коли місцеві художники, шукаючи візуальну мову, що виражає їхню національну ідентичність та спадщину, почали включати арабські літери як графічну форму у свої твори мистецтва [273].

Частота появи каліграфічних графіті широко розповсюджувалася на початку XXI століття, коли вуличні художники Близького Сходу розписували середовище міста мистецтвом каліграфічного графіті, що призначені для передачі політичних чи провокаційних заяв. Ця практика вуличного мистецтва була особливо помітною під час хвилі повстань між 2010 і 2013 роками, яка стала відомою як Арабська весна, тим самим привернувши увагу до цього виду мистецтва міжнародну аудиторію [157, с. 157-160].

Прояви регіоналізму проявляються там, де виникає попит на визнання та збереження національної самобутності. Як видно з конкретного прикладу, рукотворні графічні написи на своєму початковому етапі існування служили символом протесту, але з часом цей процес «цивілізувався» і органічно вписався в стратегію гармонізації та сучасного оновлення міського простору.

Наприклад, робота (іл. 226) Саїда Докінса під назвою «Близькість» на фестивалі NUART в Норвегії. Робота розташована на споруді, що призначена для промислових цілей в оточенні таких же суцільно одноманітних поверхонь. Автор напису обирає імітацію типографського широкого шрифту, що характерний для стилю Блокбастерс в графіті, де суцільно вписує білою фарбою використовуючи стиль каліграфіті. Створює насичений темний фон з переходом від синього до червоного і також, використовуючи каліграфіті.

Часто мешканці сприймають міське оточення як «сірі вулиці» на своїх щоденних маршрутах до роботи та додому. В містах існують «порожні простори», які залишаються загадковими для перехожих. Однак потреби у сучасному місті як творчому центрі спонукають до активної трансформації міських територій, створюючи середовище для інноваційної активності мешканців. Оскільки відомо, що для творчого мислення необхідний простір розкритого розумового простору, креативне середовище визначається як один з чинників, які значно підвищують творчий потенціал людей (див. іл. 73). Саме

тому в наш час реалізуються різноманітні проекти, спрямовані на формування нової топографії міста для комфорту мешканців.

За словами дослідниці творчих трансформацій культурного ландшафту мегаполісів Г. Фесенко, потреба в самоактуалізації займає найвищий рівень в ціннісній шкалі постіндустріального міста, що формує креативну спільноту [159, с. 59-64]. Один із аналітичних інструментів у візуальному середовищі міста – рукотворний графічний напис, який виступає каталізатором самосвідомості мешканців щодо їхніх цілей та цінностей. Фахівці, що займаються створенням рукотворних графічних написів намагаються здійснювати відновлення занедбаних переважно старих промислових споруд та просторів, індустріальних районів у містах, орієнтуючись на врахування просторових інтересів їх мешканців (іл. 46). Митці шукають оригінальні шрифтові рішення для перетворення одноманітних сірих поверхонь на культурні та туристичні маршрути міста.

У спільному середовищі містян вибудовуються зв'язки із соціумом. Через те, що до мистецтва рукотворних графічних написів може долучитися кожен учасник створюючи написи власноруч, тому саме такі написи стають одними із каналів міської комунікації спонукаючи перехожих до активності [259] і, як наслідок, знайомий простір міста сприймається по-новому.

В більшості міст світу притаманна нерівність між бідними та багатими районами у містах. Тому, як альтернатива цій проблемі в деякі революційні періоди багато містян беруть фарбу і створюють рукотворні графічні написи, які не тільки є власним самовиявленням, а й залишаються повністю анонімними, тим самим об'єднуючи людей за для подолання соціальної ізоляції (іл. 140). Проте не завжди в роки переломних історичних моментів рукотворні графічні написи можуть об'єднувати людей. Як вважають дослідники громадського простору і викликів міської трансформації А. Маданіпур, С. Кнірбейн та А. Дегрос: громадські простори, як відзначено, можуть виступати особливими платформами, де особи різного віку, походження та доходів взаємодіють одна з однією в атмосфері естетичних

рукотворних графічних написів. Такі місця сприяють рівному доступу до відпочинку та сприяють життєздатності міста загалом [213, с. 232].

У сучасному візуальному оточенні графіті, каліграфіті та рисований шрифт вирішують завдання творчої трансформації міських просторів, зроблюючи це за допомогою різноманітних художніх технологій, матеріалів та інструментів. Вони пожвавлюють міське середовище, керуючись авторськими уявленнями художнього самовираження та уявленнями місцевих мешканців та ін. (іл. 195) На думку дослідника О. Куценка такі роботи, зазвичай, несуть радість, добро є деполітизованими, проте у них відчувається регламентація і самоцензура художника [242].

Згідно з дослідженням Г.Г. Фесенка, одна з характеристик рукотворного графічного напису полягає в тому, що кожен житель міста має потенціал стати вуличним художником та вільно висловлювати себе у діалозі з невідомими співрозмовниками [159, с. 157-160]. Райтери розглядають свою творчість як засіб трансформації громадського простору та як відкриту демонстрацію своїх «творінь», тоді як їхні критики вбачають графіті як акт вандалізму, що призводить до значних матеріальних втрат для відновлення ушкодженого майна.

Як приклад розглянемо теги в графіті — це своєрідні логотипи, які автори залишають на поверхнях у міському просторі для того, для вираження власної ідентичності через цей спосіб. (табл. 46). Візуально велика кількість написів спреї-балончиком або надлишок кольорів роблять вулицю брудною, в такий спосіб райтери впливають на загальнену територію соціуму, змінюючи межі зони комфорту для місцевих мешканців. Ці дії викликають опозицію та конфлікт із художнім вандалізмом [11, с. 18]. Деякі дослідники розглядають поширення графіті в містах як індикатор спаду громадянськості та візуальне «забруднення». Графіті-написи надають містянам можливість взяти участь у комунікаційному процесі та переосмислити цінність графіті. Український дослідник О. Куценко приводить приклад (іл. 82), як графіті стають простором для діалогу в Львові (напис «Слава Україні, тільки слава» було виправлено

іншим автором на «Слава Україні, тільки слОва») [242]. В цьому випадку видно, що другий автор висунув чийсь межі переконань, а ця переписка не є боротьбою за реальну територію конкретної вулиці, а за свободу думки. [11, с. 18].

Поява рукотворних графічних написів у формі графіті, каліграфіті та рисованого шрифту пов'язана з переглядом цінності стінної площини. Процес швидкісного малювання виявляється одним із важливих факторів і безпосередньо пов'язаним із новими інструментами, образною мовою та виразними прийомами, що характеризуються еkleктичністю. З одного боку, візуальна ілюзорність зображень конфліктує із шрифтами, що акцентують образотворчу площину, а з іншого боку, з'являються окремі елементи, які візуально «пробивають» її, перетворюючись на об'ємні зображення.

В сучасному рукотворному графічному написі ми спостерігаємо пластичний парадокс: виразна мова монументального мистецтва, що об'єдналася з мобільним за своєю природою графічним шрифтом, отримала від цього еkleктичного поєднання принципово нові характеристики. Спонтанність появи рукотворних графічних написів у вуличному середовищі, як сучасної форми художньої самодіяльності, яка виникла у відповідь на руйнування звичайного візуального міського оточення, виявила неготовність суспільства до його об'єктивного оцінювання (іл. 89).

Рукотворні графічні написи з кожним роком набирають все більшої популярності про що свідчать численні професійні великоформатні мурали. Тематика та ідеї створення вуличних написів є різними: морально-етичними, соціальними, культурно-естетичними, політичними та ін. Фахівці зі створення рукотворних графічних написів експериментують з новими формами самовираження, виходячи за рамки технічних особливостей інструментів та матеріалів (іл. 60).

В основному, для рукотворних графічних написів характерне розуміння дійсності, масштабність задуму, суспільно значимий зміст, образність, звернення до глядача тощо. Мистецтво рукотворного графічного напису має за

мету викликати емоційний відгук у глядача, тому що є складним повідомленням, у якому є інформаційний посил. Це повідомлення висловлює не лише авторську позицію, а й позицію глядача (іл. 49).

Серед важливих функцій, яку несе рукотворний графічний напис є соціальна, яка виявляється в зверненні уваги мешканців міст на різноманітні проблеми сучасного суспільства, як місцевого характеру, так і міжнародного. Саме через графіті, каліграфіті та рисовані написи автори виконують просвітницьку функцію, яка реалізується шляхом поширення та збагачення знань про духовну спадщину народу. Сугестивна функція написів пов'язана з їхньою дією на підсвідомість та психіку людини, здатність викликати певний набір думок і почуттів є характерною рисою мистецтва. Емоційний вплив мистецтва особливо виражений тим, що прямо впливає на почуття глядача, удосконалюючи чи руйнуючи їхню особистість (іл. 180).

Одним із ключових завдань, яке стоїть перед рукотворним графічним написом, є деструкція архітектурного середовища за допомогою 3D-модельовання (прикладом можуть бути твори відомого райтера Дейм, справжнє ім'я Емануель ді Ріта). Авторський почерк митця, який слугує своєрідною «візитівкою» автора, займає особливе місце в будь-якій формі рукотворного графічного напису (іл. 117).

Досліджуючи суспільство в Україні — більшість негативно відноситься до такого явища, іноді навіть в середніх і малих містах люди літнього віку вважають такі написи за неподобство і добиваються їх зафарбування. В великих містах таких як Київ, Харків чи Львів — містяни в переважній більшості мають більш позитивне ставлення і певні локації з такими написами, навіть можуть стати одними з привабливих туристичних маршрутів (іл. 77). На сьогоднішній день рукотворні графічні написи можна зустріти на різноманітних поверхнях, таких як вертикальні та горизонтальні площини. Серед поширених місць для розташування написів варто виділити однотонні торці будівель, паркани та об'ємні розписи на горизонтальних поверхнях доріг і тротуарів. [181].

Якщо акцентувати увагу саме на українському мистецтві, то воно за своїми історичними вимірами є перехідним, а за своїм характером багатоголосним, різностильовим, різножанровим та ін. Воно практично не піддається однозначним стійким визначенням чи узагальненням. Проте, сучасні рукотворні графічні написи вже стали складовою культурно-мистецького процесу, активно розвиваються, утворюють нові моделі та формують певну платформу для майбутнього розвитку нових рукотворних графічних написів.

Рукотворний графічний напис виконує функцію автономного мистецького явища у сучасних умовах загальної глобалізації суспільства, де індивід намагається виділити своє особисте «я» з глобального простору. Ставлення різних соціальних груп до виникнення та розвитку рукотворних графічних написів вказує на наявність «конфлікту поколінь». Для сучасної молоді графіті, каліграфіті та рисований шрифт стали звичним та логічним способом вираження свого індивідуального стилю. (іл. 270).

Рукотворний графічний напис у ХХІ столітті віддає перевагу естетизації візуального середовища міста, створенню нових та увиразненню наявних культурно-символічних образів міста, зберігаючи його автентичність та реагуючи на виклики мінливості візуального середовища міста. Рукотворний графічний напис шукає нові форми художнього синтезу, виробленню авторського стилю для того, щоб стати з'єднуючою ланкою між автором та глядачем. Графічні та живописні написи є способом репрезентації мислення автора, які прагнуть стати універсальним кодом комунікації (іл. 206).

Рукотворні графічні написи орієнтовані на сучасність, тому що є недовговічними і орієнтованими на процес створення. У творчості як вітчизняних так і зарубіжних майстрів можна відзначити присутність самодостатніх мистецьких цінностей, багатой художньої образності, яка досягається різними джерелами натхнення, і в першу чергу, національною культурою (іл. 39). У різних куточках світу митцями різних стилів, видів та жанрів прикрашені вулиці, які є концептуальними, інтелектуальними чи просто

меседжами власної творчості у публічний простір, що виходять за межі певних стереотипів і спроможні надихнути кожного.

Одним з визначальних факторів впливу графіті, каліграфіті та рисованого шрифту є те, що самі написи змінюють взаємодія художника з суспільством, взаємовідносини між творчим змістом та аудиторією, обмін ідеями та «доступність» мистецтва для широкої спільноти містян визначають естетику великих однотонних сірих публічних просторів. Ця естетика слугує закликом до творчої активності митців та переборення пасивного сприйняття власного місця в місті. У такому контексті участь містян у мистецьких ініціативах фактично «розфарбовує» їхнє життя та приносить живлення в міський простір. (іл. 56).

Висновки. Підсумовуючи, можна сказати, що графіті, каліграфіті та рисовані шрифти служать засобами соціальної комунікації, кожен зі своїм власним підходом. Графіті кидає виклик суспільним нормам і підвищує обізнаність про соціальні проблеми. Каліграфіті поєднує каліграфію та графіті для створення візуально вражаючих повідомлень. Рисовані шрифти додають візуальній комунікації індивідуальності та унікальності. Разом вони створюють багату палітру художнього вираження та соціальних коментарів у різних контекстах.

Художнє оформлення візуального оточення міста не лише надає можливість висвітлювати важливі соціальні аспекти, але також слугує засобом соціального втручання, спрямованого на протидію дискримінації за ознаками раси, статі, економічного статусу та інших факторів, а також на сприяння громадянсько-політичній відповідальності. Естетика громадських просторів міста потребує подальшого уточнення через визначення ролі «творчої присутності» людини. Зокрема, важливо провести глибокий аналіз візуальної комунікації між глядачем та графічними написами у сучасному міському середовищі, а також вивчити вітчизняні аспекти впливу мистецтва на публічний візуальний простір міста.

1.3.1. Візуальна комунікація між глядачем та написом

Взаємодія з рукотворним графічним написом має вплив на сприйняття, ставлення та поведінку глядачів, а також визначає подальші реакції після спілкування з написом. Аналізуючи візуальну комунікацію, А. Бергер застосовує концепцію Г. Ласвела, яка аналізує взаємодію між твором мистецтва та аудиторією, використовуючи засоби, які передають образ від автора до глядача та суспільства. А. Бергер визначає ці компоненти як ключові моменти у процесі комунікації. Взаємодія в цьому контексті визначається як процес, у якому хтось що-небудь повідомляє і досягає певного ефекту, використовуючи конкретні засоби (згідно з моделлю Г. Ласвела) [70, с. 57].

Здатність інтерпретувати навколишнє візуальне середовище дозволяє людині автоматично осмислювати сприйняті враження. Цей процес включає ряд етапів:

- включаючи сприйняття подібності, наприклад, коли рукотворний графічний напис імітує історичний стиль шрифту;
- встановлення причинно-наслідкових або логічних зв'язків, як у випадку «кемпінгу» у графіті, коли виконується напис у стилі «Труап» на вже існуючому великогабаритному написі (табл. 57);
- конвенція визначає узгодженість об'єктів, що несуть символічне значення (наприклад, у графіті перехрещені кості вказують на небезпеку);
- позначення може включати різні елементи, наприклад, якщо перед рукотворним графічним написом розташований хештег, це виступає як посилання на електронний ресурс;
- ущільнення представляє собою комбінацію елементів різних символів, що веде до створення нових символів чи знаків (наприклад, додавання автором "шматка" власного тегу робить його підписом райтера; а коли інший райтер розміщує свій тег над тегом автора "шматка", це демонструє його владу, але у менш агресивній формі (табл. 32). Така ситуація може призводити до виникнення переписки тегів між автором та іншим райтером. Розміщуючи теги

один над іншим, можуть виникати нові символи та знаки у візуальній комунікації;

- зміщення передбачає перенесення значення одного символу на інший (наприклад, тег, просто стоячи в середовищі міста, може вказувати на територію райтера. Якщо ж хтось розміщує свій тег поряд із «шматком» іншого райтера, це може вказувати на позитивне ставлення цього райтера до того, хто створив «шматок».

Важливість ущільнення та зміщення проявляється у їхньому використанні для сприйняття різноманітних візуальних явищ. Зорова комунікація відбувається за активної участі несвідомого. Ці явища також пов'язані з ключовими процесами в психіці людини, що пояснює, чому вони викликають такий сильний вплив на нас. Символи несуть глибоке загальнокультурне та емоційне значення, спричиняючи потужну, часто неусвідомлену реакцію людини.

За А. Ріглем та К. Гандельманом, А. Бергер розрізняє два способи візуального сприйняття: оптичний і гаптичний (тактильний):

1. Оптичний базується на творчому «скануванні» форм літер у рукотворному графічному написі, структурі та сприйнятті контурів об'єктів. Оптичний погляд легко торкається поверхні напису, і має метафоричний характер: «скануючи» об'єкт, людина часто встановлює зв'язок між елементами, які раніше вважалися незіставними чи не пов'язаними між собою.

2. Гаптичний (від грецького «haptēin» - «охоплювати, схоплювати» або «hapticos» - те, до чого можна доторкнутися) зорієнтований на поверхню об'єкта та акцентує його зовнішні аспекти. Гаптичний (тактильний) уважно аналізує поверхневі характеристики, зосереджуючи увагу на текстурі і кольорі. Гаптичний огляд є метонімічним, оскільки він фокусується на вибраних елементах об'єкта, таких як частини, а не на його загальній структурі [70, с. 61].

Початковою інформацією для сприйняття є загальна форма шрифту як об'єкта, який ми сприймаємо. Людське око негайно розпізнає форму літер, "схоплюючи" загальну організацію їхньої структури. Це дозволяє впізнати

фігури, предмети або явища, навіть без конкретного зображення обраної форми, предмета або явища, а використовуючи асоціативне сприйняття [3, с. 56].

Процес зорового сприйняття включає «схоплювання» та швидке усвідомлення кількох характерних ознак напису. Наприклад, якщо перед нами проста фігура із правильними контурами, її форму легко визначити; квадрат, наприклад, сприймається як квадрат. Також в рукотворних графічних написах використовується оптичний ефект - контрформа. Це означає, що форма сприймається зором за допомогою логічного «добудовування», коли людина «впізнає» літеру або слово і логічно доповнює відсутні елементи, створюючи таким чином цілісний образ.

Художня форма європейського каліграфіті, яка в основному ґрунтується на класичних готичних алфавітах і включає графему з жорсткими вертикальними елементами, «прагне» досягти максимальної простоти (іл 209). На прикладі муралу Лампаса Покраса в Дагестані можна побачити написи каліграфіті різного розміру, що в цілому закомпоновані у напів арку та майданчик перед нею. Арка називається «Брама об'єднаних культур» і являє собою уособленням єдності культур заради спільної мети. Для створення композиції було обрано три кольори (білий, охру та коричневий). Написи у композиції виглядають як цитати, які обрамлені оздоблюючими елементами у вигляді уривчастих смужок, що повторюють контури кілець, які візуально можна прослідкувати.

Однак, за думкою дослідника Р. Арнхайма, простота ефективна лише тоді, коли вона використовує багатство досвіду, а не позбавляється його і не намагається знаходитися в обіймах убогої стриманості [3, с. 64]. Таким чином, літера «повинна» зберігати свою графему, не втрачаючи при цьому індивідуальності через «просту» форму, наприклад, використовуючи лише прямі лінії. Пряма лінія сприймається легко, оскільки вона використовує лише незмінний напрямок.

Літера вважається простою, коли вона складається з невеликої кількості характерних структурних елементів, які, в свою чергу, є структурними властивостями, що можуть бути описані через пропорційні відношення між елементами літери та їхнім підпорядкуванням один одному. Структурні особливості повинні бути цілісними. Знайдений, збалансований художній образ напису повинен бути «настільки привабливим, щоб виглядати єдиною можливою реалізацією заданої теми» [3, с. 148].

Наприклад, робота Кріпта Джана «In the name of ріхо» в Бірмінгемі (іл. 100). Автор створює свої графіті написи в так званому лінійному графіті. Чим лаконічніша форма, тим більш вона графічна і читабельна. Проте, як бачимо на цьому прикладі Кріпта не ставить собі за мету читабельність написів, навпаки від деформує графеми літер, додає або прибирає літерні елементи, додає вигадані літери тощо. Якщо швидко охопити поглядом весь мурал, то чітко можна простежити рядки, літери, літерні елементи, але якщо спробувати прочитати весь напис, то виявляється не так просто це зробити. Саме такий підхід до стилізації літер у графіті і вирізняє райтерів з поміж усіх інших шрифтових напрямів у шрифтовому мистецтві.

Образ включає в себе набір символів, кожен з яких несе своє власне значення, і в деяких образах може існувати значна кількість різних рівнів і взаємодій між ними. Андре Бергер аналізує функціонування образів, використовуючи елементи комунікаційної моделі Г. Ласвела:

1. художник — той, хто створив образ;
2. аудиторія — група людей, яка сприймає цей образ;
3. твір мистецтва — те, що розглядається як образ;
4. суспільство — середовище, в якому функціонують ці образи;
5. засоби — те, що передає цей образ глядачеві.

Справжні образи суттєво впливають на емоційний стан людини, оскільки людина сама мислить образами [70, с. 60]. Образотворча форма еволюціонує від простіших моделей до більш складних форм відповідно до властивих їй закономірностей. Експресивні можливості рукотворних графічних шрифтів

визначаються моторними навиками фахівця. Ширина основного штриха літери може створити враження вагомості чи легкості, надаючи шрифту характеристики «масивний» або «легкий» (іл. 59). Виділення горизонтальних чи вертикальних елементів дозволяє створити враження перебільшеності, прямолінійності, стрімкості або, навпаки, враження пригніченості, рухливості і т. д. Змінюючи співвідношення між середньою висотою та верхніми і нижніми виносними елементами, можна надати шрифту визначений характер (іл. 63).

Наприклад, робота Стеффі Лун «Have a nice day» (іл. 29) у Брукліні імітує курсивний напис, що створений круглим фломастером з додаванням об'єму. В цілому напис виглядає окремо від того середовища в який він вписаний поперше через чітко окреслені межі поверхні напису, а по-друге через обрану композицію площини. Стеффі зображає квіти, пелюстки, листя, сонце навколо напису. Сам напис виглядає легко через обраний шрифт та кольорову гамму переважно теплих кольорів.

Принцип простоти під час візуального сприйняття призводить до віддачі переваги круглій формі. Коло, яке має центральну симетрію, є моделлю, що сприймається зором найшвидше, незалежно від напрямку. Прості форми, особливо кола, надають схильність до округлення при сприйнятті [3, с. 167]. Це підтверджується стилем «Бабл» у графіті, який має бажання лаконічно та чітко у шрифтах зумовити легкість читання та простото створення (табл. 51).

Одним з методів досягнення цих характеристик є застосування умовності. В. Мантанов розглядає умовність як творчий прийом, спрямований на функціональну деформацію явищ з метою виокремлення загального, істотного та ключового. «Умовні елементи» служать основою для творчої уяви і є засобом наближення функцій умовності та уяви. Умовні елементи представляють собою конструкції, які не мають прямих відповідників у реальному житті, а їх завданням є надання форми тому, що неможливо точно сприймати чуттєво, але вимагає виразного відображення. Умовність дозволяє акцентувати характерні явища, передавати основний зміст подій, не обов'язково копіюючи та повторюючи реальне життя. (іл. 182).

Символізація необхідна для створення виразного та наочного зображення важливого змісту, що дозволяє уявити те, що не можна уявити, співвіднести те, що співвіднести не можна [94, с. 93-94]. Наприклад, у графіті-стилі одним з ключових аспектів є його символічність та архетипність. Карл Юнг, який вивчав цей феномен, вважав, що життєва роль художника в сучасному суспільстві полягає в тому, щоб допомогти нам розглядати повідомлення, які виходять з колективу без свідомості [212].

Предметність образу розкривається через його значення. У процесі сприйняття предмети залишаються константними у своїх властивостях і взаємозв'язках. Співвідношення в акті усвідомлення образу, що формується на основі фіксованих об'єктивних предметних норм, дозволяє моделювати свідомий образ. Значення представляє собою узагальнену ідеальну модель об'єкта в свідомості суб'єкта, яка фіксує суттєві властивості об'єкта, визначені через спільну суспільну діяльність. У рукотворних графічних написах, таких як графіті, каліграфіті та рисований шрифт, структура літер виступає як значущий елемент (іл. 193).

Кодування та категоризація початкового змісту у знаковій, символічній формі, за словами дослідника В. Петренка, викликають думку про те, що збагачення цього змісту спільним соціальним досвідом, його упорядкування та організація у формах, сформованих у суспільній практиці, у значній мірі залежать від сприйняття, пам'яті, мислення чи інших психологічних процесів, що виникають за участю значень (у вигляді слова, візуального символу, знаку), мають потенційно усвідомлюваний характер [117, с. 10].

Художня виразність виникає, коли взаємозв'язок між чуттєвими даними спричиняє «сприйняття» як активну участь сил, що формує модель, яку ми сприймаємо. Те, що ми бачимо, виступає лише як джерело знань і відчуттів, які ми можемо викликати в пам'яті та проектувати на об'єкт. Модель, сприйнята зором, мало спільна з виразністю, яку ми обираємо, аналогічно тому, як слова пов'язані із значенням, яке вони передають.

Роберт Арнхейм, інспірований працею Ернста Касірера «Мова і міф», стверджує, що будь-яке теоретичне розуміння виходить із світу, що вже сформовано мовою, оскільки процес найменування перетворює світ чуттєвих вражень на світ думок і значень. Ця теорія не лише вказує на те, що виникнення слова починається зі звуку, але й підкреслює, що саме звук може викликати здатність до створення образів і виступає єдиним можливим носієм понять слова [2, с. 18].

Слова, насправді, є лише ярликами, і ці ярлики не можна наклеїти, поки відчуття не отримає предметний вигляд. Утворений рукотворний графічний напис представляє собою кінцевий вияв мислення автора. Ефективність передачі вражень не так визначається «геометричними» властивостями об'єкта сприйняття (тобто напису), а скоріше тим, як сили, що виникають у нервовій системі спостерігача, передаються та сприймаються..

Незалежно від того, чи об'єкт (напис) рухається чи залишається нерухомим, виникає спрямована напруженість або «рух», яка виражена через сили, положення і орієнтації, сприйняті зоровими моделями як виразність. Дія сил, переданих візуальною моделлю, є внутрішньою характеристикою об'єкта сприйняття, аналогічно формі напису та його кольору (іл. 104). Згідно з Р. Арнхеймом, виразність можна розглядати як первинне сприйняття [3, с. 376].

В рукотворних графічних написах можна використовувати ефект «простору» для досягнення більшої виразності. Доки контури перетинаються чи торкаються один одного, ефект простору залишається слабким. Об'єкт із безперервним суцільним контуром сприймається як знаходячись попереду іншого об'єкта. Те, що відбувається в одній точці перетину, абсолютно не пов'язано з тим, що відбувається в іншій. Згідно з цим принципом, образотворча одиниця із перерваним контуром займає задню позицію, утворюючи суперечливу ситуацію: кожна образотворча одиниця в одному місці частково перекриває іншу, а в іншому місці сама частково перекривається цією образотворчою одиницею. Наприклад, цей принцип застосовується при

створенні різних видів динамічних стилів графіті, таких як дикий стиль, камуфляжний, комп'ютерний-рок та інші. (табл. 53)

Простір у ручних графічних шрифтах визначається, переважно, їх структурною основою. Сприйняття літери, будь вона двовимірною чи об'ємною, залежить від процесу створення менш складної форми. Наприклад, 3D літери базуються на формі овалу чи кола, тоді як двовимірні літери, зазвичай, плоскі і ґрунтуються на формі прямокутника чи квадрата (див. таблицю 49). Ефект глибини може виникнути лише внаслідок стимуляції додатковими перцептивними факторами, такими як перспектива, тінь, блиск, тонові переходи тощо. Врівноважені перцептивні взаємозв'язки в написі впливають на гармонійне сприйняття (іл. 127).

Висновки. Висновки вказують на те, що всі візуальні елементи напису є важливими інструментами для організації комунікації. Комунікативна подія, яка відбувається з часом, завантажена різноманітними людськими елементами, такими як мова, досвід, вік, знання, освіта, пам'ять, когнітивний стиль, уподобання, очікування, бажання та інші. Автор досліджує взаємодію між рукотворним графічним написом і глядачем на прикладі графіті, каліграфіті та рисованого шрифту, виявляючи складний характер цієї взаємодії.

2.3.2. Символьні знаки соціальної комунікації

Комунікація за допомогою символів у візуальному оточенні міста полягає в здобутті інформації про об'єкт чи подію чи експлуатації символів, літер, слів або аналогічних засобів. Деякі дослідники нахиляються до розгляду знака як односторонньої сутності, обмеженої виразом форми (такі як А.А. Ветров, В.М. Солнцев, і інші). Розробка типологій знаків ґрунтується на різних підходах до загальної теорії знаків.

Кожна літера в рукотворному графічному написі може існувати окремо, як самостійний графічний знак. Як наслідок, мистецтвознавець С. Серов помітив таку закономірність, що знак — це найуніверсальніший та найелементарніший

предмет графіки, з якого розвивається основа виразної мови [133, с. 17]. Літера є графічним знаком і саме від неї залежить характер майбутнього шрифту.

За допомогою зорової форми, конкретне зображення стає знаком і символом ідей. Також, С. Серов вважає, що будь-який знак володіє зовнішньою графічною організацією. Оглядаючи історію розвитку рукотворного графічного знаку, можна помітити, що він завжди виступав не тільки як засіб візуальної інформації, а й мав художній образ. Використовуючи семіотичний поділ знаків на «ікони», що буквально відображають «символи», та «індекси», що асоціативно пов'язані з предметом, який позначається через окремі ознаки.

Для знаку в рукотворному графічному написі незважаючи на досить не традиційний підхід, «без правил», все ж таки важливу роль відіграють структура, розмір, простір, фактура, варіативність, відношення до предмету, сприйняття і баланс між традиційністю та новаторством. Аналізуючи рукотворний графічний напис в другій половині ХХ ст., це насамперед поява та розвиток графіті стилю — в цей період можна спостерігати значне пластичне ускладнення літерних форм. Проте, одночасно вони стають і більш функціональними, тобто кількість елементів з яких вони складаються збільшується, а зв'язки між ними ускладнюються (іл. 161).

Для написів, що створені рукотворно графічним способом характерні використання об'ємно-просторових ефектів, оптичних ілюзій. Наприклад: простір у вуличному середовищі в якому розміщений напис може бути нерівномірним, тобто утворюється через поєднання декількох прошарків з рельєфними чи контррельєфними поверхнями, що складно взаємодіють між собою. Роль текстури також, активізується і в середині самого знаку. Графічна текстура може бути імітаційною, через графічну «обробку» поверхні знаку.

Ідейною основою до створення рукотворних графічних написів другої половини ХХ ст., початку ХХІ ст. може бути як використання традицій минулих століть (європейське каліграфіті базується на класичних готичних алфавітах), так і наслідування стилю чи старовинного знаку (вінтажний стиль рисованих шрифтів). Ч. Пірс класифікує знаки на три типи:

1. іконічні — їхні дії ґрунтуються на фактичній подобі між означувачем і означеним (наприклад, авторський напис і сам автор);

2. індекс — їхні дії базуються на конкретній взаємодії між тим, що вказує на щось (наприклад, корона над тегом вказує на перевагу) і самим вказаним (наприклад, перехрещені кості в графіті написі сигналізують про небезпеку);

3. символ — їхні дії ґрунтуються на умовній, встановленій «за згодою» зв'язку між означувачем і означеним. Символ, ймовірно, вказує не на конкретний об'єкт або предмет, а на загальний клас речей (наприклад, кримінальні групи використовують власні теги для позначення своєї території).

Найпростішим типом знаку є іконічний. Іконічні знаки і індекси самі по собі не можуть висловлювати інформацію чи належати до минулого досвіду. На відміну від них, символи завдяки своїм узагальненим значенням можуть формувати судження і впливати на думки та поведінку співрозмовника, програмуючи таким чином його дії чи реакції. [179, с. 62].

Празька лінгвістична школа зосереджувалася на теоретичному аспекті соціальної обумовленості знаку. В їхньому підході знак розглядався як соціальна сутність, що виступає посередником між членами спільноти, забезпечуючи розуміння лише в контексті системи значимості, прийнятої цією спільнотою. Знак стає актуальним у співвіднесеності з подібними елементами лише тоді, коли знак представляє собою соціально визначену (прийняту та зрозумілу в даній спільноті) інтерпретацію змісту, він стає важливим для досягнення комунікативних цілей.

У соціальній комунікації знак, як літера, розглядається як символ, який може виявлятися у написі, слові чи образі. Знак, утворений словом, вказує на конкретні об'єкти чи речі та може служити соціальним символом, відображаючи цінності суспільства. Соціальна інтерпретація знаку може значно відрізнятись в різних суспільствах. Наприклад, ставлення до графіті-написів у США та Бразилії може мати протилежне значення, оскільки у Сполучених Штатах графіті-написи вказують на приналежність до банди та території, тоді як у Бразилії вони є місцем пошани і використовуються для обговорення

різноманітних соціальних і політичних питань. Графіті-написи в Бразилії виступають як гасла та вираження народних ідей.

Теоретик Ю. С. Степанов розглядає, чому «принцип знаку» був замінений "принципом висловлювання", що дозволило визначати системи, що включають лише знаки, але не мають висловлювань. Основна проблема полягає в тому, як розуміти висловлювання. Чи можна вважати висловлюванням, наприклад, «полум'я», «блискавки» чи «хеш-теги» у графіті-написах поруч із знаками, що попереджають або направляють до певної інформації? Зрозуміло, що представлені знаки включають об'єктивні постійні компоненти та суб'єктивні змінні. Інформація стосується перших компонентів, тоді як ставлення до дійсності, оцінка достовірності інформації, комунікативна установка та емоційне ставлення автора є другими. Деякі процеси обміну інформацією (комунікативні процеси) організовані свідомо, тоді як інші виникають стихійно [143, с. 5-10].

Ефективне взаєморозуміння та ефективний обмін інформацією є основою успішного спілкування. Успішність організованих комунікативних систем визначається структурою систем обміну інформацією. Покращення аспектів, пов'язаних з ініціюванням, передачею та отриманням інформації, може значно полегшитися за належної організації комунікативної системи. Оскільки комунікація відбувається у фізичному просторі, можна розглядати її як процес обміну сигналами. [15, с. 15].

Однією з особливостей еволюції напису в міському візуальному середовищі є універсальне застосування характерних елементів та рис літер, незалежно від конкретного історичного періоду. Ці елементи та риси літер використовуються універсально, і лише в окремих випадках вони залишаються практично ізольованими. Дослідник В. Лисуков вказує на те, що протосінайська літера «бик», фінікійська літера «алеф» і грецька літера «альфа», хоча мають різне походження від різних писемних систем, вважаються предтечами сучасної літери «А» (табл. 6). Остання, в свою чергу, є абстрактним «предметом», який існує в просторі та впливає на людину, активізуючи її асоціативні зв'язки [244].

Духовна сутність форми напису не є абсолютним поняттям; вона виражає ставлення автора до вміщеного символу чи напису. Оскільки автор рукотворного графічного напису самостійно створює його, на підсвідомому рівні відбувається автоматичне відтворення авторського розуміння символу, втіленого у літерний знак. Символ несе у собі не тільки видимий образ, виражений у конкретному знаку, але також має глибший смисловий контекст. Символи, або знакові процеси, важливі для розуміння особистості автора та його інтенцій. [104, с. 118].

Сучасне міське візуальне середовище необхідно користується знаками та системами знаків. У багатьох країнах світу застосовують однакові знаки, але їх кількість обмежена. Зазвичай найлегше запам'ятовуються ті знаки, які мають просту і доступну форму [15, с. 52]. Наприклад, у графіті, коли художники-райтери стають відомими, вони можуть перетворювати швидкий нарис свого імені в «трюхтактну» конструкцію. Райтер Meag пояснює: трюхтактний нарис включає одну, дві чи три літери з авторського псевдоніму, зазвичай першу літеру. Наприклад, якщо ви пишете «Cherish», просто робите велику літеру «С», і всі знають, що це Cherish [212, с. 77].

Практично всі сфери людської діяльності можна розглядати як знаки. Знак виникає та існує як елемент знакової діяльності людини, а ця діяльність повинна впливати на світогляд тих, хто сприймає цей знак. Дослідник С. Вартазарян характеризує знак як предмет, основна функція якого полягає в створенні відносин соціальної комунікації [23, с. 13].

Знак існує завдяки взаємозв'язку між образом, який він позначає, та тим, що він означає. Принцип правдоподібності виникає з історичних правил, і на протязі будь-якого часу різні іконічні представлення можуть вважатися подібними до відтворюваного предмету, проте іконічний знак не може існувати поза тимчасово-просторовим контекстом.

Наприклад, майстер «каліграфутуризму» Лампас Покрас вивчає і переосмислює знання різних культур і писемностей, постійно експериментує з формами і можливостями шрифтів. На його думку, майбутнє — це нова мова і

нове письмо, в якому все культурні коди планети опиняться синтезовані в єдину гетерогенну масу візуальних образів, знаків і фонетики. Письмо виступає одним із ключових візуальних виявів національної культури, і в ньому закладена багаторівнева семіотика образів, що впізнається людиною при миттєвому, навіть несвідомому, аналізі знайомого чи незнайомого тексту. Ми не можемо передбачити, якою мовою спілкуватимуться наші нащадки, оскільки у сучасному віці нових медіа традиційне письмо вже зараз перетворюється за допомогою нових елементів. Спостерігаючи за зверненням до універсальних систем кодування інформації, ми відзначаємо формування нового рівня писемності [254].

Роль іконічного знаку визначається з урахуванням принципу правдоподібності та чинних правил у конкретний історичний період. Ці правила створюють код, який систематизує конкретне уявлення і, через взаємодію, поєднує іконічний знак з іншими системами знаків. Наприклад, більшість сучасних літер виникла саме завдяки цим правилам. Історія символіки тісно пов'язана з еволюцією цивілізації, і характеристики стародавніх зображень, такі як лаконічність форм, ємність та образна метафоричність, в багатьох відношеннях відповідають сучасним стандартам для створюваних рукотворних графічних написів. Символізація в широкому розумінні зазвичай передає певний зміст через іншу, знакову форму.

У системах візуальної комунікації глядачі розпочали розглядати красу напису як символ вираження певної суті у знаковій формі. Використані в рукотворних графічних написах символи можуть мати кілька значень, оскільки, за словами філософа В. Мантатова, символ є формою організації уявлень, і ця багатозначність впливає на уяву глядача, надаючи йому свободу асоціацій, можливість розгортання смислової перспективи [94, с. 98].

С. Аверінцев вказує, що символ, як образ, у своїй знаковості охоплює весь життєвий контекст міфу та безмежну багатозначність художнього образу. Образ форми напису та його глибокий зміст взаємозалежні, оскільки смисл без образу губить свою конкретність, а образ без смислу розпадається на окремі

компоненти [1, с. 826]. Робота Лампаса Покраса в Санкт-Петербурзі (рис. 202) є прикладом того, як вірші Маяковського, втілені у художній формі каліграфіті, виступають як символічні образи напису. Літери, виконані в авторському стилі "каліграфутуризму", розташовані на окремих цеглах, створюючи враження певного ритму на стіні. Ритм уособлює передачу символічного образу не лише за допомогою художнього образу, але й через каліграфічний спосіб вираження.

Символ (від грец. - поєднання, злиття, зв'язок частин) було вперше введено піфагорійцями у своїй філософії як термін, що позначав «шлях до пізнання». Пізніше символ почали використовувати для зображення образів, недоступних напряму, наприклад, потойбічних сил, космічної гармонії та іншого. Символ не просто вказує на дійсність, а стає її конкретним вираженням. Деякі райтери, зокрема Done, відводять велике значення символам, використовуючи їх для вираження унікальних рис свого стилю. Done визнає: те, що робить мене виразним серед інших райтерів, - це моє вміння використовувати символи для власного самовираження. Я насолоджуюся тим, що надаю їм образ, граючи з вогнем... [198, с. 184].

Ефект дії символу можна порівняти з ефектом перспективи, коли вимірювання одного плану вказує на третій, дозволяючи сприймати простір в площині. Так само, через символічний образ, недосяжне стає доступним і зрозумілим. [170, с. 127]. Символ у мистецтві характеризує художній образ з погляду його осмисленості, вираження ним якоїсь художньої ідеї. Символізм є невід'ємною частиною його образної структури і відрізняється невичерпною багатозначністю свого змісту [81, с. 5].

Наприклад, у місті Jõhvi в Естонії (рис. 46) використовується цитата від польського письменника Станіслава Єжи Лека: існують люди, які залишаються самотніми, оскільки вони будують стіни замість того, щоб створювати мости. Український дизайнер та каліграф Олексій Чекаль створив рукотворний графічний напис, поєднуючи каліграфію та рисований шрифт. Цей приклад відмінно демонструє взаємодію між архітектурним об'єктом та символічністю ідеї, втіленої у написі на цьому мосту. Архітектурний об'єкт «міст» спрощує

шлях для перехожих, а символічне значення напису на мосту заохочує людей «будувати мости» між собою, викликаючи єднання.

Вчений Д. Мережковський наводить думку про те, що: символи повинні гармонійно й мимоволі з'являтися з глибин дійсності [98, с. 50]. Велика увага символу приділялася в період романтизму. Представники романтизму вважали символ більш органічною формою вираження уявлень про різні вищі матерії, ніж алегорія. Це духовний міст до непізнаного, символ вказує на розмаїття зв'язків між тим, що є доступним для спостереження, і тим, що відноситься до сфери відчуттів, ідей і вірувань.

Кожна епоха змінює уявлення про форму освоєння світу через символи. Якщо ми не знаємо символічного коду, то зрозуміти смисл алегоричної фігури неможливо. Якщо в довготривалому історичному розвитку людського суспільства значення того, що зображується, було втрачено, то реконструювати цей смисл досить не легко. Дослідник Іванов розглядає ієрогліф з позиції знака: символ не представляє собою конкретну ідею. Це простий ієрогліф, а коли кілька символів об'єднуються, вони створюють образний вираз, зашифроване повідомлення, яке можна розкодувати за допомогою відповідного ключа. Якщо символ — це ієрогліф, то він таємний, бо має багато значень. [63, с. 64] Таким чином, один і той самий символ в різних сферах свідомості може набувати різного значення.

У період Ренесансу з'явилася така наукова дисципліна, як іконологія, що дослівно означає образослов'я. Її головним завданням було пояснювати певний образ, а також місце і спосіб його використання. На початку XV століття стали видаватися спеціальні іконологічні лексикони. У вступі до них формулювалося теоретичне обґрунтування представленої науки, а також пропонувалася класифікація алегорій і символів.

На початку XX століття вчені та художники зробили спробу видати словник символів — «Symbolarium'a». Завдання цього видання полягало у встановленні значень зорових образів, що використовуються для позначення понять і їх систематизації [109, с. 99]. Для видавців важливим значенням образу

безпосередньо в переконаннях народу мало важливе значення при сприйнятті цих графічних образів у стародавніх системах писемності [109, с. 104]. У словнику порівнювались і аналізувались як графічні знаки стародавніх ідеографічних систем писемності, так і сучасна на той час графічна творчість в усіх його проявах.

Художній напрям «символізм» базується на тому, що світ непізнаний, і є лише окремі натяки, символи, що допомагають орієнтуватися в ньому. Структура символіки, її функціональна сутність і предметний склад, багато в чому зумовлені язичницькими уявленнями [24, с. 12].

Кожна культура потребує певної кількості рукотворних графічних символічних знаків, що виконують функцію архаїки. Таке сприйняття символів не випадкове. Основна їх група має глибоко архаїчну природу і походить від до-писемної епохи, коли певні знаки були згорнутими мнемонічними програмами написів і сюжетів, що зберігалися в усній пам'яті колективу. [88, с. 192] Символічні образи — «архетипи», постійно існують у душах людей, будучи їх позасвідомим досвідом, що проявляється в знаках, образах тощо. [60, с. 77]

Архетиповість стала однією з певних ознак символіки графічного знаку. Вона виникає з фізичних фактів і відображає те, як душа ці факти переживає, пов'язує життя з тим, що минуло та сучасним життям. [185, с. 123] Архетипи посилюють підсвідоме враження [73, с. 101].

Архетипові знаки і символи являються певними конкретизованими архетипами, визначеною їх сутністю, в яких зібрано весь емоційний досвід багатьох поколінь. Архетипи присутні в усіх культурах і демонструють єдність до міфологічного фундаменту. Властивістю архетипу є його присутність у житті людини у різних понятійних, семантичних та символічних контекстах, представленням якого може бути текстовий опис, поняття, зображення або символ у формі шрифту чи цифрового елемента. Ці символи мають глибинний архетиповий зміст, існуючи як у минулому, так і в сучасності, і допомагають в створенні настрою, формуванні відносин та впливають на дії. [73, с. 118].

Історія символіки тісно пов'язана із розвитком цивілізації та виникненням письмового образного знаку, його походженням у часі та просторі. Дослідник В. Победін [119, с. 96], аналізуючи історію стародавньої символіки, приходить до висновку, що компактність форми представляє собою красномовну образність стародавніх зображень, що в багатьох відношеннях відповідає сучасним вимогам до знаків у ручних графічних написах. В сучасних системах візуальних комунікацій споживачі виявляють високу цінність для краси символу, що призвело до зростання зацікавленості художників у використанні символів та простих форм. Символіка є засобом вираження певної суті у знаковій формі.

Висновок. В різноманітних візуальних середовищах ручні графічні написи проявляють варіативність у щільності та обсязі, виконуючи різноманітні функції, такі як рекламні носії, ідеологічні висловлювання (політичні гасла), соціальні практики (забезпечення взаємодії між конкретними членами суспільства) та самоідентифікація (декілька графіті-написів є вираженням особистості для вираження самовираження). З огляду на те, що ручні графічні написи є системою знаків, які передають інформацію завдяки людській праці і виступає як соціальний символ унікальної системи знаків, що відображає соціокультурні цінності суспільства. Важливо враховувати, що спосіб сприйняття інформації значною мірою залежить від форми, в якій ця інформація подається..

2.3.3. Шрифт, як символічна система людської комунікації

Шрифт – це головний засіб людської комунікації. Рукотворні графічні шрифти – намальовані, чи написані служать засобами передачі інформації, а також є засобами художнього самовираження. При визначенні місця мистецтва рукотворного графічного шрифту в естетичному освоєнні дійсності потрібно виходити з його специфіки як візуальної системи знаків. Існування шрифту як матеріального образу з потенційними естетичними властивостями виступає у

вигляді носія думки, зближує його з вільними мистецтвами, так як в кожному творі мистецтва присутній аспект асоціацій». [69, с. 11]

Для того щоб приступити до докладного дослідження впливу графіті, каліграфіті та рисованого шрифту на глядача необхідно з'ясувати, що є місцем для напису у середовищі міста і, якою є символічна мова у обраному середовищі. Для того, щоб дослідити шрифт як знакову систему, необхідно розмежувати значення термінів «графема» та «літера», а також їхнє ставлення один до одного. Більшість дослідників вважають, що графема є лише абстрактне поняття і виступає «скелетом» літери, який дає можливість відрізнити одну літеру від іншої, а знак є художнім виконанням цієї графемі, що залежить від суб'єктивних ознак та позбавлений формотворчих ознак.

Отже, графема визначається як «кістяк» письмового знаку, без оздоблень (мінімальна структурна одиниця писемного мовлення), що характеризується типовою графічною формою. Семіотика визначає знак, як конкретний, відчутний об'єкт (явище, дія), що виявляється в процесі розуміння і взаємодії як представник (заступник) іншого об'єкта або явища, використовується для отримання, зберігання, перетворення та передачі інформації про цей об'єкт або явище, яке він представляє [125, с. 124]

Будь-який знак втілюється на конкретному матеріальному субстракті, якийсь ідеальний зміст, значення, а тому є необхідним чинником створення відносин комунікації. Якщо знак свідчить про якийсь реально існуючий об'єкт, цей об'єкт називається денотатом (від лат. *Denotatum* — позначуване, позначуваний предмет). Не кожен знак повинен обов'язково мати денотат (співвідноситися з чимось реальним те, що вказує знак, мається на увазі під терміном «десигнат» (від латів. *designatum* — значення). Десигнат, який має кожен знак, існує не в дійсному світі, а лише в рамках семіозису (процес, де щось функціонує як знак).

Дія знака-індексу заснована на фактичній, реально існуючій суміжності означаючого та означуваного, дія іконічного знака –це фактична подоба означаючого та означуваного. Конвенційні знаки (знаки, форма яких має зі

значенням знака зв'язок, який ґрунтується на умовності) немає якогось обумовленого зв'язку зі своїми десигнатами і зображують реальний предметний світ. Яскравим прикладом конвенційного знака є слово, адже воно аж ніяк не схоже на те, що означає. Щодо вибору місця для напису, то створений рукотворний графічний напис є конвенційним (довільним) знаком. Тому, графема є конвенційним знаком.

«Графема» і «літера» — мають природу іконічного знака. Розвиток знаків рукотворного графічного напису йшов від зображення (іконічного знака) — піктографії (для передачі мовлення застосовувалися конкретні малюнки). Далі, з розвитком суспільства та ускладненням інформації, піктографію змінило ідеографічне письмо, у якому використовувалися особливі знаки — ієрогліфи, що нагадують малюнки (табл. 7). Але поступово ієрогліф втратив подібність із зазначеним предметом і почав позначати звук.

Так здійснився перехід до складової та літерної систем письма. В процесі розвитку рукотворні графічні написи у візуальному середовищі набули дедалі більшого «знакового» характеру і цим дедалі більше віддалилися від графічного. Втрачаючи подібність із малюнками, знаки стають менш емоційними. Проте спостерігалось і прагнення естетизувати шрифтові знаки. Про це свідчить велика популярність рукотворних графічних шрифтів у сучасному середовищі міста. Іконічний знак образотворчий і завжди орієнтований на візуальне сприйняття, тому літера, з її шрифтовими нашаруваннями, є іконічним знаком графема. Більше того, літера та шрифт є доскональними знаками, які мають нести в собі властивості ікони, індексу та символу, де «уявне зображення» відповідає образам свідомості; «індекс» вказує на динамічний зв'язок з об'єктом, на його існування, а «символ» – на зв'язок з об'єктом, що здійснюється умовно, ґрунтуючись на інтелектуальній чи інтуїтивній угоді про прийняття даного сигналу як представника свого об'єкту.

Будь-який знак – це результат перенесення значення з предмета, на інший предмет, який стає знаконосієм. У представленій ситуації ускладнено можливість злиття сенсу і знаконосія, що його втілює, настільки, що

відокремити одне від одного буде неможливо. Саме при реалізації цієї можливості виникає символ – повне взаємопроникнення ідейної образності речі та самої речі.

Символ – завжди є знаком, а знак — нерозгорнутим символом, його зародком. Стаючи символом, знак знаходить набагато більшу смислову ємність і гнучкість, тому що символ завжди багатозаровий і містить у собі безліч смислів. Залежно від комунікативного завдання реальних актах інформаційного обміну можна актуалізувати будь-які складові символу, оперувати ними чи використовувати його у всій смислової цілісності. Знак може мати безліч значень, тобто бути символом [87, с. 63].

Іконічний знак здатний вийти за рамки простого візуального уявлення предмета і піднятися на рівень символу, який пов'язаний з культурною пам'яттю, і ряд символічних образів пронизує всю вертикальну глибину історії людства або великі області її виникнення [88, с. 109, 123]. Будучи важливим механізмом пам'яті культури, грамотно підібраний шрифт може посилити образне сприйняття рукотворного графічного напису, адже літери сприймаються візуально. Як вважає дослідник Ю. Лотман резерв зростання інформації, який виникає на стиках сполучення іконічних і словесних знаків і збільшує смислове навантаження тексту. Таким чином, графеми як знаки, взаємодіючи з літерами певних шрифтових гарнітур – візуальними, іконічними знаками, здатні створювати резерв зростання інформації.

Майстри, що займаються створенням рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста створюють авторські написи, як повний комплекс всіх його складових. При цьому, майстри використовують систему художніх засобів: художніх, матеріалознавчих і технологічних. Художні методи та навички, вміння компонувати, вміння гармонізувати кольори враховуючи кольорову гамму оточуючого середовища та ін. Вміння використовувати матеріали та інструменти, технологію нанесення напису на стіну та ін. (іл. 51). До цієї системи, також, можна віднести і процес кодування інформації — вираження інформації у видозміненій формі, а «код» виступає як сукупність

знаків і умов їх застосування і поєднання для відображення різноманітного змісту виражених через написи, слова чи літери.

Як приклад, розглядається порядок літер у написі. Носієм інформації в повідомленні виступають знаки, з яких побудовані повідомлення. Знак складається з того, що означає і того, що означається, яке включає денотат, десигнат і коннотат. Поняття «знак» об'єднує в собі сукупність про певний предмет, явище або форму, його збірний типовий образ — цей образ називається денотатом. Зі своїми знаковими формами денотат зв'язуються за допомогою стійких асоціацій, при цьому в думках уловлюються їх відповідні знаки. Ці асоціації, які пов'язують форму з денотатом і є не чим іншим, як значенням знака – його відображенням у вигляді сукупності властивих йому ознак, які об'єднують знак з його формою.

Рукотворний графічний напис є знаком або сукупністю знаків, його графічним втіленням одиничних символів або їх поєднань. Рукотворний графічний напис, як знак за А. Ф. Лосевом виступає як інструмент знакового мислення, обов'язково детермінований [87, с. 39]. Дослідник доводив, що в знаку не механічний зв'язок того, що означає, і означуваного, але це творча переробка, яка має за мету розширювати наше пізнання світу і поглиблювати людські відносини [87, с. 40]. Будь-який рукотворний графічний напис, що створений людською працею в першу чергу призначений для вирішення того чи іншого комунікативного завдання в соціумі і, відповідно, під час створення напису основне значення має його комунікативний аспект. Перевтілюючи майбутню інформацію в графічні знаки та образи і проектуючи тим самим засоби візуального спілкування, виконавець напису виступає в ролі візуального комунікатора.

Засоби візуальної інформації використовують знаково-мовну систему, де знак виступає як об'єкт, що відображає свої властивості, ставлення до інших об'єктів, події, факти тощо, доступні для сприйняття організму, в якому цей знак використовується. Рукотворний графічний напис, який використовує функцію знака, має цінність для людини не сам по собі, а лише у відношенні до

інших написів. За словами дослідника А.А. Ветрова: там, де один предмет виступає як знак, відношення позначення виникає до іншого предмету [25, с. 263].

Багато дослідників погоджуються з думкою про те, що візуально-інформативне середовище у місті використовує знаки, що викликають у глядача певні асоціації, тому однією з важливих чинників при створенні напису у візуальному середовищі є створення його інтелектуальним. Саме такі написи надовго запам'ятовуються, є виразними і улюбленими у суспільства (іл. 16).

Символіка графіті, як окремий вид соціальної комунікації

Досліджуючи всплеск швидкої появи та розповсюдженості графіті написів у середовищі міста, потрібно спочатку розглянути причини появи графіті, як джерел комунікації. Джерела комунікації мають функції повідомлень. Дослідник Р. Якобсон класифікував такі функції повідомлень:

— емотивна функція (експресивна) — зосереджена на адресанті, має на меті пряме вираження ставлення того, хто говорить і до того, що він каже. Вона пов'язана з прагненням зробити враження наявності певних емоцій, справжніх або удаваних;

— фатична функція — призначена для підтвердження самого факту комунікації;

— Здійснюється за допомогою обміну ритуальними формулами чи навіть цілими діалогами, єдина мета яких – підтримка комунікації;

— апелятивна (конативна) функція — знаходить свій суто граматичний вираз у кличній формі та наказовому способі, які синтаксично, морфологічно, а також часто і фонологічно відхиляються від інших іменних та дієслівних категорій;

— комунікативна (референтивна) — власне хтось чи щось, про що йдеться;

— метамовна функція — якщо адресату чи адресанту необхідно перевірити, чи користуються вони одним і тим самим кодом, то предметом мови стає сам код (сама мова виконує метамовну функцію);

— поетична функція — фокус на повідомленні заради самого повідомлення, як явище, що має свою спрямованість.. [187, с. 198-203]

Сучасні графіті-написи набувають різноманітних форм, таких як поп-культурні, еротичні, latrinalia (графіті в громадських вбиральнях), юмористичні, дописи до реклами, графіті-діалоги. Вони є способом спонтанної та анонімної експресії конкретних почуттів та думок, які не мають відповідних офіційних засобів масової інформації та комунікації.

Згідно з дослідженням І. Головахи, графіті виявляє нерозривність з культурним контекстом і володіє символічністю, як ключовими характеристиками традиційної культури. Графіті, як знакова система, включає семіотичний ряд, в якому закодована інформація стосується не лише історії самого візерунка чи напису, але й історії та традицій соціумів, де ці графіті існують або існували. Знаки та символи, запозичені з інших культур, отримують нові значення в новому контексті. Ця особливість є визначальною для розуміння сучасних графіті. У новому середовищі такі знаки та символи виконують інші соціальні функції і наповнюються новою семантикою.

Один із ключових аспектів стилю графіті полягає у його висвітленні символічності та архетипічності. Дослідник Карл Юнг, який вивчав цей явище, стверджує, що сучасна роль художника в суспільстві полягає в допомозі нам розглядати повідомлення, які виходять з колективу, навіть без їх свідомого усвідомлення [185, с. 119-129].

Ю. Лотман, аналізуючи явище введення тексту в нову систему, зазначив: включення зовнішнього тексту у внутрішній світ даного тексту має велике значення. З одного боку, у структурному сенсовому полі тексту зовнішній текст претворюється, утворюючи нове повідомлення. Складність та багаторівневість компонентів, які беруть участь у текстовій взаємодії, породжують непередбачувані трансформації, що зачіпають включений текст. Проте не лише сам текст піддається трансформації - змінюється вся семіотична ситуація... Введення чужого семіозису, який перебуває у стані неперекладності, призводить його до стану збудження... Текст, виведений із стану семіотичної

рівноваги, губить здатність до саморозвитку. Могутні зовнішні вторгнення в культуру, яка розглядається як великий текст, не тільки сприяють адаптації зовнішніх повідомлень і їх введенню в пам'ять культури, але й стимулюють її саморозвиток, призводячи до непередбачуваних результатів. [90, с. 587].

Різноманітні графіті займають своє визначне місце в сучасній соціокультурній картині світу, сприяючи глибшому розумінню процесів у суспільстві та відзеркалюючи реакції громадськості. Повідомлення, що розташовані на стінах, враховують різні події в місті та світі, виражають думки тих, чий голоси інакше залишилися б непочутими [38, с. 70].

Райтери, як правило, можуть не повністю усвідомлювати значення кожного створеного ними знаку, розуміючи лише деякі його аспекти. За словами Р. Барта: Будь-яке зображення полісемічно... глядач може концентруватися на певних значеннях і не звертати уваги на інші. Однак адаптовані образи-символи та знаки служать для виконавця та його аудиторії як повідомлення без коду, коли образ сприймається виключно як іконічне зображення. [7, с. 304].

Наприклад, графіті та написи на вулицях Берліна (іл. 81), (іл. 82), (іл. 83), (іл. 84), (іл. 85), (іл. 86), (іл. 87) ілюструють як нікнейми, так і висловлення особистих поглядів. Ці написи існують поруч, підтверджуючи факт комунікації у візуальному середовищі міста або намагаючись викликати реакцію у проходжачих повз них глядачів. Основні особливості графіті стилю:

- традиційність;
- протизаконність;
- неофіційність.

Виникнення графіті обумовлено бажанням розпочати діалог, графіті майже ніколи не існують поодиноці. Діалоги можуть приймати форму звернень, питань, виражатися у віршованій або прозовій формі, і часто діалогічність графіті виявляється у складній взаємодії різноманітних малюнків (іл. 80). Навіть теги, що представляють собою логотипи райтерів, спонукають читачів реагувати і сприяють виникненню діалогів. Графіті, розглядане як

"висловлювання, зафіксоване у просторі на певний момент, є комунікативним актом, незалежно від того, чи існує адресат для цього висловлювання. Адже адресат завжди передбачається, навіть у випадку, коли висловлювання є лише самовираженням чи виявом емоцій та ін. [80, с. 137].

Автори графіті можуть бути відомими та визнаними авторитетами у своєму соціумі, мати власну символіку та стиль, але вони ніколи не матимуть права власності на твори свого мистецтва, а самі графіті залишатимуться складовою загальної традиції і можуть доповнюватися, виправлятися, знищуватися будь-ким.

Графіті написи можуть служити повідомленням, а для спеціалізованого кола осіб це може бути закритий канал комунікації, де використовуються власні коди для розшифрування повідомлень. У цьому контексті графіті можна виділити два основних напрямки вираження - сюжетні та шрифтові форми. Ключовим символом графіті мови є «тег» (псевдонім райтера), який виконується рукотворно графічним способом і є своєрідною відміткою території. Часто тег супроводжується назвою команди або групи райтерів, які визначають свій оригінальний стиль та відзначають себе у субкультурі за допомогою власних унікальних елементів (іл. 148).

При аналізі графіті видається, що вони є стихійними за своєю природою. Такі твори часто несуть у собі колективну пам'ять. За словами Г. Лебона, найвражаючішим фактом, спостерігається в однодумному натовпі, є те, що незалежно від індивідуальних особливостей його учасників - їхнього способу життя, характеру чи розумових здібностей - колективне перетворення на натовп досить для того, щоб утворилася їхня «колективна душа», яка змушує їх відчувати, думати і діяти інакше, ніж вони робили б окремо. Ідеї та почуття, які виникають у індивідів, що становлять натовп, можуть перетворюватися на дії, недосяжні для окремих осіб [83, с. 158].

Суть графіті написів полягає в анонімності, відсутності авторських прав, які і робить графіті привабливим для масового, демократичного мистецтва. Цей аспект відображає тенденцію до неанонімності в сучасній культурі та

мистецтві, яку описує Є. Головаха. Відзначається, що авторство втрачає свою первинну сутність, а твори мистецтва піддаються технологізації та рівноправному культурному обміну. За цією концепцією, процес зникнення духовних лідерів та культових імен стає суттєвим [37, с. 22]).

І. Головаха вважає, що графіті, як стиль з часом зникне і стане тимчасовою формою мистецтва. Авторка вважає: мистецтво, яке залишається непрозорим та подразливим, особливо коли воно включає елемент насильства у громадських місцях (такі як написи та малюнки, які виникають стихійно в повсякденному оточенні та майже неможливо не помітити, пройшовши вулицями міста). Визначати щось мистецтвом стає складним, коли це не розумієш. Наприклад, графіті «wild style» має в основі намір роздратування та шокування глядача. Проте цей стиль включає в себе знаковий код, символіку, художні форми вираження та традиції повсякденного життя – всі ці елементи, що характерні для колективних форм традиційної культури. Деякі стилі призначені для спілкування виключно в межах соціально-закритого оточення та звертання до тих, хто розуміє традиційні символи даного стилю. (табл. 53).

Масштаб та об'єм дії графіті на цільову аудиторію глобальний. Також, важливо враховувати закони територіального пересування в міському середовищі, що означає, що з часом один і той самий графіті напис можна помітити принаймні двічі на день. Офіційні джерела інформації, зазвичай, зустрічають менший рівень довіри через свою соціальну та політичну заангажованість, тоді як анонімний напис розглядається як авторитетна думка, оскільки його автором вважається міський мешканець.

Графіті-написи перетворюються на туристичні маршрути в найбільш розвинених країнах світу, об'єднуючи в собі складні літерні орнаменти та декоративні композиції, щоб висловити бажання маскування бетонних стін урбаністичного ландшафту та визначити себе в опозиції до агресивного візуального середовища. Графіті написи є актом відволікання від монотонності міського оточення та завжди включають елемент анонімної самовираженості,

висловлюючи виклик знакам домінуючої культури, до яких протистоїть анонімний знак у вигляді нікнейму [13, с. 378].

Висновок. Традиційні графіті субкультури «рейтерів» є повідомленням закритого каналу комунікації, яке несе значення лише для обмеженого кола «посвячених», що використовують власні коди для розкодування повідомлень». До цього типу (за символічними формами вираження) належать: сюжетні та шрифтові графіті.

Новітні виклики епохи окреслюють нові шляхи розвитку шрифтового мистецтва, зміни в його сприйнятті. Очевидно, що з часом зростатиме роль і значення рукотворного графічного напису у взаємодії художньої виразності та естетики.

Висновки до другого розділу

Висновки до другого розділу узагальнюють результати аналізу ролі рукотворного графічного напису в контексті розвитку візуального середовища у місті.

1. Доведено негативні чинники впливу медіа середовища на людину:

— надмірна стимуляція: шумом, миготливими вогнями та сенсорним перевантаженням від рекламних щитів, екранів і реклами; постійне знаходження в медійному середовищі, а також вживання великої кількості інформації може викликати стрес та втому, навіть якщо ця інформація не є негативною, надмірна кількість подразників може перевантажувати нервову систему;

— порівняння та самооцінка: часте зображення нереалістичних та ідеалізованих образів краси, успіху та щастя — може створювати нереалістичні стандарти, з якими люди порівнюють свої власні досягнення та зовнішність; постійне порівняння свого життя, внутрішнього стану та досягнень з ідеалізованими образами у медіа може призводити до низки негативних емоцій, таких як ревності, невдоволення собою, низька самооцінка та відчуття відсталості;

— залежність виражається в тому, як інформація, що отримана через різноманітні медійні засоби, впливає на уявлення людини, переконання, ставлення до подій та особистих переживань. Це може включати формування думок, стереотипів, цінностей і навіть поведінкових моделей, які можуть бути представлені в тій формі, якій ця інформація висвітлюється в медіа;

— втрата конфіденційності включає медіа середовище, яке може збирати та використовувати особисті дані користувачів без їхнього дозволу; алгоритми рекомендацій медіа можуть впливати на те, яку інформацію бачить глядач, створюючи «фільтр вакууму» та обмежуючи доступ до різноманітних поглядів;

— психічне здоров'я та самопочуття людини: постійний потік інформації та подій через медіа може створювати велике інформаційне навантаження, що може привести до стресу, втоми та перенапруження психіки; багато медійних засобів акцентують увагу на негативних та сенсаційних подіях, що може призвести до виникнення відчуття загрози та тривоги, навіть при відсутності реальної загрози;

2. Висвітлено причини формування типів візуальних середовищ: гомогенні, агресивні та комфортні. Виокремлено негативні наслідки несприятливих візуальних середовищ та визначено їх вплив на людину. Досліджуючи графіті, каліграфіті та рисовані шрифти, автор дисертації пропонує використовувати саме шрифтові рукотворні графічні написи, аніж просто малюнки, тому що:

— такі написи мають інформаційний посил;

— за оригінальністю художніх образів вони не поступаються звичайним настінним малюнкам;

— рукотворні написи є унікальними та більш емоційними на відміну від друкованої реклами на біл-бордах і поверхнях міських споруд.

3. Мистецтво рукотворного графічного напису залучає різні аудиторії, стверджує ідентичність та громадянську активність. Виокремлено наступні особливості рукотворного графічного напису як засобу соціальної комунікації:

— соціокультурна значимість;

- зняття візуального та психоемоційного напруження;
- анонімність (використовується як спосіб волевиявлення як для молодіжних субкультур, так і для громадськості);
- індиферентність до існуючих стереотипів і традицій;
- відсутність конфліктів між художниками або райтерами на підставі політичних чи расових переваг; - прагнення мистецтва витримувати відстань від політичних аспектів;
- прагнення мистецтва знаходитися поза політикою;
- наближення до засобів масової інформації, як «мистецтво для широкого загалу».

Характеризуючи візуальну комунікацію між глядачем та написом, розглянуто символні знаки, як засіб соціальної комунікації та підкреслено, що шрифт виступає в даній транзакції символічною системою людської комунікації.

РОЗДІЛ III

МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ РУКОТВОРНОГО ГРАФІЧНОГО НАПISУ (ГРАФІТІ, КАЛІГРАФІТІ, РИСОВАНОГО ШРИФТУ)

3.1. Тенденції літерних форм в контексті естетики постмодернізму

У перехідну епоху 70-х рр. ХХ ст. відбувається зміна парадигми у теорії естетики та відповідне її переосмислення митцями на практиці, що працювали в той час над новим стилем художнього самовираження. Як влучно помітив К. Харт: саме порушення правил і стало правилом. Французький філософ та естетик-постфрейдист, який був одним з перших, хто поставив проблему кореляції культури постмодернізму і постнекласичної науки Ж.Ф. Ліотар, прийшов до двох протилежних висновків:

- Негативний — виражає настрій «кінця історії», коли все вже вичерпано, зник ґрунт для нових оригінальних ідей;
- Позитивний — передбачає тенденцію зародження нових естетичних парадигм, похідних від сталих художніх моделей. Із останньою точкою зору пов'язана концепція філософа Р. Барта: постмодернізм як культура нового художнього наповнення.

На думку багатьох теоретиків протягом ХХ ст. у мистецтві відбувалася боротьба між концепціями порядку і хаосу. На думку дослідника С. Серова, домінуючим естетичним кредом модернізму є тенденція хаос-порядок. Згідно теорії Д. Белла концепція постмодернізму виявилася у центрі суспільної уваги в 1950-1960 років у США, де постмодернізм виступав, як відкритий набір підходів, позицій та стилів, що заявили про себе із позиції протесту, розвитку або іронії над одним або декількома аспектами модернізму [173, с. 30].

Американський вчений К. Харт зазначив, що хоча для негативного аспекту постмодернізму характерні іронія та скептицизм, але позитивний аспект

містить відкритість до нудьги, завдяки інтересу до певної несхожості, відмітності та поза граничності у грі або чуйності до зовнішнього [173, с. 54].

Дослідниця естетики постмодернізму Н. Маньковська звернула увагу на те, що: специфіка постмодерністської естетики багато в чому пов'язана з неокласичним трактуванням класичних традицій [96, с.328]. Ця особливість цілком має відлуння в графіті в другій половині ХХ ст. (іл. 65), а також європейському каліграфіті (іл. 178) та рисованих шрифтах на початку ХХІ ст. (іл. 53).

Постмодернізм, як напрям в мистецтві вуличного простору, певною мірою зобов'язаний появі та розвитку новітніх технічних засобів масових комунікацій. Цифровізація та масова культура вносять свої корективи в сучасне візуальне середовище міста та її естетичне осмислення через рукотворні графічні написи.

Французький філософ та засновник філософії деконструкції (основна ціль полягає у виявленні прихованих протиріччя у тексті з метою демонстрації можливості його неоднозначної інтерпретації). Ж. Дерріда вважав, що приводом для деконструкції може стати будь-який фрагмент культури, що осмислюється у структуралістському дусі як «текст». На думку дослідника В. Бичкова — велика роль відводиться статистичним взаємозв'язкам між двома випадковими змінними або двовимірними даними, які мають смислові поля тексту і контексту, а також процедурі співвідношення та рознесення, зіштовхування і співставлення фрагментів текстів різних періодів культури.

Сам процес включає систему протилежних процедур:

- механічних — розбирання, розшарування, переміщення, складання;
- інтелектуальних — вбудовування та виключення різних змістів «деконструйованого» тексту.

До того ж, нові естетичні й художні канони постмодернізму прагнуть створити не тільки принципово нове художнє середовище, а й спосіб ставлення до нього [96, с. 33]. Постмодерністський підхід має ознаки:

- фрагментарність;

- деконструкція;
- колажність (мозаїчність);
- відмова від модерністських традицій;
- еклектичне змішування художніх (графічних) мов;
- іронічне цитування всього досвіду світової художньої культури;
- поворот від повсякденності до історії: стилістика ретро (вінтаж);
- провокація;
- алюзія;
- елементи кічу;
- символізм та орнаментальність;
- багатоповерховість (багатошаровість);
- різноманітність мінливість;
- синтетичність образів.

Н. Маньковська доходить висновку, що якщо основою класичного мистецтва служить єдність, то в постмодерні — це симулякр. [96, с. 56-61]. Можна знайти сутнісну схожість між образотворчим рядом рукотворних графічних написів та постмодерністським поняттям «симулякр». Вперше це поняття почав вживати французький філософ, культуролог, соціолог та публіцист Ж. Бодріяр [13]. Одним з ключових понять постмодерністської естетики є підміна дійсності та кінець наслідування реальності:

- муляж;
- заміник дійсності, який зазвичай поступається якістю оригіналу;
- правдоподібна подібність;
- видимість порожньої форми, що витіснила з естетики художній образ і зайняла його місце;
- псевдоріч, що стимулює та видає відсутність за присутність, а також стирає відмінності між реальним та уявним.

У трактуванні деяких дослідників — постмодернізм є «правдою про неправду», що означає певний кінець художньої образності. Перехідною ланкою між реальним об'єктом і симулякром є кітч (з нім. Kitsch —

вульгарність, несмак, халтура), дослівно цей термін означає бідне значеннями кліше, стереотип масової культури. Категорія мистецтва, що має за мету орієнтацію на те, аби виглядати, як «високе» мистецтво, наслідуючи його зовнішні риси, але використовуючи дешеві матеріали і методи виготовлення [96, с. 112].

Приклад трафаретного графіті (іл. 137), яке не має в своїй основі мистецького задуму, а є звичайним кліше відомих брендів та телеканалу. У сучасному рукотворному графічному написі є дуже багато прикладів, де обумовлюючими чинниками стають запозичення шрифту, літер чи стилістичних особливостей різних брендів.

Виступаючи копією того, чого насправді не існує, — симулякр частково пов'язаний з постмодерністським поворотом від сучасності до минулого. Саме з цієї причини на межі ХХ – ХХІ ст., у рисованих написах сформувалася мода на вінтаж (з англ. *Vintage* – «застарілий», «витриманий», «класичний», «старовинний»). Стилізований напрямок, що орієнтується на відродження модних напрямків минулих поколінь та епох.

Так наприклад робота Бен Айна (іл. 19), проект *Paint the Change* під керівництвом простору *Village Underground*. «*You saw it in the tears of those who survived*». Для напису був обраний вінтажний стиль. Цей мурал присвячений людям, як загинули через те, що обвалився будинок і єдина стіна, що залишилася стала муралом з рисованим написом. Вінтажний стиль та яскраві літери є згадкою про теплі спогади тих людей які загинули, чорний фон нагадує про трагедію та втрату.

Важливий термін постмодерністської естетики – це фрагментарність. Він є тенденцією та композиційним засобом рукотворних графічних написах у середовищі міста. У трактуванні французького філософа М. Бланшо — поняття фрагмент і фрагментарність є різними. Якщо фрагмент – це частина цілого, то фрагментарність не може бути зібрана у будь-яку єдність та існує у стані відношень без відношень [173, с. 249]. Постмодерністів приваблює ідея фрагментарності, оскільки це дає можливість: через певний набір фрагментів та

коротких записок створити багатокомпонентну історію засобами монтажу [173, с. 113].

Дослідниця Н. Маньковська вважає, що саме розчинення орієнтирів упевненості в реальному світі призвело до видозміни, появи нових ознак чи властивостей, які мають якісно відмінні стани естетичної категорії прекрасного. Постмодерністська краса орієнтована на коротке повідомлення про більш широкомасштабну подію. Митці цього напрямку вважали, що підвищений інтерес та естетизація потворного ведуть до розмивання його відмінних ознак, піднесене заміщується дивним, а глузливий — сенсоутворюючим принципом фрагментарного мистецтва. Як наслідок, постмодерністи стали запозичувати мотиви та форми декоративних стилів ампір, рококо, класицизм та ін., додаючи час від часу елементів притаманних сюрреалізму та кітчю [96, с. 149-150].

Наочним прикладом колажності, фрагментарності, багат шаровості зображення, іронії та туманності змісту творів служать роботи графіті, каліграфіті та рисованих написів (іл. 126). Принцип створення графіті літери базується на деформації самої графеми, а також багат шаровості (іл. 82). За мету автори напису не ставлять читабельність напису. Літери каліграфіті характеризуються орнаментальними ритмами в написі можуть бути як читабельними, так і вигаданими (переважно орнаментальними), але обов'язково повинні мати елементи, що притаманні рукописним класичним літерам (іл. 165). Рисовані літери, як правило, читабельні тому мають елементи запозичень з минулих епох, є колажованими, багат шарові та ін. (іл. 77).

Науковець В. Кричевський вважає, що у постмодерністському середовищі картинка поглинула текст і перетворила сам текст у картинку. Постмодерністський рукотворний графічний напис ідейно сприяв і продовжив естетичні настанови дадаїстів: провокуючі вчинки, стихійні написи, випадкові комбінації літерних елементів та ін. У рукотворних графічних написах II пол. XX ст. – поч. XXI ст. акцентування напису в більшості випадків межує з «відвертою грою», які виражаються у певні прийоми та запозичення минулого

досвіду класичної і модерністської парадигм (іл. 13). Цей візуальний метод має такі складові:

Характерні прийоми у рукотворних графічних написах:

- побудова розбалансовано-врівноважених композицій, втрата традиційного упорядкування літер, їх перевтілення в емоційно насичене колажне поле, де в живописно-вільній конфігурації розташовуються літерні елементи;

- дрібнення та перенасиченість композиційної площини напису;
- розташування літер у написі будь-якої форми;
- площинна інтерпретація принципу тривимірності;
- зміщення основної лінії шрифту та позбавлення лінійної послідовності;
- ілюзорний прорив площини напису, що викликає у глядача ефект занурення у віртуальний простір.

- естетика викривлення літерної форми (у графіті стилі), експресивна манера напису (у стилі каліграфіті), обігрування «випадкових» дефектів, перетворення літери в один з основних елементів композиції (у рисованому шрифті);

- розчленовування, модифікація та деформація літер;
- гра з графічними даними слова або фрази;
- змішування шрифтів будь-якого стилю чи стилістики;
- нашаровування як літерних елементів, так і додаткових оздоблень;
- гра з різними поверхнями у середовищі міста;
- використання імітації історичних шрифтів минулих епох;
- непостійність насиченості шрифту в межах одного слова [74, с. 129].

Однією з найпомітніших ознак постмодерністського рукотворного графічного напису є зневага до щільності слів у написі: літери у словах з достатньо великим міжлітерним простором, або навпаки дуже щільним, настільки, що можуть переплітатися між собою (іл. 132).

Німецький дадаїст Р. Хельсенбек наголошував, що усяке мистецтво починається з критики та сумніву. В період посткласики початку ХХІ ст.,

істотну роль зіграла молодіжна культура, коли виник інтерес до шрифтів періоду середньовіччя завдяки готичній субкультурі. Проте, сучасні майстри не просто копіювали готичні алфавіти, а писали їх в експресивній манері, що привело до появи стилю каліграфіті на європейському континенті (іл. 147).

Кажучи про запозичення у мистецтві, слід пригадати принцип ретривіалізму, який відновлює зв'язок із минулим для перевинаходу майбутнього». Термін retrievalism введено в 1990 р. М. Гарретом, який стверджував, що: все мистецтво є крадіжкою, а минуле: нескінченний простір, у якому можна нескінченно експериментувати. Ідея винаходу - це міф. Ми формуємо нове, лише відтіскаючись від вже використаного, існуючого раніше [82, с. 156].

Ретривалізм — принцип філософії та методології, який наголошує на відносності між об'єктами та процесами, висвітлюючи тимчасовий характер їх суттєвих властивостей; цей принцип ґрунтується на метафізичній умовності змісту пізнання. Містить негативний аспект: руйнація елементів старої культурної спадщини та їх поєднання в іншому порядку, зловживання запозиченнями, використання елементів стилів минулих століть за відсутності свіжих ідей, які використовуються як дешеві, але надійні підміни (іл. 70).

К. Харта відзначає який помітив, що постмодерністи живуть образами [173], тому у постмодерновий період велика увага приділяється контексту, а не самому напису. Сучасні майстри, що спеціалізуються на створенні написів у середовищі міста мають за мету викликати інтерес у глядача, використовуючи прийом переосмислення минулих стилів та зорових натяків, що побудоване на використанні інших форм і систем. Посткласична стилістика привертає увагу кольором, графічністю, розміром, шрифтовою композицією і манерою виконання.

Шрифтові пошуки рукотворного графічного напису в сфері постмодернізму відбуваються з позиції здібностей сприйняття. В результаті різкої видозміни як літерної форми так і експериментів з деформацією графеми літери виникають різноманітні стилі, види та напрями графіті, каліграфіті та

рисованого шрифту. В сучасному інформаційному суспільстві рукотворний графічний напис має за мету не так читабельність, як привернення уваги.

Філософ М. Епштейн дає визначення поняттю постмодернізм, як єдиній загальноприйнятій концепції, що визначає місце сучасності у системі послідовності історичних епох [183, с. 283]. На його думку, постмодернізм — настає після «сьогодні», тобто ця культурна формація — є історичним періодом або сукупністю теоретичних і художніх рухів для яких певною особливістю є принциповий еkleктизм і фрагментарність, відмова від великих, всеосяжних світоглядів і оповідей [183, с. 296].

Більшість дослідників роблять висновки, що постмодернізм є найдекларативнішою та найкритичнішою стадією постмодерності [183, с. 298]. Філософ Р. Лола вважає, що постмодернізм виник як рефлексія на звичайні зміни, які відбуваються у сьогоденні з розвитком цивілізаційної форми соціуму і по суті подає не нову трактовку форми буття, а технологічно закамурфльоване відоме і пережите [245]. Не випадково Ж.-Ф. Ліотар визначає постмодерн, як процес «опрацювання» модерном своєї власної сутності [85, с. 26].

Один з найвідоміших теоретиків сучасного мистецтва Акілла Боніто Олива визначив, що типовим феноменом межі ХХ – поч. ХХІ ст. є етнічне «схрещування»: результат змішування різних народів і рас. Як наслідок, культурний обмін та взаємозбагачення стали основою сучасних мультикультуральних тенденцій в соціумі [113, с. 209]. Італійський дослідник вважає, що ми перебуваємо не в демократичній, а в телекратичній системі, де мистецтво вбачає сенс свого існування у тому, щоб виступати як центр опору протистоянню спрощення, породженого мас-медіа [113, с. 200]. Технологія може сприяти розвитку особливого типу відчуття, ...мистецтво продукує образ, знак, лінгвістичну реальність, яка подорожує у просторі та часі.

Медіапростір, цифровізація, масова культура, глобалізаційні процеси та інформатизація суспільства привели до того, що одночасність різночасного стала новим еством. Сучасна ситуація: реальністю є одночасна і взаємна присутність різних концепцій і точок зору, і постмодернізм намагається

вирішити ці проблеми через їх симультанне поєднання та взаємопроникнення [227, с. 4].

Останнім часом у теоретиків постмодернізму виник інтерес до напису з позиції інформаційного тексту. Відбувається його абсолютизація дії й сприйняття. М. Ковриженко [73] доходить висновку, що весь світ можна розглянути, як систему знаків і тексту. Тобто, все існування людства розглядається з позиції безперервного тексту, в якому все живе вже колись було сказано, а нове є можливим лише за принципом калейдоскопу, а саме змішування окремих елементів, що дає нові комбінації та інтерпретації.

Постійне звертання до минулого, що вже колись відбулося і міститься в «архіві» тексту є особливістю постмодерністських текстів — цитатність. Остання, в свою чергу, є основою на якій вибудовується безліч варіантів до реалізації особливостей принципів постмодернізму, для якого характерний діалог з минулим для визначення пошуків нового сенсу. Поява великої кількості «оновлень», нових трактувань вже відомих видів мистецтв, призводить до пошуку таких трактувань нової форми, яка б не мала би зв'язків чи асоціацій по відношенню до вже відомих текстів.

Рукотворний графічний напис у постмодерні набуває рис «писемного» феномену. Літери в такому написі можуть:

- бути носієм інформації, або бути зовсім не читабельними;
- деформація графеми літери;
- навмисне використання контрастних кольорів;
- додаткові оздоблення, контурність;
- найголовнішим є форма літери, а не напис.

На сьогоднішній день можна помітити широке використання рукотворних графічних написів з естетичною метою (іл. 63). Остання особливість велику увагу приділяє художньому образу напису настільки, що в постмодернізмі стала головним стилеутворюючим чинником. Можна помітити, що змінився характер сприйняття слова — візуальна форма, сенс, цілісність напису є

важливішою за деталі. Велика роль приділяється смисловій характеристиці слова, а також візуальному зчитуванню при першому погляді на напис.

Якщо аналізувати композиційні прийоми, то можна помітити певні візуальні характеристики: замкнутість і відкритість форми, гострість та округлість, статика і динаміка, ритм та фактура. За цими особливостями рукотворні графічні літери в написах, можна класифікувати за певними парами характерних прийомів:

- чіткий та пористий контур;
- наявність або відсутність засічок;
- наявність або відсутність виносних елементів;
- мінімально–прості або ускладнені літери за написанням;
- вузькі або широкі літери;
- горизонтальні або вертикальні літери;
- статичні або динамічні літери за написанням;
- наявність або відсутність лігатур;
- читабельні або мало читабельні букви (за задумом автора);
- максимальні або мінімальні ступені домальовування додаткових елементів (розчерки, графічні елементи, набризки та ін.) [250, с. 37-44].

На цьому етапі велику роль відіграє власний емоційний досвід автора напису. Тому, дуже часто емоційна виразність є більш істотною, ніж зміст повідомлення. Наприклад, Shoe Meulman так описує свій творчий процес: Роблячи це, я прагну відчувати себе добре. Деякі з цих записів можуть стати вихідною точкою для створення повноцінного твору і перетворитися в мистецьку форму каліграфіті (див. іл. 156). Кожен малюнок відображає моє задумане, а також передає настрій, який мене охоплював у цей момент [202, с. 217].

У візуальний образ рукотворного графічного напису має не стільки інформаційний посил, скільки є його інтерпретацією, велика увага приділяється формі та представленні напису. В постмодернізмі для глядача першочерговим

завданням є контекст напису, а не сам напис (іл. 72). Мається на увазі, що глядач повинен відчутти ту атмосферу, яка моделюється через напис. Особливістю постмодерністських написів є:

- фрагментарність;
- навмисна хаотичність;
- невизначеність композиції.

Остання особливість створює у глядача відчуття невпевненості у процесі розвитку сюжету. Специфіка рукотворних графічних написів має свою парадоксальну природу, оскільки вона характеризується і складається з багатьох елементів, які виявляються суперечливими.

Для цитатності людського мислення характерний діалог між текстами, у процесі найширшого тлумачення того, що являється текстом — інтертекстуальність. Ідейною першоосновою до інтертекстуальності у написі є: твори літератури, мода, фольклор, візуальні види мистецтв, політичні тексти, реклама чи, навіть, міжкультуральність. Так, наприклад, широко розповсюджується прийом:

- ілюзійної тривимірності літер у написі;
- контурність;
- об'ємність;
- різна стилізація оздоблюючих елементів у написі.

Одним з важливих чинників, що впливають на формування рукотворного графічного напису в II пол. XX ст. – поч. XXI ст. є образотворчі мистецтва. Якщо порівнювати рисований шрифт, каліграфіті та графіті, то останній стиль має цілу плеяду митців райтерів, що працюють в різних напрямках образотворчого мистецтва (табл. 44).

Графіті абстракції (табл. 58) використовує візуальну мову форми, кольору і лінії для створення графіті–написів. Графіті абстракції вказує на відхід від реальності в зображенні написів в тому вигляді в якому ми звикли їх сприймати. Це відхилення від точного уявлення про те, яким напис може бути. Графіті написи, вільно інтерпретують, змінюючи, наприклад, колір і форму

помітними способами. Наприклад, в геометричній абстракції навряд чи можна знайти посилання на натуралістичні суті. Представники: Ero, Bise, Ludvig 1, Bibo, Oskolki, Aris, Giulio-vesprini, Lo-milo, Kenor, Seikon, Oraks, Pener, Neilo, Yougun, Sue, та ін.

Графіті дії (табл. 59) походить від художньої техніки, яка застосовувалася деякими представниками абстрактного експресіонізму — «живопис дії» (з англ. Action Painting) з 1940-х до початку 1960-х. Суть «графіті дії» полягає в тому, що замість нанесення традиційними способами (наприклад, за допомогою кисті) фарба спонтанно наноситься, бризкається або розмазується по полотну, а не наноситься акуратно. Робота виконана в цьому напрямі малювання графіті часто підкреслює фізичний акт самого графіті як суттєвий аспект закінченою роботи або занепокоєння її художника. Представники: Yann L`Outsider, Tagno, Kidghe, Roid, Van та ін.

Графіті конструктивізму (табл. 60) характеризується суворістю, граничною геометризациєю, підпорядкуванням композиції прямокутним ритмам, лаконічністю форм і монолітністю зовнішнього вигляду. Колірна гамма на відміну від класичних комбінацій цього стилю в мистецтві (чорний, червоний, білий, сірий з додаванням синього і жовтого) — довільна. Графіті конструктивізму походить від авангардистського напрямку в образотворчому мистецтві, архітектурі, фотографії та декоративно–прикладному мистецтві — конструктивізму, що зародився в 1920 — першій половині 1930 років в СРСР. Представники: Spynn, Eko, Kurz, Kitek, Joys, Ikm, Aske, Pekmez, Peok, Poch, Preys, Noteen, Dais та ін.

Графіті мінімалізму (табл. 61) характерні написи очищені від всякого символізму і метафоричності геометричні форми, повторюваність, монохромність, нейтральні поверхні, спосіб виготовлення. Графіті мінімалізму прагне передати спрощену суть і форму графіті–написів, відсікаючи вторинні образи і оболонки. Переважає символіка кольору, плями і ліній. Графіті мінімалізму бере свої витoki з художнього напрямку Мінімалізму (з англ. Minimal art або Minimalism). Мистецький рух, що виник у Нью-Йорку в 1960-х

роках, в теорії мистецтва часто розглядається як реакція на форми абстрактного експресіонізму, а також на пов'язані з ним дискурс, інституції та ідеології.. Представники: Dote, E 1000ink, Letme, Paism, Simek, Gred, Flekz, Ec 13, Wood, Seikon, York, Stew, Xrome, Scolp, Alufe, Erpel, Noneck, та ін.

Графіті оп-арту (див. таблицю 62) використовує різні оптичні ілюзії, що базуються на особливостях сприйняття плоских і просторових графіті-написів.. Графіті цього напрямку мають вигляд тонких хвилеподібних або зигзагоподібних ліній, котрі покривають всю поверхню площини, де розміщується графіті-напис вигини стають більш крутими або пологими, і тут виникає видимість хиткої площини.

Графіті оп-арту з'явилося зі скороченого варіанту художнього напрямку оптичного мистецтва (з англ. Optical art). Це художня течія другої половини ХХ століття, що використовує різні оптичні ілюзії, засновані на особливостях сприйняття плоских і просторових фігур. Це мистецький напрям, що розквітав у другій половині ХХ століття і використовує різноманітні оптичні ілюзії, ґрунтуючись на особливостях сприйняття плоских і просторових форм. Він з'явився в 1950-ті роки в межах абстракціонізму. Представники: Felipe Pantone, l'Atlas, Ward Craig, Astro, Lamonov Dima, Antagonist, Astro, Ak, Suso, Uncool та ін.

Графіті поп-символізму (табл. 63) використовує образи популярної (на відміну від елітарної) культури в мистецтві, підкреслюючи банальні або кітчеві елементи будь-якої культури, найчастіше у вигляді ребусів, символів, знаків. Графіті поп-символізму походить від дух художніх напрямів поп-арту та символізму. Від поп-арту графіті-написи беруть образи з популярної та масової культури, такі як реклама, комікси та предмети побуту. З символізму цей стиль перейняв алегоричність, гіперболізм смислів, метафору як засіб передачі задуму графіті написів поп-символізму. Представники: Fish, Steve Budvo та ін.

Графіті ілюзії (табл. 64) спираються на особливості візуального сприйняття плоских і просторових графіті написів. Майстри що працюють в

цьому напрямі створюють написи як в стилі 3D графіті так і плоско, використовуючи місцеві поверхні як одну площину, а спостереження за написом здійснюється тільки з певного положення і під одним кутом зору. Початково оптична ілюзія виявляється у нашому зоровому сприйнятті: зображення існує не лише на полотні, але фактично в очах та мозку глядача. Ілюзії рідко виникають при сприйнятті реальних об'єктів. Тому, для виявлення прихованих механізмів людської перцепції, було важливо створити незвичайні умови для очей, щоб змусити їх вирішувати нетипові завдання — чим і займаються майстри що працюють в цьому напрямі. Представники: Voamistura, Pillar Disappear, Snrs, та ін.

Велику роль відіграють сучасні модні тенденції певних стилів, стилістик чи прийомів створення напису (іл. 142). Створити рукотворний графічний шрифт у контексті певного стилю, є достатньо клопітким завданням, яке є певною формою соціального кодування. Як зазначив канадський філософ впливу медіа як засобів комунікації на аудиторію М. Мак-Люєн: людина займається тим, що через використання мови, писемності або радіо розвиває певний орган чуття, що впливає на інші почуття і здібності [217, с. 7]. Саме завдяки візуалізації відчуття та мовлення для людства стало можливим збирати досвід і накопичені знання у такій формі, яка максимально сприяє їх передачі та використанню [217, с. 9].

Особистість в постмодерновий період є не тільки споживачем інформації, а й її творцем. Це пов'язано в першу чергу з цифровізацією, інформатизацією, мультикультуральними тенденціями та іншими факторами, через які автор напису впливає на глядача, використовуючи духовні та діяльнісно-практичні зв'язки між соціумом. Мистецтво постмодерну є універсальним, що пов'язане з усім різноманіттям духовних інтересів людини. Воно посилює з естетичної точки сприйнятливість зору явищ суспільного життя, формує соціально значущі теми, збуджує відчуття, налаштовує на діалог відносини та думки, розвиває культуру поглядів і понять, створює критерії етичних оцінок та ін. [52, с. 243].

Аналізуючи інтелект людини в мінливих умовах постмодернового мистецтва, дослідник Г. Єрмаш дійшов висновку, що сприймання інформації сучасної людини за рахунок розвитку активності творчого мислення у структурі практичної діяльності — постійно ускладнюється [52, с. 131]. Автор напису має вміння концептуалізувати інформацію та виражати її у формі літер, враховуючи загальний обсяг повідомлення, яке він намагається передати [277]. Майстер каліграфіті Tubs, доводить, що компонент графіті форми змушують автора розмірковувати і свідомо спрямовувати твір, який викликатиме у глядача певне почуття чи реакцію [266].

Останнім часом у середовищі міста все більше з'являється рукотворних графічних написів, що є естетично привабливими (іл. 73). Одним з ключових аспектів таких написів є непрофесійність виконавців, тобто більшість майстрів, що їх створюють, не мають професійної художньої освіти. Так, можна спостерігати певні візуальні особливості шрифту, що виконані в непрофесійній манері.

Наприклад, до митців, що займаються каліграфіті належать каліграфи-аматори і райтери, а також професійні каліграфи. Проте підхід до написання каліграфіті різний. Професійні каліграфи розробляють власні рукописні каліграфії, базуючись на класичних рукописних алфавітах (іл. 184). Для цього вони вивчають техніку письма різних класичних алфавітів, які пишуться як ширококінцевим, так і гострокінцевим пером. Чим ширшим діапазоном рукописних шрифтів володіє каліграф, тим більш оригінальні авторські розробки власного каліграфічного стилю в художній формі каліграфіті (табл. 16). Зазвичай каліграфи-аматори та райтери, як правило, імітують написання класичної рукописної каліграфії, тобто змальовують від руки літери з будь-якого класичного рукописного алфавіту (табл. 17).

При створенні каліграфіті професійні каліграфи, так само як і каліграфи аматори та райтери, орієнтуються на «скелет» букви, вибраного рукописного алфавіту. Це означає, що будь-яка інтерпретація власних шрифтів має в своїй «основі» будь-який, вибраний автором, класичний рукописний

шрифт (іл. 207). Велика кількість каліграфів-аматорів, райтерів і професійних каліграфів віддають перевагу класичному зразку рукописних готичних алфавітів. Наприклад: Early Gothic, Textura Quadrata, Textura Prescisus, Gothic Capitals, Lombardic Capitals, Bastard Secretary, Bastard Capitals, Batarde, Fraktur (табл. 66).

Райтери та каліграфи-аматори намагаються якомога детальніше передати пропорційні співвідношення кожної букви вибраного алфавіту. Професійні каліграфи їх ігнорують, але у більшості випадків рівень читабельності залишається досить високим (іл. 154). «Скелет» літери деформується в залежності від задуму автора, проте рівень читабельності в більшості випадках залишається досить високим. Каліграфи-аматори та райтери, створюючи композиції до алфавітів, так само як і до шрифтових написів з імітованих рукописних шрифтів, додають до них графічні елементи, малюнки та роблять акцент на виразність шрифту (іл. 184).

Професійні каліграфи, окрім вище названих прийомів, стилізують класичні літери, додаючи до них елементи рукописних шрифтів з інших алфавітів, прикрашають розчерками у авторській розробці, а також створюють додаткові ефекти: набризки, подряпини, домальовування графічних елементів [249, с.37-44].

Гармонізація рукотворно графічного хаосу у вигляді написів, стихійність графіті, експресія каліграфіті, декоративність рисованого шрифту — все це поєднується зі свободою самовираження, через художні прийоми. Так наприклад, майстер каліграфіті Ел Сейд не вважає себе каліграфом, як і більшість майстрів цього стилю, тому що вони не дотримуються класичних правил каліграфіті [275]. Художні образи в написі можна прослідкувати в графіці літер.

З позиції художньої довершеності, концептуальності та стилістичних особливостей, притаманних тому чи іншому виду рукотворних графічних написів у постмодерні, мають позанаціональну універсальність. Саме не професійні майстри, йдучи емпіричним шляхом поєднують непоєднуване,

додають експресивну манеру, спонтанно поєднують літерні елементи в літерах, що веде до визначальних стилеутворюючих чинників (іл. 150). Для рукотворного графічного напису характерне звертання до «поп-сюрреалізму» (Lowbrow, або lowbrow art, — це підпільне візуальне мистецтво, яке виникло в Лос-Анджелесі, наприкінці 1960-х років. Популістський мистецький рух із своїми культурними коріннями в андеграундних коміксах, культурі тікі, панк-музиці, вуличній культурі хот-роду та графіті [249, с. 150-151]. Цей напрям стріт-арту є певним джерелом натхнення до свободи самовираження, оскільки лоуброу маніпулює певними кліше, що характерні для масової культури (іл. 57). Прикладом можуть бути графіті в стилі поп-символізм, запозичення шрифтових гарнітур відомих брендів у рисованому шрифті чи спонтанна експресивність в каліграфіті.

Для постмодерну характерне заперечення пануючих канонів, ціннісних ієрархій, велика увага приділяється ідентифікації індивідів, які є представниками певних груп і меншин, інтереси яких вони виражають. Аналізуючи рукотворний графічний напис, можна помітити «руйнування» класичних канонів літерних графем у графіті, експресивне написання літерних елементів у каліграфіті та деформація форми або комбінація різних історичних шрифтів у рисованому шрифті (іл. 56). Тобто, для сучасних написів одним з визначальних завдань є навмисне порушення класичних літерних поєднань та створення літерної форми. Читабельність напису поступається виразним ефектам та додатковому оздобленню напису.

Естетика постмодернізму полягає в суперечності і парадоксальності всього, з чим вона співпрацює. Одним з таких парадоксів полягає в ставленні під сумнів «сенсу» рукотворного графічного напису і тут же дає відповідь. Беручи до уваги, що відсутність об'єктивної однозначної реальності, тому раціональний сенс (в традиційному розумінні) немислимий. Проте, сенс такого напису визначається візуальним оточуючим середовищем сучасного міста, а оскільки таке середовище є медійним, тому вже сенс цього напису залежить від креативності автора напису.

Висновок. Постмодерністські написи графіті, каліграфіті та рисованого шрифту впливають на візуальне середовище через декілька аспектів:

— *естетика хаосу та фрагментації*: графіті, каліграфіті та рисовані написи відображають принцип відмови від уніфікації та цілісності, створюючи візуальні елементи, які можуть бути розривними, фрагментованими та розгорнутими у хаотичний спосіб, автори написів здійснюють перенесення, запозичують елементи та розподіляють на нові місця, колажують різні прийоми виконання;

— *експресія та індивідуальність*: автори написів, можуть робити акцент на виразності та індивідуальності напису, це відображає інтерес постмодернізму до вираження особистих переживань, точок зору та культурних впливів через мову візуального мистецтва;

— *цитатність та інтертекстуальність*: автори написів, що працюють у представлених стилях, можуть часто використовувати цитати, символи, мовне конструювання, включати коментарі, що дотичні до інших написів (наприклад, теги та коментарі інших райтерів біля якогось великогабаритного напису іншого райтера). Це відображає тенденцію постмодернізму до інтертекстуальності та гри з культурними відсиланнями;

— *демократизація мистецтва*: графіті, каліграфіті та рисований шрифт виступають як вуличні форми мистецтва, що демократизуються. Вони часто створюються в публічному просторі та доступні для широкого кола глядачів, що відповідає ідеї постмодернізму про доступність мистецтва для всіх;

— *гра та іронія*: рукотворний графічний напис може мати ігровий аспект та іронічний підтекст, що є характерним для постмодерністського мистецтва; автори можуть грати з очікуваннями глядачів та викликати питання стосовного самого створюваного напису; для таких написів характерний експеримент з формою, де автори написів використовують різні стилі, техніки або мовні ігри, щоб викликати у глядача враження несподіванки чи новизни.

3.1. Початкові елементи шрифтового мистецтва

У середовищі міста рукотворні графічні написи широко використовують візуально-графічну мову — систему умовних шрифтових зображень, знаків і символів, призначена для передачі спеціальної інформації від стихійних до арт-написів. Тому, автор дисертації звертає увагу на те, що при написанні або створенні написів, важливо знати початкові елементи шрифтового мистецтва, як основу для появи базових художніх елементів, які і формують морфологію шрифту. Це допоможе зрозуміти конструкцію літер, послідовність написання, процес формування і залежність рукотворних графічних написів (рисованого шрифту, графіті та каліграфіті) від виду руху кисті, валика, аерозольного балончика тощо.

Логіку художнього сприйняття і психологію народження художнього образу проаналізував у своєму трактаті «Живопис і елементи» О. Богомазов. Художник визначив початкові елементи різновидів мистецтва. Згідно з теорією Першим елементом візуального мистецтва є лінія. Форма виступає другим елементом, а третім є зміст, тобто матеріал, використовуваний у цьому виді мистецтва. Четвертий елемент включає середовище та взаємодію всіх елементів у просторі, де виникає конкретний твір мистецтва (на поверхні аркуша чи іншої площини, де розташований напис). Дослідник В. Мітченко, ґрунтуючись на на концепції О. Богомазова, можна стверджувати, що в каліграфії ключовими складовими візуального мистецтва є окремі компоненти літери, сама літера та слово [100, с. 21].

Крапка

Схожі погляди можна зустріти в дослідженні В. Кандинського «Крапка і лінія на площині» [68]. Автор визначає крапку як основний елемент живопису. Він описує геометричну крапку як символ мовчання у тексті живопису, яке виникає в результаті першого контакту художнього інструмента з матеріальною поверхнею. Кандинський визначає крапку як першоважливий елемент, оскільки вона є невидимим об'єктом і, у матеріальному відношенні, рівняється нулю. В

цьому «нулі» ховаються різноманітні людські властивості. З його точки зору, цей «нуль» представлений геометричною крапкою, пов'язаною з вищим рівнем самообмеження та найбільшою стриманістю, але водночас вона спроможна висловлювати важливі ідеї. Таким чином, крапка є унікальним зв'язком між мовчанням і мовою».

Більшість дослідників погоджуються з думкою, що образотворчими елементами графічної мови є крапка і лінія. Вони виступають як початок будь-якої графічної мови, як самостійні графічні форми і як «алфавітні одиниці». Крапка не має виміру (безрозмірна) і вказує місце, розташування чи положення. Дослідник У. Боумен наголошує на концентрації форм або зорового сприйняття в деякому центрі, котрий привертає і фіксує зоровий фокус [17, с. 29].

Вона володіє «якістю»: йдеться про відношення розміру крапки до її місця на площині, контраст між крапкою і площиною. Крапка руйнує пасивну цілісність площини, проявляє свій активний початок. У графічному виконанні крапка може варіюватися за розміром, формою та колірним відтінком і виконувати роль символу, а також мати досить складну форму. Крапка може збільшитися, полегшити виявлення або підсилити враження, а як зоровий центр — може бути зображена у вигляді круга або через перетин ліній, й до того ж не бути представленою як фізичний об'єкт.

Лінія

Німецький художник П. Клеє у теоретичному дослідженні «Педагогічний альбом» [208, с. 63] показав перетворення статичної крапки в динамічну лінію. Лінія як розвиток крапки веде, обмежує, створює пасивні пустоти та активно заповнені площини. Автор ввів поняття: «активна лінія», що обмежена в своєму русі фіксованими крапками; лінія «помірної активності», яка є розвитком крапки і спричиняє площинний ефект; «пасивна лінія», що є результатом активізації площини.

Лінію В. Кандинський [68] позначає як вторинний елемент. Вона виникає у русі, породженому руйнуванням замкнутої та спокійної точки. Лінія представляє собою стрибок від статичності до динаміки, і однією з її ключових

властивостей є напрямок руху. Автор сприймає рух зліва направо як послідовність, що з часом поступово сповільнюється — це він уявляє як «шлях додому». Навпаки, рух зправа наліво — «шлях з дому» — поступово набирає швидкість. (табл. 2)

В порівнянні зі шрифтовою композицією, горизонтальна лінія може служити аналогією до сліду рядка, який читають від лівого краю до правого. Рух сповільнюється через потребу вчитувати слова. Погляд особи, що читає рядок у зворотному напрямку, не затримується читанням, тому це проймається швидше. Вертикальна лінія, зі свого боку, має тенденцію до різноспрямованого руху. Змінити швидкість цього руху можна за допомогою горизонтальних штрихів чи карабів, які впливають на рух літер від лівого краю до правого. Діагональні лінії, нахилені вправо, за словами В. Кандинського [68], описуються як гармонійні, тоді як діагоналі, нахил яких вліво, отримали назву дисгармонійних. [100].

Розглядаючи різновиди кривих ліній, автор стверджує, що пряма крива лінія постійно піддавана боковому стисканню. [68]. Підкреслюючи це, лінія, коли вона згинається, активізує білий колір, який виявляється за межами кривої. Це призводить до оживлення площі аркуша і надає йому неоднорідності. Вільно-хвилеподібна крива лінія характеризується рівномірним чергуванням позитивного та негативного тиску. (табл. 1).

Лінія проведена на аркуші паперу сприймається, як така, що лежить не в площині паперу, а на ній. Порожній простір не розділяється лінією, він безперешкодно продовжується під межею. Чим товща і жирніша лінія, тим більше відчувається це явище. Р. Арнхейм вважає лінію — особливим зразком колірної плями. Вона являє собою випадок, коли площа колірної плями наближається до нуля [3, с. 214]. Колірна пляма, як правило, знаходиться поверх порожнього простору, а не в середині нього.

Хвилеподібна лінія, як «лінія краси», складається з двох зігнутих, протилежних ліній і справляє приємне для ока враження. Ще у XVIII ст. англійський художник У. Хогарт визначив, що до таких ліній можна віднести:

пряму, зігнуту, хвилеподібну і змієподібну лінії [174, с. 138]. Автор вважав, що прямі лінії відрізняються одна від одної лише довжиною, тому вони найменш декоративні. Зігнуті лінії відрізняються ступенем своєї ввігнутості і довжиною, набуваючи при цьому великої декоративності. Змієподібну лінію У. Хогарт називав «лінією привабливості»,

Англійський художник та теоретик В. Хогарт в трактаті «Аналіз краси» [174] S-подібний розглянув як «Лінія краси» є естетичним поняттям, базовим елементом художньої композиції, символом складності, різноманітності та внутрішнього руху. Хогарт стверджує, що ця лінія є ключовим елементом всіх живих, рухомих та змінюваних природних об'єктів. Коли ця лінія переносяться в тривимірний простір, вона набуває вигляду змієподібної або «лінії привабливості» [174], яка, згинаючись і звиваючись в різних напрямках, приносить задоволення оку, викликаючи захоплення його безмежною різноманітністю» [174, с. 139]. Така лінія має багато поворотів і несе в собі різний зміст.

S-подібний вигин, дослідник вважає естетичним поняттям, компонентом художньої композиції, хвилеподібна крива лінія надає зображенню особливої витонченості. Вона може створюватися обрисами, контурами зображеного предмета, або ж візуально формуватися кількома об'єктами. В шрифтовому мистецтві S-подібна лінія більше відома в розчерках (flourish swoosh). Вони можуть виступати як невід'ємною частиною форми літери: Початкові та прикінцеві розчерки: як окремий елемент або як елемент літери:

1. Розчерк який є продовженням верхнього або нижнього виносного елемента;

2. Розчерк, який разом із виносними літерами є елементом заповнення міжрядкового простору. [100, с. 121]

Вітчизняний каліграф і теоретик В. Мітченко вважає, що погляди П. Флоренського [169] щодо лінії в графіці більш стосуються каліграфії (безпосередньо при створенні літер), ніж графіки загалом. У графіці лінія визначає основну структуру... Графіка ґрунтується на відчуттях руху і, отже,

формує руховий простір. Кожен виникнений на папері слід завжди є жестом - чи то великим, чи малим, напруженим чи невловимим, а цей жест сприймається як лінія, що визначає напрямок. Графіка в своїй чистоті може бути розглянута як система взаємопов'язаних жестів впливу.

Педагог і каліграф П. Семчанка з Білорусі підкреслює виняткове художнє значення у шрифтовому мистецтві, яке обумовлене неперервністю руху та здатністю художника графічно відтворювати рух у всіх його фазах. Лінія в цьому контексті є свідомим графічним слідом на площині і може мати характер нервово-рваної, зі слабким чи сильним натиском, або набувати фактурності, будучи нанесеною пензлем на торшонований папір, і так далі. Також важливо зафіксувати початок та кінець руху, зазначає фахівець [132, с.210].

Фаворський акцентує увагу, що лінія в першу чергу створює напрям руху: «Пряма лінія якщо і виражає рух, то рівномірний і досить швидкий, а нерівномірно крива моделює рух, лінія то прискорюється, то сповільнюється. На випрямлених місцях рух прискорюється, а на поворотах — сповільнюється. [158, с. 317]. Також, автор порівнює напрям діагональних ліній з композиційними лініями у шрифті: якщо ми уявимо дві діагоналі, ліву і праву, то напрям їхнього руху може бути визначений нашим напрямком, таким, як, наприклад, у європейському шрифті [158, с. 319].

В. Фаворський вважав, що у кривих лініях під час сприйняття їх в русі, можна відчутти виразність та плавність, а під час зупинки їх вигини втрачають будь-який сенс [157, с. 89]. Лінії в різних комбінаціях і варіантах, можуть обмежити і описати будь-який очевидний предмет, продукуючи при цьому величезну кількість різноманітних форм.

Форма

Теоретик В. Кандинський [68] приділяє увагу формі зазначаючи, що: чим більш вільний абстрактний елемент форми, тим чистіше і, до того ж, примітивніше його вираження. Автор стверджував, що в композиції, де тілесність стає менш важливою, можна відмовитися від неї і замінити чисто абстрактними або повністю абстрагованими тілесними формами. У будь-якому

випадку таке внесення абстрактної форми в композицію повинно керуватися виключно почуттям – єдиним суддею, керівником і мірилом. В. Кандинський приходить до висновку, що чим більше художник користується цими абстрагованими чи абстрактними формами, тим вільніше він відчуває себе і тим глибше входить в цей рівень творчості. Автор вважає, що для вираження «зовнішньої» форми є два засоби вираження:

1. форма — може існувати самотійно, як зображення літери або як суто абстрактне обмеження простору площини;
2. колір — не допускає безмежного розповсюдження, обмежує себе певною формою.

В. Кандинський доходить висновку, що: це неминуче призводить до взаємодії між формою та фарбою. Сама форма, навіть якщо вона абсолютно абстрактна і має геометричні риси, обладнана своїм внутрішнім звучанням, є духовною істотою з якостями, що відповідають цій формі. Так з'являється внутрішній зміст форми:

1. форма як відмежування має на меті виділити матеріальний предмет з площини, тобто нанести цей матеріальний предмет на площину;
2. форма залишається абстрактною і є абсолютно абстрактною істотою, які мають своє життя, свій вплив та свою дію.

Базуючись до дослідженнях В. Фаворського, можна дійти висновку, що геометрична форма поверхні у візуальному середовищі міста впливає на вибір методів зображення рукотворно графічного напису. Написи на поверхнях можуть відрізнятися виразністю по масі, чи справляють вони враження «важких» чи легких та ін. (іл. 131) Також, на виразність напису впливає рельєфність поверхні на якій розміщується напис, які можуть по-різному бути вираженими в сенсі масивності. [158, с. 311]

Дослідник А. Капр велику увагу приділяє саме формі: шрифт можна розглядати не лише як засіб передачі тексту; для розуміння його сутності слід уважно розглядати його форми, оскільки вони відображають дух, прагнення і почуття, що передаються через нього... Будь-якому читачеві вбігає у

підсвідомість відчуття, що форма шрифту може вплинути на сприйняття тексту [69, с. 23].

У. Боумен відзначав, що: як і в усній фразі, візуальна фраза, створена малюнком, виражає лише те, що вкладено в ідеях, які нею передаються. Отже, чітка форма візуальної фрази повинна бути функціональною (іл. 214). Її функціональність залежить від вибору її елементів та їх організації. Недостатність елементів форми, їхній надлишок або вибір несумісної форми можуть негативно позначитися на її комунікативних можливостях [17].

Подібність у характері та положенні форм може створювати між елементами певний візуальний зв'язок та передавати ідею спорідненості значень елементів (іл. 81). При вживанні особливо виразного елемента форми разом із іншими, слабшими елементами спостерігається ефект візуальних наголосів, тобто підвищення смислового значення виділеного елемента. При побудові образотворчих фраз — зв'язок, диференціація і наголос служать основними засобами візуального впливу.

Текстура

У. Боумен дає визначення поняттю текстура — якістю поверхонь структури малюнку [17, с. 30], яка передає фізичну будову поверхонь об'єкта, яку ми бачимо оком, але не відчуваємо рукою. Текстура утворюється за допомогою великої кількості маленьких частинок, що створюють певну візуальну ритміку. Текстура передає міру зростання чи спадання в просторі і визначається як поступове збільшення або зменшення деяких перцептивних властивостей в часі або просторі.

Викривлення міри зростання чи спадання тональності (іл. 80) можна прослідкувати тоді, коли літерна форма рукотворного графічного напису має відхилення від стандартної моделі, а саме, коли основна графема літери зберігається, а літерна форма має конструктивні відмінності. Текстуру використовують тоді, коли потрібно підсилити ефект глибини. Контурні лінії, наприклад в графіті стилі — створюють відмінність у щільності, просторовості, а внутрішня текстура підсилює дію контуру. Ступінь щільності або твердості

допомагає визначити розташування поверхні за глибиною, а ступінь об'ємності — варіюється від глибини просторовості до площинності (іл. 88).

Р. Арнхейм вважає, що літерні форми, які мають чітко текстуровану поверхню — сприймаються як фігури [3, с. 223]. Як вважає дослідник, фігура використовується для позначення контуру, площі, контуру або країв. Як структурні елементи плоскі форми можна поєднати одна з одною для створення об'єму.

Зв'язок, диференціація та наголос

Зв'язок (спорідненість) — елементів малюнка (літер) відноситься до графічних засобів, за допомогою яких елементи форми візуально асоціюються один з одним так, що сприймаються за змістом.

1. Фізична схожість в основній структурі форми, що переважає відмінності в деталях;
2. Колірна схожість за кольоровим тоном, що зв'язує між собою елементи малюнка, як подібні, так і різні за структурою їх форми;
3. Організаційне об'єднання шляхом вибудовування елементів до ряду;
4. Кількісна подібність пов'язаних елементів за масою чи розміром;
5. Просторова схожість, що виявляється просторовою безперервністю в сенсі розміщення елементів в одній площині;
6. Текстурне поєднання шляхом використання подібних текстур;
7. Обробка пов'язує різні елементи шляхом оброблення їх загальною зовнішньою формою;
8. Виявлення зв'язку через функціональне з'єднання елементів за допомогою вторинних форм.

Диференціація стосується графічного роз'єднання елементів форми за сутнісними або функціональними ознаками:

1. Фізична відмінність у основній структурі форми, як зовнішнє, і внутрішнє;
2. Відмінність кольорів за колірним тоном в межах групи структурно пов'язаних елементів;

3. Організаційне роз'єднання по положенню елементів та відстані між ними;
4. Кількісна відмінність за вимірами чи розмірами;
5. Просторове роз'єднання шляхом взаємного накладання елементів форми, що знаходяться у різних площинах;
6. Текстура відмінність у характері текстури;
7. Обрамлення - роз'єднання груп елементів шляхом їхнього обрамлення роздільними зовнішніми формами;
8. Функціональна відмінність, виявлена символічною функцією форми.

Наголос відноситься до графічних засобів, за допомогою яких елементам літерних форм надається домінуюча або підлегла роль і, таким чином, відображається їх відносна важливість, а не тільки їхня відмінність.

1. Фізична домінантність шляхом поєднання маси та єдності;
2. Домінантність колірному тону;
3. Організаційне – фокальна домінантність центру щодо кругової форми;
4. Привернення уваги кількісною перевагою;
5. Просторова близькість фронтальної площини фігури за рахунок перспективи;
6. Більш чіткий вираз текстури;
7. Обрамлення – виділення найважливіших елементів шляхом обрамлення;
8. Функціональний наголос через символічну дію форм [17, с. 42-45].

Кольори

Деякі кольори легко дотискаються і щільно лежать на поверхні, наприклад: коричневий, тепло-сірий, цегляно-красний. Інші ж, навпаки, дуже важко дотиснути, наприклад: голубий, яскраво-синій, фіолетовий. Однією з визначальних особливостей кольору у візуальному середовищі міста, є вплив атмосфери — це особливо спостерігається в туманну погоду. Отже, кольори мають різні якості, але здебільшого всі кольори є пластичними і один й той самий колір може бути як площинним, так і просторово повітряним. У

рукотворно графічних написах в яких використовується колір дуже важливе значення має форма колірної плями і яке тло воно має та на якому кольорі знаходиться (іл. 86).

За допомогою форми плям автор може досягти «важкого» кольору, «легкого», фактурного, «плаского», що характеризує площину, дає глибину та створює враження повітряності та ілюзії (іл. 104). Колір змінюється в залежності від того, якої форми є пляма, наскільки ця форма характеризує її як предметну літеру, а не як отвір в іншому кольорі, і яку якість поверхні надає обрана форма плями кольору (квадратна, кругла, трикутна або більш складна форма) — це впливатиме на взаємовідносини між кольорами. [158, с. 314]

Просторовий лад шрифту

Розглядаючи рукотворний графічний напис у контексті просторовості літери до тла, зауважимо, що літера є предметом, а поверхня, на яку нанесений шрифт — простором. У перше термін «просторовий лад шрифту» був вперше висловлений В. Фаворським. Дослідник підтвердив, що проведення чорної лінії на білому аркуші дозволяє визначити простір паперу (просторовість), що відображає умовну глибину аркуша. Перетинаючи тонку лінію широкою лінією, можна спостерігати за ускладненням просторовості паперу. Цей експеримент демонструє, що біле вважається аморфним, а фон аркуша перетворюється на простір, коли на ньому з'являється зображення.

Розглянемо другий експеримент П. Флоренського на прикладі (табл. 3). У першому випадку пляма здається округлою, як слід на стіні від аерозольного балончика. На другому зображенні, створюється враження чорної дірки, неначе проріз в аркуші. Щодо третього — квадрату, то він виглядає плоско та щільно прилягає до білої поверхні [100, с. 12].

Проаналізувавши представлені експерименти, можна підсумувати, що просторові співвідношення літери й тла залежить від форми лінії (рисованого шрифту або каліграфіті) чи плями (рисованого шрифту або графіті). Підсумувавши вище сказане, виділяємо три основні види рукотворного графічного шрифту:

- Об'ємний шрифт — графіті;
- Лінійний шрифт — каліграфіті;
- Площинний шрифт — рисований шрифт.

Об'ємний шрифт — до цього виду відносяться майже всі види стилю графіті. Вони мають заокруглені кінці, це виходить через властивість аерозольного балончика розпилюватися, роблячі заокруглені краї у літері. Також, створюючи свої написи райтери любляють додавати об'єм, підсвічення, контур тощо.

Лінійний шрифт — його особливість пов'язана з технічними особливостями написання художньої форми європейського каліграфіті. В своїй основі даний вид базується на класичних рукописних шрифтах готичних алфавітів з додаванням експресивного вираження, що притаманне стилю графіті. Такий шрифт щільніше контактує з простором стіни й складає враження часткового зникнення на площині стіни.

Площинний шрифт — на сьогоднішній день існує безліч варіантів рисованого шрифту. Ці шрифти площинні, через те, що складається враження ефекту 2D, вони ніби вирізані і поміщені на площину стіни.

Розглянемо ще один експеримент з чорними квадратами (мал 4). У першому випадку квадрат лежить на поверхні аркуша, перетворюючи біле в тло. У другому випадку — маса білого тла рівновелика масі чорного квадрата, вона теж перетворюється в предметне середовище й перебуває в одній площині з чорним. Нарешті останній приклад з маленьким чорним квадратиком має вигляд дірки в білій предметній масі аркуша паперу.

Зауважимо, що чорне і біле доповнюють одне одного. У рукотворному графічному написі чорна літера створена на білій площині стіни породжує свого антипода, а внутрішні просвіти між літерами сприяють формуванню самої літери, тоді як просвіти між словами взаємодіють у формуванні слова. Площина стіни у візуальному середовищі міста не пасивне тло для рукотворного напису, вони рівноправно взаємодіють одне з одним.

Розглядаючи динамічні і просторові особливості кривих можна зауважити більш тісну взаємодію з образотворчою площиною:

1. Будь-яка літера, що взята рівномірним тонким штрихом позначає рух її по рядку, і вона таким чином розчиняється у одномірності напису; межею такого виду шрифту буде рукописний. Цільність, нахил і орнаментальність є зображенням функції руху (іл. 76).

2. Якщо дуги у літері зобразити більш менш витягнутими, то тим самим надамо їй профільності і в той же час її літерна форма стає тільки частиною її контуру, що не відрізняється з інших її частин. Але якщо ми літерні дуги наблизимо за формою до півкола, то вони матимуть залежність від її літерної форми, яка набуває значення при осі можливої симетрії, або об'ємної осі, і літера, тим самим стає найбільш предметною, а її літерні елементи отримують обертання навколо своєї літерної форми. Як наслідок, у візуальному середовищі міста напис дематеріалізується і напис складений з таких літер не прагнуть злитися в орнамент, а рух йтиме від літери до літери (іл. 124).

3. Літерна форма з об'ємної осі перетвориться на зорову, якщо літера створюється з урахуванням конструктивно повітряної перспективи, що наближає її до тривимірності. Це досягається через кольоровість, який сприятиме утворенню глибини, всі літерні елементи створюють глибину обраного візуального середовища (іл. 110).

4. Літерну форму навмисно посилено додатковим жирним контуром. Така літера, як правило, перевантажена кольором і відсутність чітких пропорцій не дозволяють говорити про неї як про організм, вона є лише шматком відчутно-колірної поверхні, але вона дуже сильно стверджує двомірність всього простору на якому розміщується і надає їй дотичну матеріальність (іл. 156). [158, с. 256-268]

Типи літер рукотворного графічного напису по відношенню до простору у візуальному середовищі міста:

1. одномірно-профільні — поверхня утворюється горизонтальною одномірністю і цим надає рух і абстракцію;

2. об'ємна — затверджується лише вертикальними основними штрихами літер, а додаткові літерні елементи порушуються і тому літера стає більш абстрактною та має майже умоглядний характер;

3. просторова — все місце на якому планується створити напис має візуальний центр: нерівномірну поверхню, яка зменшується до країв, має глибину та принципові межі, тобто замкнена певним простором;

4. двомірно-колірна — відчутно-колірна літера надає поверхні на якій розміщений напис характер дотикової двовимірності.

Композиційна лінія напису

Схожі точки зору можна виявити у творах Георга Руубера, Рудольфа Арнхейма і інших вчених. В теоретичному нарисі П. Семчанка пояснює це явище та називає — умовною композиційною лінією. Кожен шрифт має свою візуальну опору. [132] Наприклад: для класичних латинських чи кириличних шрифтів, це середня (оптична) лінія шрифту:

- верхня лінія — характерна для індійського шрифту,
- нижня лінія — притаманна для арабської каліграфії;
- вертикальна вісь — можна зустріти у японських ієрогліфів.

В. Фаворський вважає, що горизонталь є лінією рівномірного руху, через функцію руху по строчці при прочитуванні напису. Вертикаль — як обмеження, лінія зупинки, що може мати свій певний внутрішній лад і звідси свій визначений масштаб, котрий проявляє у шрифті свої основні властивості [158, с. 325].

Майстер шрифту Ю. Гордон стверджує, що шрифт — це постійна омана зору. Геометрія літер підпорядкована оптиці. Наприклад: коли на аркуші паперу з'являється будь-який композиційний елемент, то в сітківці ока відбувається певне збудження, ілюзія просторової взаємодії літери та площини — іррадіація. Навколо літери утворюється певне оптичне поле яке спричиняє оптичні ілюзії в шрифті [40, с. 31].

Наприклад, можна уявити площину, створену рухом по вертикалі певного масштабу в сторони, праворуч і ліворуч, зупинка вертикалі праворуч і ліворуч створює вертикальні кордонів, а горизонтальні створюються рухом кінців вертикалі. На такій образотворчій поверхні не буде сумірності вертикалі і горизонталі, це буде ніби безперервний ряд вертикалей. [158, с. 328-329] В такій сітчастій площині розглянемо метричні особливості площин в низці квадратів (табл. 5). Перші дві схеми відображають механізм виявлення просторовості на образотворчій площині. В основі наступних схем — теорія В. Кандинського про співвідношення предмета та площини:

1. Однакова кількість чорних і білих квадратів спричиняє явище іррадіації. Через те, що білі й чорні квадрати змінюються в умовному просторі аркуша, тому незрозуміло чого більше чорного чи білого.

2. Іррадіація впливає на внутрішній літерний простір і утворює навколо тіла захисну ауру. Через це створюється багат шаровий умовний простір:

- Власне літера;
- Контур (оточуюче поле) літери;
- Образотворча площина.

3. Площина є пасивною стосовно предмета;

4. Площина починає працювати (за П. Флоренським — руховий простір);

5. Метр — найпростіша форма ритму, рівновага між простором і літерою;

6. Ритм — засіб гармонії в будь-якому творі, один з основних елементів композиції;

7. Літера перетворюється на фактуру.

Висновки. Проаналізовані базові художні елементи виявили важливу роль при формуванні рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. Для того щоб зрозуміти складну видозміну літерних форм, потрібно спочатку зрозуміти, як ведуть себе початкові елементи шрифтового мистецтва на площині (крапка, лінія, пляма та ін.) Просторове відношення літери до тла у рукотворному графічному напису виявило пряму залежність від виду шрифту.

Графіті, каліграфіті та рисований шрифт по різному проявляють себе у співвідношенні до площини стіни, насамперед це залежить від конфігурації форми самої літери.

3.2. Особливості будови літер, як основа напису

Рукотворний графічний напис використовує візуально-графічну мову — систему умовних шрифтових зображень, знаків та символів, яка призначена для передачі спеціальної інформації. Кожен автор, створюючи будь-який шрифт чи декілька літер, керується аспектами морфологічної будови літер.

Від типу структури літери залежить її конструкція. Частина конструкції можуть бути доповнені чи змінені без руйнування її функціональної єдності. Конструктивні зв'язки наявні у будь-яких структурах, оскільки вони виконують певні функції. Конструкція рукотворного графічного напису одна з найскладніших. Кожна літера, що існує у наявному історичному проміжку складається зі: «скелету», «тіла» та «одягу».

«Скелет» літери — це основа будь-якого шрифту або графема» [40, с. 31]. Кожна літера, які б пропорції елементів вона не мала, візуальний образ, фактуру або манеру виконання, обов'язково вписується в графему. В іншому випадку вона втратить значення букви-знака [143, с. 109]. Людина сприймає літеру як знак, що несе в собі певне смислове навантаження, а набір таких літер дає можливість сприймати інформацію. Літера, подібно абстрактному «об'єкту», присутня у просторі та взаємодіє з особою, стимулюючи формування асоціативних зв'язків. [62, с. 59]

Графема представляє собою певний простір, здатний розмежувати свої кордони до обумовленого впізнавання літерних меж. Для створення оригінального образу літері необхідна наявність певних вихідних даних. Перш за все, необхідно точно знати графему літери, яка вказує на те, яка буде літера: рядкова або заголовна. Крім того, необхідно визначити, в чому полягає конкретна ознака, що виявляє взаємозв'язок форми і змісту літери. Проте,

навіть при наявності цих вихідних даних можливі різні варіанти вирішення літери, коли в межах однієї графеми, змістовна ознака буде проявляти себе по-різному (табл. 19).

Форма літери, її образ в залежності від ситуації може нести різне естетичне навантаження, нормативне, утилітарно-художнє тощо. Все залежить від того, які завдання ставить перед собою художник, який виконує рукотворний графічний напис. Літера може висловлювати своє основне значення або передавати певні ознаки предметів і явищ, висловлювати собою певне поняття [143, с. 110]. Скелет літери володіє стійкою формою, що є характерною для обраної літери. Наприклад, розглядаючи велику літеру «А», можна зазначити, що її форма має тенденцію до трикутника (табл. 8). Різні додаткові «оздоблення» (зарубки, напливи, орнаментальні прикраси) можуть змінювати зовнішній вигляд, але принцип зображення залишається незмінним, забезпечуючи впізнаваність [143, с. 15].

Однією з особливостей розвитку рукотворного графічного напису в міському візуальному середовищі є те, що на момент виникнення, незалежно від особливостей конкретного історичного періоду, типові Літерні елементи та ознаки стали застосовуватися універсально, і лише в рідких випадках вони стали фактично відокремленими. Це означає, що форма рукотворно-графічного напису втратила свій первинний зміст і почала втілювати в себе нову ідею [103, с. 118].

Тобто, скелет літер можна прослідкувати, розглядаючи еволюцію історичної трансформації, від піктограми [77 с. 8] до обраної літери. Ще в рукописних письменах закладалися основи образності кожної літери і шрифту в цілому. Так наприклад, зображення деяких літер фінікійського, грецького і латинських алфавітів перейшли з піктографічних, малюнків, деякі знаки були спрощені в зображенні та зберегли свою образність (табл. 6). Наприклад, літера «А» перейшла до грецького алфавіту з фінікійського, де вона позначала голову бика і звучала як «Алеф» (табл. 7), в грецькому ж стала «альфою» звідки трансформувалася в звичний для нас варіант сучасної літери «А» [244].

Каліграф-практик О.Г. Чекаль вважає, що якщо з купи шрифтів вибрати один, то саме дивлячись на «скелет» літер, можна сказати до якої шрифтової сім'ї він відноситься (під поняттям шрифтова сім'я, мається на увазі шрифти, що в своїй основі мають тільки одну графему, що притаманна декільком шрифтам, що на ній базуються) (табл. 9).

Розглядаючи скелет графіті стилю, можна помітити, що він існує у трьох основних формах:

- тег (авторський підпис);
- кидок (начерк);
- шматок (великогабаритний композиційний графіті-напис, як правило, власного імені).

«Скелет» в цих трьох формах різний. В тегу він, зазвичай конструктивний, притаманне широке використання лігатур, у кидка — форма деструктивна, не архітектонічна, а в шматка «скелет» може бути як конструктивний так і деструктивний, це залежить від кожного виду графіті індивідуально.

«Тіло» літери — це її форма. Як правило, яким буде тіло літери залежить від обраних матеріалів, інструментів та задуму автора (табл. 10). Наприклад, якщо взяти за взірець класичний готичний алфавіт, то в графіті-написах літери будуть округлими із-за аерозольного розпилення спреї-балончика. Якщо писати вуличними маркерами, валиками чи плоскими пензлями, то тіло літери матиме більш чітку конструктивну форму.

Наведені приклади з таблиці, наочно демонструють літери «R» (табл. 11). Перша літера створена спреї-балончиком райтера Eine, друга — маркером професійного каліграфа Misha No та третя літера намальована фарбою від фірми Estudio Italice. Розглянуті літери демонструють відмінні особливості «тіла» при використанні різних матеріалів. Райтер Eine намагається згладжувати всі контури, навмисно підкреслюючи заокруглені краї літери. Каліграф Misha No, навпаки, при написанні маркером використовує як торцеву

так і плоску широко-кінцеву сторону, створюючи ефект шорсткості та подряпаності.

Намальована літера фірмою Estudio Italico, має як прямі лінії так і заокруглені. У літери, що створена спреї-балончиком варіація в товщинах «тіла» незначна, тоді як у літери маркером із-за написання різними сторонами маркера, варіація в товщинах є різною та більш динамічною. В намальованій літері товщини можуть бути як незначними так і суттєво відмінними, це пов'язано через покривну властивість фарби та авторського задуму. Також, автори по різному трактують краї літер, у першому варіанті автор навмисне округляє їх через властивість спреї-балончика розпилюватися, на другому варіанті навпаки видно розмашисті, рвані краї, а в третьому прикладі, всі контури є чіткими.

Також, розглядаючи малюнок літер, майже завжди можна виявити вертикальні, горизонтальні, похилі штрихи, дуги, кола та інші елементи. Їх поєднання створює форму літери, яку можна умовно віднести до певної форми, будь-то написана або намальована. [144, с. 70]

«Одяг» літери. Зазвичай це розчерки, плями, набризки, подряпини, домальовування графічних елементів, які додає автор на власний розсуд (табл. 12). Ілюстратор і типограф Енkelінг (справжнє ім'я Симен Веенстра), порівнює «тіло» літер з тремтячими істотами, наголошуючи на важливості розробки «одягу» в створюваних літер: ці малюнки літерних форм - відкриті, дрібні, трохи тремтячі створіння, які ніколи не призначалися для того, щоб виступати в центрі уваги. Зазвичай, я б не випускав їх у світ без яскравого вбрання [202, с. 111]. При створенні «одягу» літер, кожен автор керується власними художніми вподобаннями.

Дослідник Н. Таранов наголошує на використанні фактури, тому що вона здатна принести певні оптичні ілюзії, завдяки чому, фізично рівний штрих може оптично здаватися спотвореним. [144, с. 80] В графіті стилі це, зазвичай, деталізація та аксесуари такі як затінення, відблиски, літери що перекривають

одна одну, тривимірні ефекти, загасання, стрілки, блискітки, зірки, привнесення персонажів, фон і колірні схеми (іл. 128).

Також, як вважає Олексій Чекаль, сучасні автори при декоруванні літер можуть орієнтуватися на досягнення різних історичних епох, часто використовуючи їх в поєднанні з авторськими комбінаціями, стилізуючи та додаючи до них емоційне забарвлення (табл. 13). Наприклад, графічний дизайнер і доцент Тодд Чайлдерс, створюючи написи, завжди шукає різні способи поєднання. Тодд Чайлдерс, коли створює написи, завжди експериментує з різними комбінаціями. Я шукаю неочікувані поєднання. Мене привертає синтез шрифтів, поєднання геометричних літер без засічок з традиційною готикою або використання сучасних шрифтів разом із середньовічними версалами. Іншими словами, я намагаюся бути озброєним історією і відкритим для майбутніх можливостей. [202, с. 74] Ілюстратор Сьюзан Арчі, вдається використовувати "неправильні" підходи у своїх роботах. У створенні написів я спеціально використовую нестандартні підходи - свідомо використовую неправильний колір і, іноді, допускаю помилки. [202, с. 16]

Райтер Драг навпаки, запевняє в тому, що: усі творці написів запозичують ідеї з різних джерел: можуть використовувати маленькі крапки, зірки або інші елементи дизайну, або ж повністю копіювати стиль інших художників. Проте, кожна комбінація завжди виходить унікальною. Написи в певному стилі, що копіюються, використання певних кольорів чи конкретних деталей в їх виконанні можуть стати джерелом оригінальності [212, с. 83]. Наприклад, райтер OGRE навіть не намагається розвивати власний стиль і відмінно імітує інших: моє мистецтво насправді спонтанне... Я намагаюся бути різноманітним, змішувати свій стиль зі стилями усіх інших райтерів, кого я зустрічаю. Просто називайте мене хамелеоном! [212, с. 253] Професійний майстер каліграфії Нілс Шо Меулман просто отримує задоволення від творчого процесу: робити це просто додає позитивних відчуттів, і додає, що кожен ескіз відтворює мої думки і виражає той настрій, що панував у мене у цей момент. [212, с. 217]

При створенні літер існує безліч індивідуальних прийомів письма, які формуються під час творчих пошуків (табл. 14). Займаючись розробкою літер кожен майстер, професіонал чи аматор керується технічними особливостями обраного стилю та психофізіологічними властивостями своєї особистості, які допомагають поступово виробляти авторський стиль. Дослідник В. Мітченко вважає, що при написанні чи створенні літер, важливо «бачити» їх цілком. Літеру у всій її повноті може сприймати лише особа, яка розуміє структуру літери, послідовність її написання, історію формування та взаємозв'язок між її виглядом та рухом пензля або пера [101, с. 11]. Стосовно естетичних особливостей літер, то тут важливу роль відіграє пластична виразність ліній різної форми, просторове співвідношення літери і тла (чорного і білого) [101, с. 18].

Аналізуючи будову рисованого шрифту, каліграфіті та графіті, можна помітити спільні та відмінні характеристики:

Рисовані літери (табл. 15):

— у «скелеті» спостерігається як навмисна деформація літер, так і їх імітація на основі класичних рукописних чи типографських літер, а також привнесення додаткових зображень, що підпорядковуються до «скелета» літери та разом утворюють одну архітектонічну форму;

— «тіло» може бути вільно вибраним, враховуючи широкий асортимент матеріалів та інструментів для створення ескізів. Проте, для реалізації задуму зазвичай використовується фарба для зовнішніх робіт, кольорова крейда чи пастель;

— для «одягу» характерна творча інтерпретація автора, приділяється значна увага деталізації та промальовуванню.

Літери в стилі європейського каліграфіті (табл. 16) та мексиканського каліграфіті (табл. 17):

— «скелет» літер базується на графемах класичних каліграфічних алфавітів та графічних особливостях стилю графіті;

— створюючи «тіло», зазвичай, автор робить акцент на емоційну виразність літер, використовуючи різноманітні матеріали та інструменти, такі як вуличні маркери, валики, широко-кінцеві пензлі та ін.;

— «одяг» представлений розчерками у авторській розробці, а також наявні додаткові ефекти: плями, подряпини, нашарування написів тощо.

Графіті літери великогабаритних написів (табл. 18) та графіті літери з тегів (табл. 19):

— «скелет» в цьому напрямі навмисно деформований, окрім стилю Блокбастерс, де йде наслідування літер типографського взірця. Також привнесення додаткових зображень в напис, що підпорядковуються до «скелета» літери та разом утворюють одну архітектонічну форму;

— в «тілі» спостерігається навмисна деформація літер та використовуються різні матеріали та інструменти: спрей-балончики, трафарети або гострі метали, маркери, крем для взуття, крейда на олійній основі, малярні палички, які дозволяють райтерам видряпувати свої імена на вікнах чи інших твердих поверхнях тощо;

— створюючи «одяг», райтери намагаються максимально передати матеріальність літер, також наявна велика кількість авторських оздоблень: деталізація, затінення, відблиски, перекривання літер, тривимірні ефекти, загасання, стрілки, блиски, зірки тощо.

На сьогоднішній день, серед усіх видів рукотворних графічних написів, літери в графіті вважаються найбільш складними в структурі. Наприклад, Futura 2000 (справжнє ім'я Леонард Хилтон МакГурр) згоден з твердженням, що в графіті внутрішній світ літер виявляється дуже витонченим: кутове блокування, спотворення країв літер, супровід стрілками чи іншою стилізацією та широке використання кольору є характерними ознаками цієї форми. Досвідчена аудиторія може здатна розшифрувати зашифровані літери, але для тих, хто не ознайомлений із цим мистецтвом, вони можуть залишатися непередбачуваними. Як стверджується, графіті-написи можуть бути важкими для розуміння непередбачуваним оком, оскільки деякі з написів настільки трудно

читаються, а їх стилі настільки інтенсивні, що пересічна людина, яка щоденно проходить повз ці твори мистецтва, не може їх легко розшифрувати. [212, с. 159].

Самим виконавцям даного стилю, саме це в графіті і подобається. Райтер Імор описує це так: малюючи, я намагаюсь створити творчу гармонію в умовах складності графіті, - відзначає він. Моя мета - знайти рівновагу між передбаченою структурованістю та технічною вишуканістю порядку, і стихійним хаосом. В цьому пошуку балансу, графіті отримує свою особливу енергію. Іноді це досягається, і саме це викликає в мені мотивацію [198, с. 133].

Всі елементи у рукотворному графічному написі повинні бути цільними і пов'язаними між собою функціонально (іл. 191). В залежності від характеру зв'язку цілого з його компонентами визначається композиція, як відповідний вид структури. Частини композиції у написі повинні бути пов'язані не тільки цілісно, а й один з одним. В залежності від задуму автора елементи в структурі напису можуть змінюватися, проте завжди залишається загальний принцип характеру зв'язків у літерних формах (табл. 20).

Цілісність усіх літерних елементів у написі вимагає від автора шукати не стандартні підходи до поєднанні всіх елементів гармонійно. Напис повинен бути єдиною графічною і ритмічною системою. Рукотворний графічний напис по своїй природі створення є написом, що створюється власноручно, і через це всі літерні елементи органічно перебувають у нерозривному зв'язку і взаємозалежності. Одну з вирішальних ролей цілісності напису відіграє сам задум напису, характер цього зв'язку (іл. 210). На думку Євгенія Кибріка конструктивна ідея властива природі задуму і дає пластичну основу композиції, яка повинна об'єднувати в єдине нерозривне ціле нескінченне розмаїття деталей [72, с. 49].

Літерні елементи

Кожна літера складається з певних елементів. Деякі з них створюють різні літерні знаки. У зображенні літер завжди можна виявити вертикальні, горизонтальні, похилі штрихи, дуги, кола та інші складові. Комбінація цих

елементів формує літеру, і будь-який малюнок літери (чи то написаний, чи намальований) можна умовно віднести до певної форми, оскільки скелет визначає стійку конструкцію, характерну для даної літери. Наприклад, при розгляді великої літери "А" у рисованому шрифті чи каліграфіті можна відзначити, що її форма виглядає як трикутник. Різноманітні додаткові "оздоблення" (зарубки, напливи, орнаментальні прикраси) можуть змінювати зовнішній вигляд, але принцип зображення залишається незмінним, забезпечуючи можливість її впізнавання. [144, с. 70] У стилі графіті — скелет літери «А», може бути, як упізнаваний так і деформований (табл. 8).

Залежно від тиску та напрямку, в якому рухається пензель, валик, аерозольний балончик або інший інструмент, можна створити тонкі або широкі штрихи. У встановленій конфігурації літери розрізняються штрихи, дуги та кола, які, взаємодіючи одне з одним, займають певні позиції та виконують різноманітні функції. Залежно від положення цих елементів у просторі можна визначити вертикальні, горизонтальні, похилі та прямі штрихи, кожен з яких виконує різноманітні функції, включаючи основні та вторинні (сполучні та додаткові) (іл. 184).

Основні штрихи формують морфологічну структуру літери та визначають її конструкцію. Залежно від характеру літери, основні штрихи можуть бути вертикальними, горизонтальними, похилими або округлими, а в більшості випадків це широкі вертикальні штрихи. (іл. 69).

Проте існує безліч різних малюнків літер, де основні штрихи мають і іншу форму. Можна виділити кілька найбільш поширених варіантів малюнка основного штриха. В даному випадку ми говоримо лише про форму штриха, не звертаючи уваги на можливість декорування цієї форми різними фактурами або кольором. Можна відзначити, що текстурне оформлення штрихів літер може створювати оптичні ілюзії, при яких фізично однакові штрихи можуть виглядати спотвореними з точки зору оптики.

(іл. 99). Зазвичай основні вертикальні і похилі штрихи широкі, горизонтальний — пишеться зазвичай тонко, якщо це не суперечить особливостям всього шрифту. [144, с. 70]

Виносні елементи (верхні і нижні) літер шрифту грають велику роль в ритмічній організації слова і рядка, дають можливість швидко упізнавати літери і служать опорними пунктами при прочитанні рядка. У латинських шрифтах вирішальну роль в читабельності слів грають верхні виносні елементи літер, в кириличних — нижні. Це пояснюється тим, що в кириличному рядковому шрифті прямого накреслення верхні виносні елементи є в двох літерах (б, ф), а нижні — в шести (р, у, ф, д, ц, щ). У художній формі каліграфіті, виносні елементи можуть мати літери (д, в), причому (д) буває як з верхнім, так і з нижнім.

Останнім часом багато художників, що спеціалізуються на шрифті стали збільшувати кількість внесених елементів для зменшення монотонності рядка (іл. 160). Довжина виносних елементів, характер закінчень обумовлені історично складеними принципами письма. У кожному конкретному випадку змінюється їх величина. У сучасному написанні характер внесених елементів залежить від призначення шрифту, характеру напису і тих завдань, які він перед собою ставить. [144, с. 71]

Дослідник М. Большаков вирізняє основні графічні ознаки шрифту:

- Характер контуру літери (округлий чи прямолінійний);
- Щільність шрифту (пропорції сторін);
- Контраст штрихів (взаємовідношення між основним і сполучним штрихом);
- Наявність і форма зарубок, внутрішньо-літерний простір;
- Між літерний інтервал. [16, с.12]

Внутрішньо літерний просвіт — це простір між основними штрихами літери. Внутрішньо літерний просвіт у різних шрифтів неоднаковий. Так, в європейському каліграфіті він дорівнює товщині основного штриха. При

невеликому внутрішньо літерному просвіті та нормальній товщині штрихів шрифт виглядає вузьким, витягнутим по вертикалі (іл. 184). У стилі графіті — він навпаки дуже щільний (іл. 114). Що до рисованого шрифту, то щільність внутрішньо-літерного простору, як правило, залежить від обраного типографського шрифту, що планується імітувати (іл. 74).

При збільшенні внутрішньо літерного просвіту літери сприймаються більш широкими і округлими. Розмір внутрішньо літерного просвіту впливає на світлість шрифту. Оптичне поле літери особливо наочно проявляється в написах. У слові літери відокремлюються одна від одної між літерною прогалиною, але якщо ми спробуємо розставити їх механічно на рівній відстані один від одного, то обов'язково буде здаватися, що в слові або написі вони розставлені неправильно (іл. 68). Кожна літера практично вписується в просту геометричну форму — прямокутник, трикутник, коло, квадрат, і щоб уникнути оптичних розривів в деяких випадках потрібно їх зближувати. Крім того, в більшості шрифтів літери складаються з елементів різної насиченості, тому деякі сприймаються як щільніші, інші — менш щільні.

У слові і написі конфігурація прогалін і їх розміри виникають природно, в залежності від накреслення сусідніх літер. Але не все утворюється між літерним простором належить між літерному пробілу, частина — оптичному полю літери. Розмір оптичного поля літери можна визначити тільки візуально, при цьому автор в процесі розстановки знаків повністю покладається на свій досвід і око (іл. 66).

Міжлітерний просвіт необхідний для того, щоб відокремити кожен знак. У мальованих і рукописних шрифтах між літерний просвіт вибирається залежно від характеру шрифту і напису. Орієнтуючись на вигляд шрифту, особливості історично сформованих правил його написання, майстер шрифту візуально вибирає між літерний просвіт, не порушуючи напису в цілому (іл. 184).

На вибір між літерного просвіту дуже впливає характер знаків, що стоять в слові поруч один з одним. Якщо дотримуватися геометрично рівної відстані між усіма літерами, то при написанні слів з Г, Л, Т, Ъ, Р і ін. вони будуть або

далеко відступати один від одного або, навпаки, зливатися. Тому слід велику увагу приділяти оптичному полю літери. [144, с. 72]

Елементи напису. Важливу роль в побудові рисованого шрифту та іноді в каліграфіті, де є середня лінія шрифту, яка утворюється завдяки наявності в рядку літер А, Б, В, У, Р, Я і ін. І розташовується приблизно на геометричній середині висоти літер. Оптично вона утворюється завдяки наявності сполук додаткових і округлих елементів літер з основними штрихами (К, В, Р і ін.). Таке з'єднання не завжди відбувається на однаковій висоті, тому середня лінія не відбувається через всі літери на одному рівні. В одних літерах в залежності від характеру шрифту може проходити трохи нижче геометричної середини (А, Р, У, Я) або трохи вище (Б, В, Е, Х і ін.). Написання літер з метою яскравого вираження середньої лінії призводить до монотонності шрифту, втрати естетичних якостей багатьох літер.

У шрифтах, на які спирається автор, створюючи каліграфіті, — відстань між словами вибирається автором візуально. Гарним вважається простір між словами, в який можна вписати малу літеру (н) або (й). При передачі або імітації історичного характеру шрифту слід враховувати особливості того чи іншого шрифту. Наприклад, європейське каліграфіті базується на алфавітах класичних готичних шрифтів. Тому, в такому випадку цього можна уникнути, заповнюючи потрібне місце кінцевими штрихами літер або застосовуючи декоративні розчерки (іл. 215).

Між рядкова відстань в кожному шрифті формується індивідуально. Що ж стосується міжрядкової відстані в композиції напису, то тут вихідним моментом повинен бути сам напис, його смисловий зміст. [144, с. 74]

Висновок. Обґрунтовано особливості будови літер, як базових елементів рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. Авторка дисертації систематизувала, узагальнила та проаналізувала будову літер. Наведені думки фахівців-практиків підтверджують практичне застосування теоретично обґрунтованих принципів будови рукотворних графічних літер (графіті, каліграфіті та рисованого шрифту). Кожне з окреслених проблемних

питань потребує власного поглибленого вивчення та гідне стати окремою темою для наступних наукових досліджень, на що й може бути скерований подальший напрямок роботи.

3.4. Пропорції, як передумова читабельності напису

Дотримання пропорцій є неодмінною умовою при створенні літерної форми у рукотворному графічному написі. Предметний світ і природа, що оточують людину, склалися в процесі еволюції уявлення про зручні розміри, певні співвідношення, що виробили способи їх фіксації в математичній чи іншій залежності. К. Швітгерс зазначає, що головне для шрифту — це його «гідність», де достоїнством є краса та простота. Остання визначається ясністю, однозначністю і доцільною формою, а краса — в правильній збалансованості пропорцій.

А. Капр шрифт називає «мистецтвом пропорцій» [69, с. 53]. Аналіз пропорцій і основних розмірностей у шрифті дозволяє досягнути внутрішню логіку літерної форми і певною мірою розкрити творчий процес її створення. Під час створення рукотворного графічного напису — завжди стоїть завдання зробити його якомога виразнішим. Майстри, що займаються створенням рукотворних написів графічним способом, ставлять перед собою завдання індивідуального підходу художніми засобами виразності та відборі гармонійних відносин, щодо майбутніх уявлень про напис.

Як правило, в основі літерної форми є геометричні фігури: квадрат, прямокутник, коло та півколо. В тих написах, які є легко читабельними, зазвичай такі форми літер легко вкладаються у пропорційні відносини геометричних форм. Ефект рівноваги в рукотворному графічному написі можна розглядати через такі аспекти:

1. *прочитуваність* — це здатність літер бути упізнаними, їх можна віднести як до окремих слів, так і до одного знак;

2. *читабельність* — це якість сприйняття знаків і слів при читанні напису;

3. *легкість при прочитуванні* або «комфорт» читання — залежить від різних факторів, починаючи від ширини рядка і закінчуючи рівнем освіти читача. Погляди на легкість в прочитуванні рукотворних графічних написів постійно змінюються, і те, що вважалося вартісним, може стати модним.

Від зручності читання залежить структура графеми, наявність чи відсутність лігатур і взаємозв'язок між фразами. Сприйняття писемної мови ґрунтується на відображенні загальних властивостей її візуально-просторової організації, таких як графічні особливості накреслення, просторове розташування і кількість елементів структури напису.

Глибокі експерименти та дослідження шрифтів у контексті ефективності сприйняття тексту вказують на те, що графічні особливості літер значно впливають на швидкість і точність сприйняття. Читабельність шрифту в значній мірі залежить не лише від стилю малюнка літер, але і від їхнього розміру, призначення тексту та інших факторів, пов'язаних із специфікою шрифтового виконання (іл. 75).

Читабельність залежить від ряду факторів, таких як форма літер, контрастність штрихів, тип шрифту та фону, пропорції сторін, а також щільність і розмір шрифту. Форма контуру літер може бути округлою чи прямолінійною, що залежить від графічних особливостей рукотворного графічного напису. Наприклад, у стилі графіті літери мають округлий контур через властивості розпилювання, що є характерними для техніки аерозольного балончика (іл. 134). Дослідник М. М. Таранов [144] вважає, що літери з округлим контуром сприймаються краще та активніше відокремлюються одна від одної та від тла, на якому вони розміщені. Каліграфіті характеризується більш ритмічною основою через використання «вуличних» маркерів, плоских пензлів та валиків. Щодо рисованих шрифтів, вони можуть варіювати за типами штрихів (іл. 157).

Зі збільшенням контрасту між штрихами покращується читабельність. Проте в ситуації з великим контрастом, коли з'єднувальні штрихи стають дуже тонкими, читабельність може зменшитися. Малоконтрастні шрифти добре сприймаються лише при читанні коротких рядків або окремих слів. Вибір кольору фону визначається з урахуванням контрастності шрифту, його малюнку, розміру, щільності літер і інших факторів (іл. 64)

Пропорції є важливим елементом у всіх видів мистецтва, таких як архітектура, скульптура, живопис, графіка. У випадку рукотворного графічного напису пропорції не є фіксованими.

Пропорції сторін шрифту визначають відношення ширини літери до її висоти, при якому висота незначно переважає ширину, що сприяє легкому сприйняттю напису. Якщо ширина літер перевищує висоту, шрифт може здаватися розтягнутим, і штрихи розташовуються далеко один від одного (зокрема при світлому зображенні). Читабельність такого шрифту можна покращити, змінивши його щільність (іл. 61). Збільшення щільності літер за рахунок ширини основних штрихів робить їх більш виразними, забезпечуючи гармонійний внутрішній просвіт. [101, с. 78-79]

Щоб ідентифікувати літеру, необхідно повністю відірватися від особистих індивідуальних особливостей її написання і бачити лише загальні риси на її зображенні (іл. 80). Конкретне сприйняття ускладнює визначення ключових ознак та розпізнавання літери [100, с. 31]. У рукотворних графічних шрифтах важливо розпізнавати літеру, створену на основі певних образів, при цьому зберігаючи свою графему. Кожна візуальна модель є динамічною. Зір, як один із органів чуття, адаптований для сприйняття реальності. При огляді рукотворного графічного напису, відволікаючись від читання, можна помітити, як він «грає», «дихає», і «взаємодіє», при цьому залишаючись цілісним (іл. 159).

Фахівці, що творять рукотворні графічні написи у міському візуальному середовищі, зазвичай акцентують увагу на виразності напису, утілюючи задум автора в окремо взятої літері. Основна особливість рукотворного графічного

напису полягає в тому, що кожна написана літера впливає на графіку сусідніх літер. Це призводить до того, що створення двох однакових літер може відрізнитися, але при цьому відповідати основній ідеї напису (іл. 125).

Також ступінь розбіжності пропорційних співвідношень літер в ручних графічних шрифтах в межах одного напису зазвичай невелика, щоб не порушувати цілісності напису. Ця цілісність ґрунтується як на близьких пропорціях між подібними групами літер, так і на загальному для них співвідношенні між основними та з'єднувальними штрихами (іл. 67). За співвідношенням літери до її ширини шрифти можуть бути: [залишається відкритим для подальшого тексту (іл. 67).

За співвідношенням літери до її ширини шрифти бувають:

- Нормальні;
- Вузькі;
- Широкі.

Ключовим компонентом в пропорціях літер є середня лінія шрифту, яка умовно розділяє літеру на верхню та нижню частини. Теорія шрифтів включає поняття геометричної та оптичної середньої ліній. Оптична лінія трошки вище геометричної (це є одна з оптичних ілюзій у шрифті). Якщо поділити будь-яку вертикальну лінію на папері на дві половини, то верхній відрізок буде трошки коротший за нижній через оптичну ілюзію.

В літерах Б, В, Е, Є, Ж, З, К, Н, Х з'єднувальний штрих часто розташовується трошки вище оптичної середньої лінії шрифту, тоді як в літерах А, Р, У, Ч, Я - трошки нижче. Існує певна залежність між співвідношеннями висоти та ширини літери та положенням середньої лінії. У витягнутих по вертикалі шрифтах, таких як художня форма готичної каліграфії, середня лінія зазвичай розташована вище, ніж у шрифтах із пропорціями (4x3) [100, с. 2007].

Штучне підняття чи опускання середньої лінії в окремих літерах має вплив на їх виразність. Наприклад, у своїх власних експериментах дослідник Володимир Фаворський [156], [157], [158] віддавав перевагу збільшенню

середньої лінії. Це стосувалося літери «К», щоб підкреслити нижній елемент літери та зробити його більш виразним (це він називав «високою талією»). Наскільки вищий візуальний центр вирішує сам масштаб літери, її стрункість або присадкуватість. Так у "В", "Б", "З", "Я", "Ъ", "Ь", "Х" і, можливо, у перемичці букв "Н" і "Ю"; але в "Е", "Р" і «Ч» вона може бути нижчою за середину, тому що інакше дуги будуть дуже малі.

Також у літері "Е" він знижував середню лінію, переконаний, що цей підхід підсилює виразність "язичка" (середньої горизонтальної лінії літери), особливо, якщо вона була виконана у формі хвилеподібного штриха. В об'ємному шрифті, можливе виділення горизонталей, як, наприклад, у літерах "Н", "Ю", "А" — вони можуть становити середину між товщиною штамба і тонкою лінією. Діагональ підйому і діагональ падіння добре розрізняються за кольором, і природно, що легкість відповідає діагоналі підйому, а діагональ падіння завантажується кольором. Весь цей розподіл вертикалі не повинен проводитися механічно, деякі варіації допустимі і навіть необхідні.

В об'ємному шрифті, це підкреслюється через побудову дуг, і такі літери, як "О" або "С". "О", прагнучи до кола, будуються все-таки тільки як широкий овал, а не як коло, тому «О» і «С» робляться трохи вище за інших літер, а також "А", якщо закінчується вгорі гостро. [144, с. 328]

Розглядаючи оптичну лінію шрифту, можна відзначити, що вона може відрізнятися для різних «шрифтових сімей». Наприклад:

- середня (оптична) лінія — притаманна для латинських чи кирилических шрифтів;
- верхня лінія — характерна для індійського шрифту,
- нижня лінія — існує в арабській каліграфії;
- вертикальна вісь — можна спостерігати в японських ієрогліфах [101].

Якщо розглядати застосування пропорцій у контексті рукотворних графічних написів, можна зазначити, що для рисованого шрифту, графіті та каліграфіті вони різняться. Щодо рисованого шрифту, співвідношення літер до

їх ширини може приймати будь-який з трьох типів, і щодо середньої оптичної лінії, вона також може значно варіюватися (іл. 6).

Розглядаючи написи графіті, можна відзначити свідоме порушення правил шрифтових пропорцій, що обумовлене, передусім, конструкцією самої форми літер. Основний принцип створення графіті-літер полягає в деформації «скелету» літери, тому середня оптична лінія та відношення літери до її ширини можуть варіюватися у широких межах (іл. 81).

Літери у стилі європейського каліграфіті переважно відповідають класичним готичним алфавітам і, таким чином, мають витягнуту конструкцію. Співвідношення літери до її ширини тут є стандартним, що пояснюється тим, що написи каліграфіті виконуються за допомогою "вуличних" маркерів, валиків або швабр, а також технічними особливостями написання літер. Щодо середньої оптичної лінії, вона проходить трохи вище геометричної (іл. 84).

Побудова асоціативних правил на основі зв'язку геометричних параметрів шрифтів.

Побудова асоціативних правил на основі зв'язку геометричних параметрів шрифтів та об'єктивної зручності читання на основі теорії О.В. Токара. Для досягнення мети необхідно вирішити такі завдання:

1. Виявити шрифти з високою зручністю читання;
2. Умовно виміряти параметри рукотворних графічних шрифтів;
3. Побудувати асоціативні правила.

Першим етапом є методика визначення зручності читання шрифтів, яка включає в себе вимірювання швидкості (або часу) читання тексту під час випробувань оформленого даним шрифтом. Отримані таким чином експериментальні дані характеризують так звану об'єктивну зручність читання досліджуваного шрифту. В даному випадку автор пропонує розглянути графіті, каліграфіті та рисований шрифт.

Зручність є характеристикою відносною, тобто висока ступінь читабельності може бути встановлена в порівнянні з іншими рукотворними графічними шрифтами, що отримали низькі позиції за даним параметром.

Недоліком методики асоціативних правил у класичному варіанті є те, що для їх побудови необхідно мати велику кількість параметрів. Проте застосування їх для обраної літери дозволяє обійтися значно меншою кількістю пропорційних значень.

Другий етап роботи пов'язаний безпосередньо з виміром самих параметрів. Для об'єктивності вимірювання особливостей параметрів було обрані літери «А» (табл. 21) та «Н» (табл. 22), через їх максимальну відмінність по відношенню один до одного. Оскільки, літера «А» входить до групи округлих шрифтів, а літера «Н» до групи прямокутних шрифтів, що дозволяє розрахувати умовні параметри шрифту.

Третій етап. Для графіті, каліграфіті і рисованого шрифту були визначені наступні параметри [149]:

1. Пропорційність — співвідношення висоти до ширини;
2. Контрастність — взаємне відношення основного та додаткового штрихів;
3. Співвідношення максимальної товщини штриха до мінімальної товщини;
4. Відношення розміру всіх літер у написі до висоти окремо обраної літери;
5. Площинність літер.
6. Співвідношення площі, на якій розташована літера, до пропорційних відношень самої літери.

Проаналізуємо характеристики графіті, каліграфіті та рисованого шрифту на прикладах таблиць:

- *Рисовані літери* (табл. 15) відрізняються у відношенні висоти до ширини, пропорціях між основним і додатковим штрихами та товщині штриха. Порівнюючи висоту літер «А» та «Н» з висотою літер, які розташовані поруч у написі, можна виявити відмінності, але вони не є суттєвими..

- *Літери каліграфіті* (табл. 16), (табл. 17) характеризуються пропорційними співвідношеннями, які дуже схожі на ті, що використовуються в класичній каліграфії, включаючи висоту до ширини, відношення основного та додаткового штрихів, і відношення максимальної до мінімальної товщини штриха. Розглядаючи представлені літери у написі, можна помітити, що їх висота з висотою всіх інших літер у написі має майже однакові пропорції. Щодо площинності літер, слід зауважити, що вони завжди відзначаються плоскістю..

- *Графіті літери* (табл. 18), (табл. 19) проявляють значні відмінності в пропорційних відношеннях: в пропорційних відношеннях: висота до ширини, відношення основного штриха до ширини додаткового, та відношення максимальної товщини до мінімальної товщини. Аналіз обраних літер та їх розташування у написі вказує на можливі кардинальні зміни у відношенні розмірів всіх літер у написі. Також важливо відзначити різноманітність площинності літер, яка може варіюватися від об'ємних до плоских. Співвідношення між площею, на якій розміщена літера, та самими пропорційними характеристиками літери може варіюватися.

Для шрифтів з високою зручністю читання можна зробити наступні висновки. В основному найбільш достовірні правила, що сформували параметри, це літери:

- "А" (група округлих літер) — має більш індивідуальний шрифтовий малюнок (табл. 21);
- "Н" (група прямокутних літер) — більш стандартна (табл. 22).

Найвищу ступінь достовірності продемонстрували правила, які враховують такі параметри:

- Відношення висоти всіх літер у написі до висоти окремо обраної літери;
- Основний штрих у внутрішньо літерному просвіті;
- Контрастність;
- Максимальна ширина штриха до мінімальної товщини штриха.

Ритм

Ритм має тісну взаємодію з пропорційними відносинами у рукотворному графічному написі. На думку швейцарського художника, теоретика і педагога Баухауза, Іоханнеса Іттена — ритм є формою руху, що виникає з реально існуючих елементів, який заснований на повторах і співзвуччях крапок, ліній, геометричних фігур, плям, об'ємів, різних пропорцій, текстур і кольорів [65, с. 100].

У шрифті ритм пасивно-динамічний і існує лише в нашій свідомості. Протяжність кожного елемента, просторове положення та повторюваність є головними чинниками у ритміці рукотворного графічного напису (іл. 13). У шрифті ритм є найважливішим організуючим фактором. К. Юон виділяв головне завдання зорової ритмічної організації: ритм направляє увагу глядача, висвітлюючи ключові елементи та моменти, відштовхуючи його погляд від невеликих деталей і повертаючи до значущих, локальних та основних частин художньої структури... ритм налаштовує глядача на відповідний темп і атмосферу [186, с. 111].

Американський теоретик Ігнацій Гельб описав ритм літер у написі через співвіднесення його з читанням: ритм літер визначається образом самостійних знаків, їх взаємовідношенням у контексті напису в цілому і зв'язком із вміщеним у ньому змістом [259, с. 252-254]. Ритм входить у комплекс архітектоніки, яка визначається образністю та асоціативністю.

Як вважає дослідник Юрій Божко, образність предметних форм проявляється як типологічна характерність зовнішнього вигляду предмету, що втілює утилітарно-функціональні, структурно-конструктивні та інші його риси. Асоціативність видимої подоби вирізняється зі відповідністю з іншими, відомими об'єктами за їх зовнішнім виглядом, а також за найзагальнішими внутрішніми функціональними і фізичними характеристиками [14, с. 40].

Ритм у шрифті проявляється в побудові окремих літер, слів, рядків, мається на увазі поняття, пов'язане насамперед з рухом. Рівномірне чергування, повторення однакових елементів утворюють певний ритм. Геометрична і

оптична пропорційність літер і окремих елементів сприяє ритмічній побудові шрифту. Ритмічну організацію шрифтів можна простежити на прикладі художньої форми європейського каліграфіті (іл. 176). Класичні готичні шрифти, характеризуються переважанням вертикальних штрихів, в даному випадку ритм в шрифті будується за схемою — приведенням всіх літер до однакових вертикалів.

Змінюючи відношення розмірів літер, митець може надавати шрифту різноманітну ритмічну напрямленість, створюючи враження внутрішньої динаміки та ритмічний характер руху визначається через чергування повторюваних елементів літер. У літер, що мають класичні пропорції, цей ритм виглядає в достатньо спокійному стилі, викликаючи відчуття стійкості та рівноваги за рахунок узгодженості всіх їхніх елементів, при цьому ритм широких літер може бути спрямований горизонтально, а вузьких - вертикально (іл. 39).

Ритм шрифту створюється на основі геометричних або оптичних елементів літерних форм. М. Большаков [16] виділяє кілька ритмічних елементів у написі:

- характер контуру літери;
- відношення ширини літери до її висоти;
- розміри товщини літерних елементів;
- відношення товщини сполучних літерних елементів до основних літерних елементів;
- характер додаткових оздоблюючих елементів (розчерки, зірки, стрілки, струмки фарби, набризки);
- розміри внутрішньолітерних просторів.
- відношення напису до поверхні у візуальному середовищі міста.

Одним з вирішальних моментів, які визначають художні якості шрифту, є єдиний ритм, який проходить через весь рукотворний графічний напис і допомагає створити цілісний зоровий образ. Також, дослідник М. Большаков [16] виділяє види взаємозв'язків:

- метричні;

- графічні;
- просторові.

Метричні взаємозв'язки — передбачають наявність у шрифті загальні для всіх літер величини:

- висота літер;
- ширина основних і другорядних літерних елементів;
- повторення однакових розмірів.

В рукотворних графічних шрифтах розміри літер в одних і тих же написах можуть відрізнятися, дотримуючись при цьому одного стилю виконання.

Графічні взаємозв'язки — проявляють себе в малюнку літер, загальній ідеї літерних елементів, додаткових оздоблень.

Просторові взаємозв'язки — передбачають однакове відношення літер до поверхні у вуличному просторі, єдину просторову побудову всього напису. Коли майстер, що спеціалізується по створенню рукотворних графічних написів створює свій напис, він повинен враховувати просторову єдність між літерами, таким чином, щоб напис виглядав цілісно. Рудольф Арнхейм вважає, що цілісного напису не можна досягнути шляхом поєднання окремих частин. Дослідник вважає, що: розум не може охопити і розглядати зібрану структуру цілого, і внаслідок цього він не може створити або розуміти твір мистецтва [3, с. 20].

Кожен об'єкт володіє сукупністю властивостей, які у комплексі утворюють об'єкт як ціле. На думку Володимира Фаворського: ми маємо домагатися створення повного образу, досягнення цілісності, оскільки це пов'язано з красою, яка є вкрай важливою для нас. Проте цілісність передбачає складність, і те, що є цілісним, може бути складним шляхом синтезу протилежностей [156, с. 80]. Кожна властивість або частина об'єкта, що розглядаються окремо, втрачають свій зв'язок з об'єктом як з цілісністю і тому об'єкт розпадається на декілька інших об'єктів, які вже виступають його елементами. В. Ляхов досліджуючи елементи об'єктів, дійшов висновку, що

вони також пов'язані між собою і завжди перебувають у певному структурованому взаємовідношенні.

Ритм кириличних шрифтів відрізняється від ритму латинських. В кириличних шрифтах переважає вертикаль і менш виражені округлі елементи. Ритмічні поєднання окремих елементів літер здійснюють прямий вплив на ритм всього напису. Ритм напису може бути спокійним і неспокійним, статичним і динамічним, спрямованим в ту чи іншу сторону (іл. 79).

Оволодіння ритмом дозволяє впливати на процес читання. Завдяки правильній ритмічній побудові можна робити його повільним або швидким, плавним або стрибкоподібним (іл. 55). Особливість ритмічної побудови полягає в тому, що ритм не тільки допомагає прочитувати, а й створює певний зоровий образ слова, що зберігається в нашій пам'яті. [144, с. 77]

В контексті візуального оточення міського середовища, рукотворні графічні написи можуть варіювати свою легкість читання в залежності від їхніх функцій та призначення. Важливо, щоб всі елементи в рукотворному графічному написі були розміщені так, щоб створювати враження рівноваги. З фізичної точки зору, рівновага визначається як стан тіла, в якому сили, які діють на нього, компенсують одна одну (див. ілюстрацію 155). Людське око має інтуїтивне відчуття рівноваги [144, с. 34]. У рукотворному графічному написі видимі сили, які перебувають у рівновазі. Незалежно від форми та змісту літери в написі, у стані внутрішньої рівноваги вона не викликає зовнішнього роздратування.

Контраст і аналогія

Контраст і аналогія є формами універсально зв'язку і виражають логіку конструктивних зв'язків і створюють композиційне ціле. Контраст є засобом композиції і, як правило, надає міцний образний зв'язок (іл. 78). Характеризуючи роль вертикалей та горизонталей у написі, можна помітити, що вони передбачають і мають внутрішню необхідність один в одному.

Щодо взаємовідносин з фоном, то він в першу чергу необхідний для того, щоб напис виділився. В цій взаємодії виникають пари за контрастністю:

- глибини і площинності;
- світлого і темного;
- хроматичного і ахроматичного;
- розриву і безперервності;
- сюжетний контраст;
- статика і динаміка.

Аналогія розповсюджується на будь-які фактори композиції від площинних (колірні та лінійні варіації) до сюжетних. Художник і теоретик Н. Волков вивів закономірність, що розвинені аналогії підсилюють контрасти, а в розвиненій системі контрастів одним з ключових елементів виступає саме аналогія. В композиційних написах графіті, каліграфіті та рисованого шрифту контраст та аналогія є різними за змістом: сюжетні, емоційні, символічні, художнє пізнання [28, с. 30-31].

Контраст світлого і темного є одним з найбільш виразних засобів створення художнього образу у рукотворному графічному написі. Ефекти контрастів мають відносні взаємозв'язки одне з одним. Наприклад: на перший погляд може здатися, що який-небудь літерний елемент в написі довгий чи короткий в порівнянні з іншими елементами (іл. 22).

Контрастні пари підбирають в залежності від найбільш вигідної презентації напису глядачу. Контраст світлого і темного у написі служить засобом передачі: тональних відносин, пластики форми, для конструктивної побудови композиції, для передачі просторовості або як інструмент для вираження найвитонченіших відчуттів (іл. 21).

Контраст у рукотворному графічному написі видозмінює чи підсилює певні елементи, які заплановані автором напису. Також, контрасти впливають на загальне враження цілісності напису. Графіті, каліграфіті та рисовані написи вимагають різноманіття: в єдності; в композиції, що має багато деталей; в єдності літерної форми, що має різкі чи заокруглені контури (іл. 79).

Контур

Контур — найбільш інформативна частина напису. На думку дослідниці Р. Грановської, саме контури є областями з найбільшою концентрацією інформації, що характеризується незмінністю під час трансформації кольору та яскравості [41, с. 7].

Висновки. Людський погляд не фіксує слово як таке, а його образ – символ. У сучасному візуальному середовищі рукотворний графічний напис, як символ, може бути сприйнятий різними способами. Важливішим аспектом графічного знаку є не лише його художня форма, але й відповідність конкретному призначенню. Читання, читабельність і легкість сприйняття напису залежать від того, як автор збалансував ефект рукотворної графіки. Стиль напису обирається відповідно до поставлених завдань та функцій напису.

Отримані висновки підтверджують, що певні геометричні параметри справді сприяють високій зручності читання шрифту.

Пропорції в тексті є важливим елементом для забезпечення читабельності і зрозумілості напису:

— *організація і структура напису*: правильні пропорції дозволяють структурувати напис і робити його легким для сприйняття; напис, який створений за допомогою згармонізованих пропорцій допомагає глядачу легше зрозуміти логіку викладення інформаційної частини;

— *візуальний вигляд*: напис із збалансованими пропорціями виглядає естетично і привабливо (особливо, коли глядач більш зацікавлений в інформаційній складовій напису);

— *підкреслення важливості елементів напису*: за допомогою пропорцій можна виділити ключові елементи напису;

— *збереження уваги читача*: згармонізовані пропорції допомагають утримати увагу глядача, оскільки напис виглядає більш логічно впорядкованим;

— *унікнення візуального надмірного навантаження*: малі або великі пропорції можуть призвести до надмірного навантаження, що робить читання важким та втомлюючим.

3.5. Композиційні засоби і прийоми художньої виразності

Композиційні засоби та прийоми у рукотворному графічному написі виступають елементом професійної мови в шрифтовому мистецтві. Слід виокремити наступні особливості композиційних засобів створення літерної форми:

1. *прагматичні цільові методи*, які мають геометрико-конструктивний, техноцентричний характер, які пов'язані з нарощуванням знання про нові прийоми утворення літерної форми, які є засобами художньої виразності;

2. *формально-естетичні*, соціально-культурні аспекти, де на перший план виступає художницька рефлексія: на майбутнє, сьогоднішнє та минуле у сфері культури, як цілісного соціокультурного явища.

Поєднання композиційних засобів і прийомів художньої виразності в рукотворному графічному написі має специфічний характер створення літерної форми. Художній образ і шрифт мають складні взаємовідносини не стільки через теоретичні дослідження, скільки через призму практичної діяльності (іл. 142). Аналіз з позиції практики різних підходів до створення авторських концепцій літерної форми в рисованому шрифті, каліграфіті та графіті — дозволяє розглянути один з найважливіших механізмів винайдення нових композиційних прийомів і засобів художньої виразності, становлення професійної мови в цій сфері творчості (табл. 23).

Знання про формування композиційних прийомів та засобів і процес їхнього використання в межах авторських концепцій рукотворного графічного напису веде до підвищення професійного рівня естетичних властивостей та різноманіття літерної форми (табл. 24), (табл. 25). Знаний теоретик дизайну В. Сидоренко, досліджуючи проблеми утворення літерної форми вважає, що літерна форма виконує одну з найважливіших ролей у механізмі синтезу різних сторін предмету, і тим самим проблема форми пов'язується з проблемою цілісності, як для теоретиків, так і для фахівців, що спеціалізуються на

створенні рукотворних графічних написів в середовищі міста (табл. 26), (табл. 27).

В процесі створення літерної форми автор певним чином організовує і надає нову, оригінальну форму. На процес формування художньо-композиційних засобів і прийомів впливають два чинники:

1. освоєння новим арт медіумом художньо-композиційної палітри інших видів просторових мистецтв;
2. формування засобів і прийомів, характерних для шрифтового мистецтва

Якщо порівнювати сучасні підходи до використання композиційних засобів і прийомів з такими ж прийомами до середини ХХ ст., то можна помітити, що фахівці які спеціалізувалися на створенні рукотворних графічних написів у середовищі міста, використовували певні правила створення шрифтових написів, які визначалися як «канони» [135, с. 14]. Спектр композиційних засобів і прийомів художньої виразності розширюється з розвитком сфер творчості майстрів, що спеціалізуються на рукотворному графічному написі (іл. 105).

Дослідник В. Ляхов визначив проблему композиції в шрифтовому мистецтві, як прагнення до організації цілісності, що є специфічним продуктом об'єктивно існуючої зацікавленості людини в упорядкуванні явищ реальності. Своє матеріальне розв'язання і вираження композиційна цілісність рукотворного графічного напису отримує в процесі розкриття діалектичного взаємовідношення зв'язків в середині художньої реальності, під час процесу активного урахування зовнішніх чинників, що впливають на її формування і сприйняття.

На основі зорового сприйняття сформувалися образотворчі й необразотворчі види різної композиційної цілісності, які містять комплекс характерних для кожного мистецтва виразних і образотворчих особливостей. Літерні конструкції у шрифті використовують:

- як пряму характеристику матеріальної конструкції (засоби виробництва для виконання певної дії);

- як характеристику функціональних стосунків у будь-якій організації матеріальних елементів цілого (колір, тональність, фактурність тощо).

Поняття «композиційна конструктивність» — це взаємне тяжіння двох форм організації цілісності конструктивної і композиційної. Аналізуючи композиційну діяльність, то вона пов'язана з формуванням образних уявлень, розробкою ідеї, пошуками стилістики і т.д., а також включає в себе роботу в матеріалі безпосередньо в середовищі (табл. 29), (табл. 30), (табл. 31), (табл. 32).

На думку А. Капра, шрифт є тим видом художньої творчості, що створюється на основі матеріальних компонентів за законами композиції. Проте, як вважає дослідник, мистецтвом він стає лише тоді, коли одночасно він поєднує — відповідає внутрішньому змісту напису, має легку читабельність, виразність та ін. [69, с. 9].

Композицію шрифтової графіки можна розглядати з двох аспектів:

- обмеження організації форми літер, літерних елементів;
- вплив архітектонічних композиційних закономірностей на шрифтову форму.

Більшість вчених, що досліджували особливості форми літер рукотворного графічного напису помітили, що виразні якості шрифту збагачувалися в процесі розвитку. Малюнок літери має певні декоративні, стилістичні і, навіть, регіональні особливості. Порівнюючи малюнки шрифтів, А. Капр [69], співставляє їх з архітектурними елементами на фасадах споруд або, з конструктивними особливостями архітектурних споруд. Літерна форма повинна мати не лише конструктивні особливості і функціональні, а також повинна легко сприйматися та мати певні естетичні особливості (табл. 18). Внутрішній зміст форми повинен відображати ставлення митця до форми.

Науковці з вивчення шрифтової форми помітили, що одна й та ж форма шрифту в одного або іншого глядача в той чи інший період часу може виражати

зовсім інший зміст [69, с. 24]. Як вважає дослідник Б. Валуєнко: форма літер сама по собі здатна викликати в тій чи іншій мірі низку асоціативних уявлень. Характер рукотворного графічного напису і спосіб його компоновання, може викликати асоціації зі статикою чи динамікою, а малюнок літер сприйматиметься у візуальному середовищі міста як площинний чи просторовий напис.

Естетичні якості літерної форми зводяться до відбору естетичних закономірностей орнаментальної або архітектонічної композиції, визначенню їх повноцінної реалізації в тій чи іншій літерній формі. Це пов'язано з тим, що автор, коли створює свій напис для вирішення одних і тих же зорових завдань використовує різні засоби, наприклад: тональність, колір, фактуру, масштабованість та ін. [41, с. 3].

Основними засобами зорової гармонізації рукотворного графічного напису є:

- пропорційність;
- ритмічність;
- врівноваженість елементів (симетрія, асиметрія);
- тектонічність (художнє вираження статичних принципів конструкцій і властивостей обраних матеріалів);
- об'ємно-просторова композиція шрифту;
- візуальне співвідношення графічних елементів і площини аркушу;
- силует (характер контуру, форми і фону).

Графічні засоби візуалізації рукотворного графічного напису:

- фактура;
- контраст;
- ефект контрформи;
- трансформація площини.

Шрифтова композиція може бути розглянута з двох точок зору:

- як засіб передачі інформації, що включає в себе систему організації графічних елементів шрифту для ефективного повідомлення інформації,

- як витвір графічного мистецтва, створений за допомогою літер.

У першому випадку можна дати якісну оцінку композиції за допомогою визначень чітка, суворя, легко читається і т. п. (іл. 19)

Якісний рівень шрифтової композиції інформаційного порядку може бути різний. Залежно від цілей, які ставить перед собою художник:

- функціональний характер носять шрифтові композиції, в яких основна увага приділяється забезпеченню однозначності і максимальної доступності інформації, що передається;

- змістовний характер набуває завдяки введенню графічних елементів, що створюють певну ступінь образності графіки шрифту;

- формальний характер властивий шрифтовим композиціям, в яких природно і логічно обумовлені зв'язки елементів і частин літер або складнішою шрифтовою графікою.

Основа будь-якої шрифтової композиції будується на відносинах змісту і форми (табл. 33). Залежно від того, що панує в композиції, вона може бути формально-змістовна, коли форма переважає над змістом, або змістовно-формальна. Художня композиція ставить собі два завдання стосовно форми:

1. композицію обраного середовища, де повинен розміщуватися напис;
2. створення окремих форм, які у різних комбінаціях по відношенню один до одного, але які підпорядковуються композиції цілого.

Наприклад, кілька літерних елементів у написі підкоряються в цілому всій композиції і змінюються так, щоб вони стилістично поєднувалися з іншими елементами у написі. Сам по собі елемент напису може залишатися відокремленим і майже ніяк не впливати на весь напис, але будучи на своєму місці він служить для утворення великої композиційної форми (табл. 34). Форма літерного елемента побудована саме так, тому що призначена служити будівельним матеріалом для всієї композиції напису. [158, с. 256-268]

Будь-яка шрифтова композиція, несе в собі певне значення, навіть якщо не передає інформацію (іл. 205). Будучи виконаною художником, вона все одно

своєю формою відображає певні якості — віртуозність, довершеність володіння інструментом, культуру виконавця тощо. [3, с. 109-110]

У. Боумен виділяє засоби створення графічної інформації:

1. *Принцип лаконічності* — графічний засіб представлення інформації повинен містити тільки ті елементи, які необхідні для передачі повідомлення глядачу інформації, точного розуміння її значення чи прийняття з вірогідністю не нижче деякої допустимої величини відповідного оптимального рішення. Дослідник Ф. Ешфорд вважає, що при використанні засобу лаконічності повинно прийматися за кредо те, що марно намагатися привернути увагу глядача до ключових характеристик (напису), якщо вони оточені надмірними візуальними подразниками, що заважають сприйняттю основного.

2. *Принцип узагальнення та уніфікації* — головні форми графічного представлення інформації не потрібно занадто дрібнити, додаючи до них елементи, що позначають не суттєві з погляду відображеної інформації деталі зображуваної форми (рукотворно графічного напису), їх форма повинна бути раціонально узагальнена (іл. 74).

3. *Принцип акценту на основних змістовних елементах* — на графічних засобах відображення інформації потрібно виділяти розмірами, формою, кольором в першу чергу ті елементи, які найбільш суттєві з точки зору сприйняття глядача (іл. 70).

4. *Принцип автономності* — частини графічних засобів представлення інформації, що передають відносно самостійні повідомлення, потрібно розмежувати та чітко відокремити від інших частин (іл. 59).

5. *Принцип структурності* — кожна окрема частина комплексу графічних засобів відображення інформації, що займає в загальному вигляді деяке центральне, вузлове положення, повинна мати чітку, легку для запам'ятовування таку структуру, щоб відображала характер кожного повідомлення (іл. 45).

6. *Принцип стадійності* — в залежності від стадій (послідовності викладу інформації в написі) потрібно обирати черговість складових

компонентів повідомлення, що створюються в графічній формі використовуючи окремі графічні засоби вираження (іл. 58).

7. *Принцип використання вже відомих асоціацій та стереотипів* — передбачає, що при створенні графічних елементів (наприклад, напису) слід враховувати стійкі та звичні асоціації між символами та позначеними ними об'єктами та явищами, а також передбачати стереотипні реакції на певні символи та сигнали. (іл. 44).

Мета композиції полягає у визначенні цілого та його основних частин, у визначенні супідрядності частин та деталей за їх значимістю для організації при сприйнятті їх глядачем та при виборі головного та допоміжного композиційних центрів. Важливою умовою при завершенні композиції є врівноваженість її частин відносно головного центру [17, с. 9-11].

Рукотворний графічний напис представляє собою систему символів, яка передає інформацію за допомогою художніх образів. Крім того, спосіб сприйняття інформації в значній мірі залежить від форми, в якій ця інформація відображена. Людина розглядає літеру як знак, що має певне смислове значення, а набір таких літер дозволяє сприймати інформацію. [62, с. 59]. Якщо людина, яка створює рукотворний графічний напис володіє знаннями, щодо будови літер обраної техніки, то вона має теоретичне підґрунтя в тому, щоб створити цей напис гармонійним, використовуючи закони композиції, засоби гармонізації композиції, графічні засоби вираження та ін. (іл. 84).

Також, важливу роль відіграє середовище в якому планується помістити обраний напис (табл. 35). Рукотворні графічні написи можуть бути як арт-написами, так і стихійними, в залежності від функціонального призначення напису і обирається місце розміщення напису (іл. 166).

Виділяється кілька етапів створення рукотворного графічного напису:

1. поява ідеї напису, пошук аналогів, для більш конкретної варіації запланованої ідеї автора (аналогі є прямі, не прямі та асоціативні присвячені ідеї напису);

2. процес створення ідеї, який візуалізується за допомогою ескізної графіки від загальних начерків до детального промальовування всіх оздоблень та декоративних елементів напису; вибір композиційних та графічних засобів (іл. 65.1);

3. виконується графічна обробка літерної форми чи його стилізація відповідно до початкового задуму; виконується процес оптимального варіанту напису безпосередньо у середовищі міста (65.2., 65.3, 65.4).

Етапи створення рукотворного графічного напису можуть варіюватися і не бути стабільними відповідно до задуму. Деякі етапи можуть бути виключені чи замінені, також літерні форми відповідно до напису можна видозмінювати. Головними засобами гармонізації рукотворного графічного засобу виступають:

- *пропорції* - під час створення літерних форм у написі визначають основні їх розмірності;

- *ритм* – у рукотворних графічних написах широко розповсюджене навмисне «порушення» пропорцій, при цьому не порушуючи гармонійність структурних елементів;

- *текстура* – використовується для досягнення візуальних ефектів: глибини, об'ємності, фактурності, асоціативності та емоційності;

- *контраст* – проявляється через різноманітність використання ліній, плям, кольору та поєднанні різних форм.

У процесі створення напису виділяють комунікативні завдання:

1. *показ зовнішнього вигляду* - відноситься до природних характеристик об'єкта з тими їх особливостями, що сприймаються зорово в нормальних умовах;

2. *структура* - це основна фізична будова об'єкта, яку у звичайних умовах сприйняття — не видно;

3. *організація* - поняття, що відбиває співвіднесеність об'єкта як цілого з його елементами;

4. *рух* - відноситься до фізичної дії або схеми поведінки об'єкта, що рухається;

5. *система* - у цьому контексті розуміється як схема взаємодії між об'єктами чи взаємозв'язків між елементами;
6. *процес* - розуміється як сукупність дій та взаємозв'язків між подіями, що протікають послідовно у часі;
7. *обсяг* - характеризується протяжністю фізичного об'єкта, тобто величину займаного ним простору;
8. *кількість* - це характеристика об'єкта, що вимірюється щодо фіксованої шкали;
9. *тенденції* - поняття, що відображає послідовне зростання або спадання якої-небудь кількісної характеристики об'єкта;
10. *розподіл* - розкладання цілого на складові;
11. *місце* - частина простору, займана об'єктом у його природному оточенні;
12. *розташування* - просторова характеристика об'єкта, взята у відношенні до просторових характеристик навколишнього середовища;
13. *положення* - характеризується просторовим відношенням між даним елементом та іншими елементами у межах якоїсь області [17, с. 52-65].

Архітектонічність літерної форми

На думку дослідника В. Ляхова: структурна організація у графічному мистецтві виявляється через архітектонічний принцип конструкції шрифтової форми, що відображає образні закономірності утворення цілісного образу. Архітектоніка є образним началом і пов'язана з конструктивними закономірностями побудови цілого, основа розуміння цілісності рукотворного графічного напису.

Поняття архітектоніка пов'язує різні за характером категорії:

- шрифтовий простір, що розкривається через конструктивний напис;
- характер руху в написі;
- образно-асоціативну виразність.

Характеризуючи архітектонічні якості літерної форми, можна помітити, що вона проявляє себе лише у тісній взаємодії з іншими літерними формами. При

аналізі цих взаємозв'язків найголовнішим виступає ритмічний зв'язок. Він поєднує розрізнені характеристики будови предметної форми в єдину тимчасову організацію, яку можна «розбити» на складові і взаємопов'язані чинники.

Рукотворні графічні написи підпорядковуються обмеженням, або повністю їх ігнорують: колони, вікна, декоративна ліпнина на стінах та ін (табл. 36). Шляхом обмеження можна створити прості просторові форми, такі як куб, паралелепіпед, рідше - куля або еліпс та інші. Також можна створювати складні форми, що характеризуються важкозрозумілою структурою. Архітектурно оформлені простори можуть мати чітко визначені межі або перетікати один в одного так, що межі відчуються лише глядачем.

Одним з визначальних аспектів на що потрібно орієнтуватися створюючи напис у середовищі міста є вісь. Вісь є простим, але ефективним методом узгодження та гармонійного поєднання рукотворних графічних написів з архітектурними формами. Хоча лінія вісі є уявною, вона може виявитися визначальним та регулюючим елементом. З точки зору симетрії, вісь вимагає рівноваги (табл. 36). Сила візуального сприйняття організації вздовж вісі залежить від конкретного розташування елементів щодо неї, визначаючи, чи буде композиція вільною чи формальною, живописною чи монотонною. Властиві лінійні якості вісі, такі як протяжність і напрямок, підштовхують до руху та сприяють зміні перспективи по мірі руху (іл. 197).

Для забезпечення гармонії між написом та архітектурною поверхнею, на якій він розташований, архітектурні вісі можна підкреслити, використовуючи подовжені елементи композиції напису. Особливо динамічну ефективність вісі отримує за умови метро-ритмічного ряду, утвореного архітектурно-просторовими формами, такими як вікна, колони, арки та інші. Вісь може бути посилена симетричним розташуванням форм і просторів, а також може формувати асиметричну чи симетричну композицію (табл. 37). Часто ситуація вісі включає симетрію, яка передбачає рівномірне розташування еквівалентних

форм і просторів з обох боків розділової лінії, площини або відносно центру чи осі.

Оцінка композиції у процесі гармонійного поєднання рукотворного графічного напису із візуальним середовищем міста аналізується в контексті виразності, логічної завершеності та естетичної доцільності форми, враховуючи її існування у культурній ситуації (див. табл. 38). Засоби та прийоми композиції, такі як пропорційність, симетрія і асиметрія, масштабність, ритмічна організація, тектоніка, нюанс, контраст та інші, визначають головне у композиції - розв'язання завдань, пов'язаних із взаємодією та відповідністю простору, маси та світлового потоку окремих елементів композиційної структури (див. таблицю 39). За допомогою цих основних категорій архітектурної теорії композиції об'єднуються простори, маси конструкцій та матеріалу, а також їх світлові характеристики, створюючи єдине ціле. Кожна з цих категорій має конкретні засоби композиції:

— за супідрядністю — визначається характер об'ємно-просторової структури та тектонічні відносини архітектурних форм;

— за відповідністю — знаходяться необхідні пропорції, метроритмічні, оптимальна організація форм, включаючи гармонізацію, забезпечується за допомогою масштабних та інших характеристик реальних архітектурних і дизайнерських структур;

— за узгодженістю — уточнення пластичних характеристик форм здійснюється в рамках узгодженості, враховуючи світло-кольорове середовище та умови сприйняття рукотворних графічних написів.

Кожна поверхня, незалежно від її жорсткості чи гнучкості, має візуальний ефект, який може виступати акцентом та привертати увагу (див. табл. 40). Зазвичай слід розглядати тільки один пункт з одного ракурсу, оскільки одночасний огляд декількох може призвести до сум'яття та дисгармонії. Вплив видових акцентів значно залежить від їхнього розташування та експозиції (іл. 200). Система елементів у конкретному контексті повинна створювати

відповідне тло, в той час як акцент служить для "завершення" враження від напису (табл. 41).

Щодо стилю графіті, то райтери зазвичай вибирають місця в яких добре буде видно їх напис з різних ракурсів: написи на шосе, шляхопроводи, мости, вулиці і стіни та ін. Тим не менш, для художників графіті одними з кращих полотен для їх роботи є те що рухається, що розширює їх аудиторію — це тролейбуси, автобуси і вантажівки [212].

Проблема «зникнення архітектури», а також не естетичної архітектури міст характерна і для рукотворних графічних написів будь-то стихійних чи арт-написів (іл. 133). До типових порушень принципів композиційної єдності перш за все можна віднести ігнорування навколишніх елементів архітектурних форм, відсутності єдиної колірної концепції, порушення композиційних осей та ін. Проте, проаналізована ситуація, показала, що рукотворні графічні написи мають і позитивні приклади.

Графіті напис (табл. 42). Архітектоніка напису має єдиний задум, підкреслює пропорційні відношення і композиційну вісь фасаду. Пропорційні відношення ширини напису до висоти будівлі відноситься як 1/2. Вісь напису є горизонтальною та підсилює горизонтальні осі цієї будівлі через те, що будівля має витягнуту прямокутну форму. Композиційний центр напису тяжіє до рекламного напису на даху та був обраний через напрям руху спостерігача, що заходить до цього магазину. Оскільки вхід в магазин знаходиться з правої сторони, тому композиційний центр тяжіє до правої сторони умовно поділених сторонах будівлі. Кольорова гамма витримана.

Каліграфіті напис (табл. 43). Архітектоніка напису складає єдиний задум, що поєднується в гармонійну композицію з фасадними елементами. Кожен напис є 1/10 частиною будівлі по висоті. Всі двадцять написів мають власну композицію, проте разом вони формують одну цілу композицію, яка має горизонтальну вісь та підсилює всі інші осі в цій будівлі. Кольорова гамма витримана.

Рисований напис (табл. 44). Архітектоніка напису має єдиний задум, підкреслює композиційні пропорції та поєднується в гармонійну композицію з фасадними елементами. Загальна вісь будівлі асиметрична, перша частина будівлі за масштабом є пропорційною четвертій частині, а друга частина — з третьою. Написи, що більші за розміром, це MENOS та MAIS мають однаковий шрифт та кольорову гамму, а менші написи TENHA та SEJA мають вже інший шрифт та є однаковими за кольором між собою. Останні є 1/9 частиною напису по висоті будівлі. За кольором написи є чорно-білі, проте через те, що вранці ролеті підняті написи можна спостерігати лише вночі. Автори фірми Estudio Italico для менших написів використали світлодіодну фарбу та зробили рожеве підсвічування для посилення ефекту візуального акценту на погано освіченій вулиці в Італії, тому кольорова гамма витримана.

Володимир Фаворський порівнює архітектуру з шрифтовим мистецтвом: у якому архітектурному середовищі, так і в шрифті існує сильний архітектонічний та структурний елемент, що призводить до того, що будь-яке прагнення до абсолютно нового, незвичайного, а не традиційного, відбувається за умови виникнення нових стилів, наприклад, модерн у архітектурі та в шрифті. В шрифтовому мистецтві подібні трансформації стають очевидними, коли конструкція літери піддається спотворенню. у шрифті, так само як і в архітектурі, можна шукати нове, зберігаючи розвиток класичної основи, яка визначає шрифт. Прагнення до більшої функціональної виразності можна виявляти в тих же основних якостях шрифтового дизайну. Однак у шрифті відступити від основних елементів, таких як штамп, дуги, вертикалі та горизонталі, складніше, ніж у архітектурі, де можна відступити від колони, пілястри або стовпа. Таким чином, в шрифтовому мистецтві існують своєрідні «ордери», які живуть, повторюються і варіюються [158, с. 330].

З'являється запитання про те: чи можна поєднувати різні шрифтові стилі, як у архітектурі різні ордери? Очевидно, що можливо, але споріднені. Так наприклад, постійно експериментуючи над деформацією літер з'явилося багато стилів графіті. У самих райтерів є негласне правило, що кожен митець, що

займається графіті повинен мати свій власний стиль. Саме такий підхід дав привід копіювати чужі стилі поєднуючи їх між собою та створювати нові, вже переосмислені стилі (іл. 124).

Наприклад, райтер Pose 2 проголошує: для мене графіті завжди виступало як індивідуальний спосіб виразу своєї особистості. Я є нонконформістом з власними нормами, стилем, бізнесом та своїм унікальним уявленням про життя. Це поєднання боротьби та виклику, і я готовий приймати цей виклик. [198, с. 91] Такі особистості як райтер Sectr проблему власного стилю розглядають більш масштабно: я ніколи не припиняв роздумувати про свій власний стиль або аналізувати його; це просто в мене в крові, розповідає, що планета Земля - це найскладніша форма життя... і для мене це надто захопливо. Я намагаюся впроваджувати це в свою творчість. Моя робота - це органічний хаос, з елементами технології, вкинутої в безлад [198, с. 96].

Особливості сприйняття порушеного міського середовища визначаються:

- рівнями візуального сприйняття природніх елементів у міському середовищі та містобудівних ансамблів, що містять порушені території;
- доцільністю форм загального силуету забудови міського середовища, гармонійною організацією просторових акцентів та домінант;
- візуальними та просторовими зв'язками між всіма компонентами міського середовища;
- задоволенням потреб людей;
- гармонійним взаємозв'язком елементів з існуючою містобудівною ситуацією, корегуючи її таким чином, щоб задовольнити емоційно-вольові вимоги людини.

Дослідниці О.М. Погоріла та О.В. Чемакіна визначають візуальну комфортність на різних рівнях плану у середовищі міста:

I. Комфортне візуальне сприйняття переднього плану вимагає уваги до деталей об'єкту сприйняття. Важливе значення відіграє співвідношення масштабу всіх елементів об'єкту сприйняття з міським середовищем. Негармонійне поєднання пропорцій елементів напису з архітектурними

елементами у цьому ж середовищі може сприяти виникненню відчуттю «роздроблення».

II. Комфортне візуальне сприйняття середнього плану може бути досягнутим завдяки правильній організації групових елементів у обраному візуальному середовищі, організації просторових домінант та візуальних зв'язків між елементами міського середовища.

III. Дальній план візуального сприйняття відображають об'ємно-просторові зв'язки в міському середовищі. Для забезпечення комфортних умов візуального сприйняття на цих рівнях необхідно врахувати висотність забудови чи ландшафтних елементів, що прилягають до порушених територій, форми їх взаємозв'язку та співіснування [120, с. 50-53].

Як вважає дослідниця Н.Є. Трегуб, структурне розмаїття архітектурних компонентів у конкретному візуальному оточенні, інтенсифікація кольорового плану міського плетива через фрагментарну реставрацію (перекрашування) забудови і непослідовне включення елементів графічного дизайну та тривимірних форм дизайну призвели до візуального хаосу у міському середовищі і, таким чином, підкреслили гуманістичну роль кольору в реалізації концепції комфортного просторового оточення для людини.

Представлена проблема пов'язана з вирішенням задач, що впливають з Указу Президента України «Про пріоритетні завдання у сфері містобудування», з закону України «Про охорону культурної спадщини», а також з програм Українського комітету ІКОМОС [152, с. 363-368].

Висновки: композиційні засоби та прийоми художньої виразності графіті, каліграфіті та рисованого шрифту є важливими для створення оригінальних та ефектних художніх задумів автора:

— *вираження особистості та стилю*: графіті, каліграфіті та рисований шрифт, як правило, є мовою самовираження для художників, тому композиційні засоби допомагають виразити унікальний стиль, індивідуальність та креативність художника;

— *привернення уваги*: згармонізована композиція може привертати увагу та викликати інтерес;

— *зручність читання та сприймання*: композиційні рішення можуть покращувати зручність читання та сприймання тексту, доречно розміщені та збалансовані елементи напису полегшують розуміння інформативної частини напису;

— *гармонізація складових елементів напису*: кольори, форми, розміри і текстури;

— *виділення акцентів у написі*: композиційні рішення можуть допомагати виокремити та підкреслити важливі складові у написі для передачі певного повідомлення чи наміру.

3.6. Художній образ і шрифт напису, як невід'ємні складові напису

Мистецтво рукотворних графічних написів відтворює реальність через художній образ, який тісно переплетений із шрифтом, обидві складові невіддільні. Художній образ та шрифт можуть існувати у єдності, де художній образ виступає як головний аспект, розкриваючи природу та сутність явища. У такому контексті шрифт сприяє розвитку художнього образу напису. Для глядача, розглядаючи художній напис, проблеми відділення художнього образу від шрифту втрачають свою актуальність. Мистецький напис виглядає перед нею як цілісний об'єкт, в той час як у кожному написі виокремлені свій власний художній образ та шрифт (іл. 43).

Однією з важливих рис образотворчого мистецтва є наявність художнього візуального образу в ньому. Німецький художник і дослідник шрифту А. Капра відзначає: "Шрифт повинен бути сприйманий не лише для читання, шрифт, крім того, сприймають безпосередньо як візуальний образ. З естетичної точки зору шрифт порівнюється із графікою та живописом [69].

У сфері шрифтового мистецтва виділяють концепції візуального образу:

- Літера-образ;

- Слово-образ;
- Фраза-образ.

Коли автор старається втілити візуальний образ напису, і його завданням є вивчення образотворчого прообразу у цій конструкції або намагатися вигадати його відповідно до творчого завдання. Окрім самого образу, існує конструктивна складова, що включає в себе такі аспекти, як просторові співвідношення в структурі літери та її взаємодія з простором в площині міського середовища, ритм, лінійні та пропорційні (див. ілюстрацію 194). Дослідник В. Мітченко визначає метод роботи з шрифтом за таким співвідношенням::

- Конструкція + образ = літера;
- Конструкція + образ = слово;
- Конструкція + образ = фраза [100, с. 13].

Літера-образ пройшла значний еволюційний шлях у своєму розвитку і трансформації. Початково використовувалася в піктографічному письмі, яке передавало повідомлення за допомогою образотворчих знаків, які часто не відображали слова, а саме повідомлення. Пізніше розвинулася ідеографічна система письма, що включала знаки з певною графічною формою, які зазвичай позначали слова. В кінцевому результаті літера-образ стала самостійним знаком, особливо популярним у стилі графіті, де райтери часто використовують одну заголовну літеру для свого нікнейму, роблячи його легко впізнаваним для інших райтерів.

Крім того, Виділяється термін «лігатура», який представляє собою метод об'єднання двох сусідніх літер і розкриває особливу образність мислення людини в рукотворних графічних написах. Це може бути виявлено, наприклад, у графіті тегах чи у каліграфіті у формі авторських монограм. У рисованих написах підписи часто використовують лігатурні з'єднання (табл. 30). Також Лігатура використовується як один із конструктивних засобів для формування слова-образу [100, с. 16].

Слово-образ має зовнішню форму (графічну конструкцію) і внутрішню (образну форму). Графічна конструкція включає ритмічне поєднання окремих літер, що утворюють слово. Образна форма передбачає творче переосмислення слова. Як відзначає Флоренський, слово, як посередник між внутрішнім і зовнішнім світом, створює унікальні зв'язки між цими двома сферами [169].

Фраза-образ складається з паралельних конструкцій літер, які утворюють слова, та конструкцій фраз, утворених зі слів. Фактори, такі як простір між словами, відстань між рядками, їхня форма, загальний силует напису та його фактура (іл. 143), впливають на структуру фрази.

При розгляді будь-якого напису його можна умовно розділити на дві складові частини: художній образ і шрифт. Проте, як у світовому мистецтві, так і в шрифтовому мистецтві неможливо належним чином розуміти характер художнього образу та шрифту окремо від специфіки самого шрифтового мистецтва. Унікальна особливість мистецтва рукотворних графічних написів полягає в тому, що вони відтворюють реальність у художніх образах та виражають певні аспекти суспільної свідомості відповідно до поглядів автора на світ, його естетичних концепцій і майстерності (іл. 96).

Пояснення виникнення мистецького напису означає відкриття його зв'язків із реальністю, життям суспільства та аудиторією, включаючи взаємодію з художниками, їхнім творчим процесом і іншими факторами. Зміна соціального контексту, зокрема способу виробництва матеріальних благ, швидко впливає на духовне життя суспільства і перетворює суспільну свідомість. Зміни у суспільній свідомості обов'язково відбиваються на свідомості художника, що призводить до виникнення нового світогляду (іл. 113).

Рукотворний графічний напис набуває мистецького статусу, коли його створено майстром як унікальною художньою реальністю. Процес мислення бере участь у творенні такого зразка, і внаслідок цього твір мистецтва стає результатом творчого мислення. Мистецтво порівнюють з наукою та технікою, оскільки обидва процеси включають створення нової предметної реальності.

Мистецтво є створенням художнього образу через мислення, творчість та майстерність як "технічного" вміння. Як і в науці, для втілення мистецтва потрібно розуміти життя не лише безпосередньо, але і з наукового погляду. [52, с. 81].

Дія закону розвитку рукотворних графічних написів є об'єктивною і не залежить від свідомості чи суб'єктивних бажань автора, який створює напис. Люди можуть впливати на цей розвиток, призупиняючи його або сприяючи йому. Крім того, еволюція рукотворних графічних написів пов'язана з появою нових шрифтів, які включають нові художні образи (див. ілюстрацію 64). Цей процес є одночасно результатом мислення та центром, вираженням художньої думки, що виникла в процесі творчості. Для створення художнього образу використовуються різні засоби творчої фантазії. [62].

Художній образ напису – це складне й многогранне поняття. Образ не є конкретним відтворенням цілісного об'єкта, явища або особи, його «обличчя» [52, с. 91]. Це в першу чергу явища реальності, які відтворюються в мистецькому написі, проте Художній образ у рукотворному графічному написі не обмежується простим копіюванням вже відомих шрифтів, які можуть виступати його основою. Він представляє собою взаємозв'язок змісту та емоцій, що виникає в особливому просторі свідомості під час сприйняття рукотворного графічного напису. Цей взаємозв'язок стає пластично закріпленим в матеріалі конкретного твору, виражаючи логіку співвідношення та взаємодії сутнісних сенсів і емоцій, які виникають у свідомості художника у вигляді цілісної пластичної ідеї [47, с. 57-58].

Справа у тому, що перед тим, як воплотитися у вміло написаному творі, явища реальності повинні відобразитися у свідомості художника, стати для нього усвідомленими та пройти через його серце. Це пояснює те, чому особистість майстра, його смаки, погляди, пристрасті та переконання виявляються в художньому образі. Світогляд автора виявляє значний вплив на його художню творчість, і всі його аспекти, як позитивні, так і негативні, неухильно відбиваються у його написах (іл. 62).

Художній образ напису в сучасному мистецтві можна розглядати як вираження духовного світу автора, його почуттів і переживань щодо конкретних явищ та подій (іл. 72). Це включає в себе вираження політичних чи філософських поглядів. Автор висловлює свої думки і емоції, створюючи художній образ, який вимагає вміння виразити загальну ідею, зміст події, атмосферу часу та епохи в конкретній, живій індивідуальній формі [94, с. 128].

Для глибшого розуміння даної проблеми необхідно розглядати художній образ напису як сукупність двох важливих елементів: теми та ідеї.

Тема представляє собою сферу явищ дійсності, які автор зображує у своєму написі. Глибина теми, її соціальна значущість та відповідність інтересам людства визначають інтерес, який викликає мистецький напис. Ось чому існують «вічні теми». Тема є лише питанням, на яке має бути надана відповідь. Таким чином, майстер завжди сплітає тему свого напису з власною авторською ідеєю.

Ідея є важливою складовою художнього напису. Це не абстрактна наукова ідея, а художня ідея виникає одночасно з задумом напису у формі образної концепції, що є єдністю думок і почуттів автора. Ідея втілює основну концепцію напису, висловлюючи ставлення художника до реальності. Одна й та ж тема може мати різні інтерпретації від різних митців. Глибина та істинність художньої ідеї визначають значення художнього напису.

Оцінка напису впливає із теми та ідеї, і автор, свідомо розглядаючи ідеї і естетичні аспекти, виражає своє емоційне сприйняття через свій твір. Таким чином, авторська оцінка стає необхідною складовою художнього образу напису. Для створення простого і однозначного художнього образу необхідно варіативно та комбінаційно мислити. [65, с. 66].

Щоб описати тему та ідею художнього напису, нам довелося аналізувати їх окремо, керуючись вимогами наукового аналізу. Однак в самому написі художній образ є цілісним; у ньому життєва тема та ідея глибоко взаємодіють з авторською оцінкою (табл. 34).

Таким чином, художній образ становить головний компонент художнього напису. Він виникає під впливом творчості митця та об'єктивної реальності, а також суспільної свідомості, яка сформувалася в дану епоху [62]. Художній образ охоплює у собі об'єктивні та суб'єктивні елементи твору, а також поєднання авторської оцінки, ідеї та теми.

Практичною реалізацією художнього образу у написі є його шрифт, який допомагає сприймати і зберігати його для майбутніх поколінь. Шрифт втілює зміст, оскільки лише матеріальне його втілення може відобразити зовнішній, об'єктивно-реальний аспект ідеї. Це саме втілення дозволяє митцю передати свої думки та почуття іншим (див. іл. 52). Як стверджує дослідник У. Боумен, головна мета - викликати мислення, що базується на образах, а малюнок служить засобом, за допомогою якого «графічна думка» виражається у вигляді «графічного вислову». [17, с. 15].

Естетичне осмислення реальності через мистецтво шрифту впливає з особливостей шрифту як візуальної системи знаків. Факт, що шрифт розглядається як «носій думки», вводить його в сферу «вільного мистецтва», оскільки кожен твір мистецтва несе асоціативний аспект. Мистецтво шрифту А. Капр порівнює з інтерпретуючим мистецтвом театру або музики, де виконавці з метою естетичного впливу на людину доносять до нього наперед задані комбінації слів [69, с. 11].

Форма простору та візуальна взаємодія є засобами для візуалізації ідеї. Візуалізація починається із визначення мети. Потім вибирається відповідний цієї мети зміст, який перекладається на мову візуальних уявлень, зазвичай у вигляді начерку. Після художнього редагування виконується відповідними графічними засобами як візуальне висловлювання. У повсякденному житті значення тієї чи іншої фрази залежить від того, з якої точки зору дивляться і розуміють її. Основна ідея форми має рівні підходу:

1. Об'єктивний – зображення показує ідею як видиму реальність.

2. Символічний - зображення характеризується тим, що у ньому ідея береться з реальної дійсності, але втілюються ті видимі характеристики, які необхідні їхнього розпізнавання малюнку букв.

3. Абстрактний - зображення таке, ідея якого береться із системи понять безвідносно до якихось прямих асоціацій із конкретними об'єктами реального світу [17, с. 48-51].

При створенні напису кожен автор завжди бере до уваги вибір правильного матеріалу та використання інструментів є ключовими аспектами шрифтового мистецтва. Адекватний вибір матеріалу сприяє гармонійному поєднанню ідеї, художнього образу та шрифту. Навіть при високому технічному рівні володіння шрифтовими навиками, автор може не зуміти створити високохудожній образ напису. Тільки у взаємодії з художнім образом технічна майстерність художника може сформувати гармонійний напис (іл. 16).

Композиція, яка походить від латинського "упорядкування" чи "розташування", представляє собою структурну організацію художнього напису, включаючи розміщення та взаємозв'язок всіх його елементів і частин у єдиному цілому. Побудова композиції напису підпорядкована художньому образу автора. Наприклад, у середньовіччі рання готика визначалася симетричними та ритмічними літерами, тоді як у період бароко пізня готика сприяла вираженню руху та включала широкі розчерки. У шрифтовому мистецтві композиція виражається просторовим розташуванням літерних елементів і слів на конкретній площині у міському середовищі (іл. 163).

Композиція рукотворних графічних написів може включати різноманітні елементи, серед яких знаходяться шрифти, представлені як старовинні, так і сучасні, а також авторські, що виступають інструментом їх створення. Основна мета полягає в тому, щоб використовуючи ці шрифти, відобразити художній образ прямо через сам напис. Рукотворний графічний шрифт не обмежується механічним копіюванням наявних шрифтів; він представляє собою складний твір, який автор створює для передачі свого відношення до певної проблеми (іл. 38).

Використання шрифту, виражає не лише характер напису, де його взаємозв'язок є образною структурою художнього образу, але й використовує різноманітні виразні засоби мистецтва. Шрифт слугує інструментом матеріального втілення змісту напису. Процес матеріалізації художнього образу напису в шрифті розпочинається з глибини та проникає кожен рівень форми, виражаючи усі зображувально-виражальні аспекти мистецтва. Під час сприйняття мистецького напису спостерігач спочатку захоплюється його зовнішньою формою, а потім, «занурюючись у глибину» напису, розуміє ідею, яку автор намагався передати. У результаті вся повнота художнього образу напису стає доступною для сприйняття (іл. 18).

Таким чином, розгляд елементів форми дозволяє отримати більш ясне уявлення про шрифт у художньому написі. Шрифт представляє собою внутрішню організацію та структуру художнього напису, що формується за допомогою різноманітних засобів шрифтового мистецтва для вираження художнього образу напису. У сучасному мистецтві шрифту приділяється велике значення (іл. 208).

Художній напис визначається конкретним художнім образом та характерним для нього шрифтом. Шрифт завжди визначається художнім образом і виступає як ключовий фактор будь-якої естетичної структури напису. По суті, розуміння художнього напису можливе лише при врахуванні всіх його складових елементів. Зміни у шрифті рукотворних графічних написів завжди пов'язані з еволюцією художнього образу, яка, в свою чергу, породжується різноманітними соціальними та політичними трансформаціями у суспільстві. Відмінно від науки, де шрифт вважається нейтральним відносно художнього образу, у шрифтовому мистецтві шрифт є активним знаряддям вираження авторського концепту та художньої ідеї напису. (іл. 75).

Замисел художнього напису охоплює образну структуру та образний характер, які взаємодіють в єдиній цілі. Невід'ємною умовою єдності шрифту і художнього образу, є поза контекстом шрифту ідея залишається неактивною та невизначеною. В чернетці видно набагато чіткіше, ніж у готовому написі, що

шрифту виконує допоміжну функцію, підпорядковану художньому образу. Це обумовлено тим, що чернетка є ідеєю, концепцією майбутнього напису. Струмки художнього образу в чернетці «відчувають» себе вільніше порівняно з шрифтом, оскільки шрифт, за своєю природою, є матеріальним, тож у задумі виникає протиріччя між художнім образом і шрифтом.

Шрифт відстає у розвитку художнього образу, створюючи протиріччя. Художник має вирішити цю проблему, втілюючи ідеї чернетки у написі, і шрифт зможе долати відставання від художнього образу. У творчості художника втілення чернетки та шрифту відбувається в єдності, праця над образом є одночасно працею над шрифтом, його втіленням, а робота над шрифтом є процесом «вбудовування» цього образу у шрифт. (іл. 23).

Розглядаючи творчий процес, можна визначити, що шрифт, який підпорядковується художньому образу, постійно взаємодіє з ним, оскільки можливість розвитку художнього образу у ширину та глибину залежить від того, наскільки шрифт створює необхідні умови. Якщо шрифт не відповідає художньому образу, він обмежує його та ускладнює розвиток (іл. 4). З іншого боку, коли шрифт відповідає змістові, він сприяє розкриттю образу та виступає активним помічником.

Використання засобів моделювання образів дійсності, таких як метафора та алегорія, є важливою частиною процесу створення рукотворного графічного напису. Іспанський філософ Х. Ортега-і-Гасет визначає метафору як потужний інструмент для приховування предмета, роблячи його невпізнаним через використання іншого образу [114, с. 248-249]. Автор в своїх рукотворних графічних написах використовує метафору для передачі суспільних ідей або висловлення особистих думок, що дозволяє переосмислити традиційні уявлення про художні образи в суспільстві [183, с. 114]. Метафоричне мислення творчо продуктивне і має часто ігровий характер. Наприклад, ілюстратор Сьюзан Арчі акцентує увагу, що: при створенні написів я вдаюся до відсікання зайвого, вказуючи неправильний колір навмисно і часом допускаю помилки та інші ефекти. [202, с. 16]

Алегорія встановлює відношення між об'єктом і світом ціннісно-смыслових символів конкретної соціальної групи. Графічний дизайнер та викладач Тодд Чайлдерс, працюючи над написами, завжди експериментує з різними способами комбінування, використовуючи прийоми алегорії. Наприклад, він розкриває свій підхід: я намагаюся знаходити несподівані комбінації, цікавлюся синтезом шрифтів, такими як поєднання геометричних літер без засічок з традиційною готикою або злиттям сучасних шрифтів із середньовічними версалами. Іншими словами, я стараюся бути озброєним історією та відкритим для майбутнього [202, с. 74]. Крім того, автор може створювати слово-символи або символні написи, щоб надати їм «носій» втраченого або відсутнього смислу (іл. 24).

У графічних написах, створених власноруч, художній образ може проявлятися безпосередньо конкретні асоціації виникають у результаті когнітивних процесів людини. Іншими словами, спочатку можна визначити образ, а вже потім розпізнати літери. Щодо існуючого смислу, літера, як символ, розширює обсяг інформації та породжує нові рівні змісту. При читанні графічного напису літера несе в собі образ, який додає бінарність до сприйняття [62].

Художній образ є відтворенням реальності, яке формується у нашому уявленні через когнітивні процеси (іл. 26). Основна роль, функція і зміст художнього образу полягають в його здатності конкретизувати реальність у визначеній формі, відтворюючи предметний та матеріальний світ, а також людину і її оточення. Він передає події суспільного та особистого життя людей, їх міжособисті відносини, а також їх зовнішні та внутрішньо-психологічні особливості [52, с. 92].

Художній образ є центром тяжіння, синтезом відчуттів і думок, інтуїції і уяви. У сфері образотворчого мистецтва характерний спонтанний розвиток, який визначається кількома векторами: впливом життя, розвитком фантазії, логікою мислення, взаємодією внутрішніх структурних зв'язків у графічному написі, ідеями та напрямком мислення автора. (іл. 114).

Однією з типових труднощів, пов'язаних з образним сприйняттям, полягає в перебільшенні або, навпаки, абстракції образу. Деякі дослідники, наприклад, Д. Хебб, вважають, що художній образ повинен бути конкретним зображенням певного об'єкта або ситуації і не повинен містити загальних характеристик: образ завжди є конкретним [177, с. 154]. Це погляд підтримує і дослідник психосемантики В. Петренко, який підкреслює, що розвиток сприйняття та формування художнього образу, який включає в себе сукупність чуттєвих ознак, дозволяють відділити об'єкт від сприймаючої особи. Це досягається через розвиток механізмів, які забезпечують постійство збереження характеристик об'єкта, таких як форма, відстань від сприймаючої особи, параметри руху тощо. Однак представлення світу у вигляді образу залишається значною мірою залежним від мотиваційно-споживчого контексту та емоційного стану спостерігача [117, с. 7].

Відомий російський графік, мистецтвознавець С. Серов стверджує, що: будь-яке зображення завжди має в собі елемент таємничості, який неможливо повністю передати або виразити словами. Якась важлива, але нецілком виражена частина завжди залишається над рядками будь-якого тексту, навіть якщо зображення служить його прямою ілюстрацією [133, с. 59]. Об'єкт сприймається нами як конкретний предмет з конкретними властивостями, в конкретному місці і в той же час, як узагальнений і абстрагований. Наприклад, коли автор створює рукотворний графічний напис, то його рядкові літери-образи мають певні запозичення від заголовних літерних образів, різниця тільки в тому, що створюваний образ є її логічним продовженням, її візуальним втіленням (іл. 69).

Висновок. Отже, художній образ напису включає в себе не лише сам текст, а й особисте сприйняття автором даного явища. Чим більше суб'єктивне розуміння життя відповідає об'єктивним закономірностям розвитку дійсності, тим більш достовірним є цей образ. Отже, художній образ напису представляє собою дійсність, яку автор усвідомлює та переживає, і яка відображена у самому написі. Шрифт сприяє розкриттю художнього образу, представляючи

складну організацію і включаючи елементи, такі як композиція, зображувально-виражальні засоби, що тісно пов'язані з матеріалом та інструментами; шрифт допомагає розуміти мистецький напис і вірно висвітлює його зміст.

Взаємозв'язок художнього образу і шрифту полягає в тому, що художній образ вимагає відповідного шрифту, який найбільш повно і правильно втілює творчий задум митця. Кожен художній напис визначається певною мірою співвідношення художнього образу і шрифту, і цінність художнього напису визначається рівнем професіоналізму та високохудожності всіх компонентів художнього напису.

3.7. Колір як одна з умов для створення комфортного візуального середовища

Візуальне оточення має значний вплив на людину через використання кольорових написів. З початку її життя очі передають важливу інформацію [46, с. 15]. Колір розглядається як енергія, необхідна для підтримки тону центральної нервової системи. З раннього дитинства він взаємодіє з емоціями на різних рівнях психічної діяльності та є важливим фактором у колірно-емоційних зв'язках протягом процесу дорослішання [6, с. 59].

Відповідно до висновків І. А. Скотта, вибір кольору має значення незалежно від індивідуальних вподобань кожної людини [6, с. 48]. Кольори природи впливають на наші психологічні та фізіологічні характеристики. Експериментальні дослідження школи С. В. Кравкова підтверджують, що вплив кольору призводить до змін тону вищої нервової системи (ВНС), а зміна тону ВНС впливає на колірне сприйняття [6, с. 38].

Графічні написи, які створюються рукотворно графічно, можуть мати різне оформлення залежно від призначення обраного середовища. Тому важливо враховувати вікові уподобання щодо кольору. У випадку дітей колірні вподобання можуть бути пов'язані з енергетичними характеристиками кольорів, тоді як взаємозв'язок кольорового впливу у дорослих обумовлений інформаційною компонентою. Кольоровий вплив, який дослідник дисертації

визначає як інформаційну складову, формується за допомогою суспільно-культурного досвіду, традицій колірної символіки, моди та інших факторів. [6, с. 47].

За словами Л. Н. Миронової, аналізуючи різницю у виборі кольорів залежно від віку та рівня освіти, вона вважає, що прості, чисті та яскраві кольори (див. іл. 18) впливають на людину як потужні, енергійні стимули. Ці кольори властиві людям зі здоровою, неутомленою нервовою системою, таким як діти, підлітки, молодь, селяни, та люди, які виконують фізичну працю, і вони, як правило, вибирають прості та чисті кольори. З іншого боку, складні, малонасичені та «розбавлені» відтінки впливають іншим способом. (іл. 121). Кольори, які викликають скоріше заспокійливий ефект, ніж збудливий, сприймаються особами з високим культурним рівнем. Ці кольори відтіняють більш складні відчуття та відповідають потребам суб'єктів, що володіють високою культурною освітою, і частіше обираються людьми середнього та похилого віку, інтелігентною працею, а також особами з втомленою та тонко організованою нервовою системою [6, с. 52].

Кольори, які викликають скоріше заспокійливий ефект, ніж збудливий, сприймаються особами з високим культурним рівнем. Ці кольори відтіняють більш складні відчуття та відповідають потребам суб'єктів, що володіють високою культурною освітою, і частіше обираються людьми середнього та похилого віку, інтелігентною працею, а також особами з втомленою та тонко організованою нервовою системою (іл. 40). Важливим для сприйняття візуального середовища є відношення розмірів та ритмів кольорових площ графічних написів, включаючи висоту і ширину цих поверхонь, які узгоджуються з пропорціями та ритмами архітектурних елементів.

Колірні пропорції та ритми написів визначаються висотою та шириною їхніх кольорових поверхонь і грають важливу роль у сприйнятті візуального оточення відповідно до пропорцій та ритмів наявних архітектурних елементів. У написах колір зазвичай використовується для досягнення виразності та додавання художнього компонента, що сприяє посиленню Відчуття зручності у

міському візуальному оточенні (див. іл. 118) залежить від ряду факторів. Р. Арнхейм вбачає, що об'єкт, який сприймається зоровим способом, формується за допомогою світла і кольору, при цьому контури об'єкта визначаються здатністю очей відрізнити різні світлові і колірні поверхні [3, с. 313].

Володимир Фаворський, вивчаючи чорний силует літери, приходять до висновку, що літера, утворюючи чорний силует, набуває колірне тіло, яке залежить від білого при використанні різних моделюючих ефектів чорного, навіть "вростаючи в біле" [157, с. 133]. Використання кольору разом з формою рукотворного графічного напису дозволяє художнику передавати задуманий образ через шрифт (іл. 49). Вивчаючи характерні впливи кольору, І. Іттен виділяє наявність семи видів контрастів:

1. контраст за кольором — чорний і білий кольори утворюють найсильніший контраст світлого і темного; жовтий, червоний і синій колір мають найбільш сильно виражені колірні контрасти (іл. 201). Для того щоб переконатися в цьому, потрібно принаймні три яскравих і досить віддалених один від одного кольори. Даний контраст створює враження строкатості, сили, рішучості. Інтенсивність кольорового контрасту завжди зменшується в міру того, як обрані кольори віддаляються від основних трьох (за спектром);

2. контраст світла і темноти — є лише один абсолютно чорний та один абсолютно білий колір, але безліч світлих і темних відтінків сірого доступні для використання (іл. 124);

3. контраст холодного і теплого — синьо-зелений і червоно-поманчевий як полярності холоду і тепла завжди холодні і теплі. Проміжні кольори, розташовані між ними, можуть бути холодними або теплими тільки в залежності від того, контрастують вони з більш теплими або холодними тонами. Характер холодних і теплих кольорів можна представити в таких порівняннях: холодний — теплий; тіньовий — сонячний; прозорий — непрозорий; заспокійливий — збудливий; рідкий — густий; повітряний — приземлений; далекий — близький; легкий — важкий; вологий — сухий (іл. 231);

4. контраст додаткових кольорів — кожен колір має лише один єдиний колір, який є по відношенню до нього додатковим. Вони утворюють такі пари додаткових кольорів: жовтий — фіолетовий; жовто-оранжевий — синьо-фіолетовий; помаранчевий — синій; червоно-помаранчевий — синьо-зелений; червоний — зелений; червоно-фіолетовий — жовто-зелений. Додаткові кольори, в їх пропорційно правильному співвідношенні, надають рукотворному графічному напису статично міцну основу впливу. При цьому кожен колір залишається незмінним у своїй інтенсивності. Враження, вироблені додатковими кольорами, ідентичні сутності власне самого кольору (іл. 113);

5. симультанний контраст — явище, при якому наше око при сприйнятті будь-якого кольору негайно вимагає появи його додаткового кольору, і якщо такого немає, то одночасно, породжує його сам. Цей факт означає, що основний закон колірної гармонії базується на законі «про додаткові кольори». Симультанно породжені кольори виникають лише як відчуття і об'єктивно не існують;

6. контраст за насиченістю — фіксують протилежність між кольорами насиченими, яскравими і блідими, затемненими чи розбіленими та ін. (іл. 33);

7. контраст площини колірних плям — характеризується співвідношеннями між двома або декількома колірними площинами. Його сутність — протиставлення між «багато» і «мало», «великий» і «маленький». Силу впливу кольору визначають два чинники. По-перше, його яскравість, а по-друге, розмір його колірної площини (іл. 169). Для того, щоб визначити яскравість або світлоту того чи іншого кольору, необхідно порівняти їх між собою на нейтрально-сірому тлі середньої світлості. При цьому інтенсивність або світлота окремих кольорів повинна бути різною [66, с. 30-54].

У сучасному візуальному оточенні можна відзначити численні рукотворні графічні написи, які ґрунтуються на виразному контрасті між світлим та темним. Каліграфіті, наприклад, представляє собою художню форму, що комбінує елементи каліграфії, типографії та графіті. Цей вид візуального мистецтва інтегрує літери в композиції, які несуть повідомлення через

естетично змінену форму написання [267]. Характерною рисою цього мистецтва є використання контрастів між світлим і темним. Це не лише надає йому силу виразності, але й часто підкреслює текстурність напису (див. іл. 192). Майстри каліграфії вдаються до використання експресивних розчерків, плям, бризків. Порівняно з іншими написами, такий вид може виділятися більш виразно, ефективніше передавати конструктивні аспекти у шрифті та акцентувати увагу на контрасті між світлим та темним: відсилає глядача у минуле, до витоків фотографії та кінематографу, іншими словами, до традицій [73, с. 61].

Написи у стилі каліграфії ґрунтуються на класичній рукописній каліграфії та зазвичай виконуються за допомогою валиків, пензлів або маркерів. Автор, з метою досягнення смислової та ритмічної точності, виконує значну кількість рухів рукою. Основою для "правильного" написання є відчуття ритмічної структури, форми літери і інтуїтивної пластики рухів, яке досягається внутрішнім автоматизмом. На Далекому сході у минулому вивчення шрифтових форм каліграфії майстрів тривало до того часу, поки вони не могли відтворювати їх майже «на пам'ять». Цей автоматизм вимагав духовної зосередженості і одночасного послаблення фізичного напруження. [66, с. 40].

Художньо-стильові особливості обраного шрифту також можуть визначати вибір кольорової палітри. Наприклад, рисований шрифт охоплює всі види, створені вручну. Однак їх особливість полягає в тому, що одні й ті ж літери у написі рідко виходять абсолютно ідентичними, надаючи рисункованому напису унікальну привабливість (іл. 71). Рисований шрифт виступає як засіб передачі інформації в міському візуальному середовищі, знаходить широке використання, ставши другим за поширеністю після друкованих шрифтів. Залежно від характеру, рукописні шрифти можуть бути простими або складними, чорно-білими або кольоровими та ін.. [144, с. 45].

В ручних графічних написах гармонію кольору можна досягти за допомогою колірної аналогії. За словами дослідника А. Морана, чорний і білий кольори використовуються для розмежування мотивів і додають виразності

напису [103, с. 29]. Хоча біле і чорне є абсолютними протилежностями, існує градація сірих тонів між ними. У відношенні до кольорових взаємин можна визначити, що їх змішання може призвести до отримання нейтрального сірого кольору [66, с. 19]. Процеси, які відбуваються під час сприйняття рукописного графічного напису у міському візуальному середовищі, породжують відповідні психічні відчуття. У цьому контексті гармонія в нашому зоровому апараті вказує на психофізичний стан рівноваги, де дисиміляція і асиміляція зорової субстанції є рівними. Нейтральний сірий відповідає цьому стану [66, с. 39].

Контраст за площею кольорових плям визначає розмірні співвідношення між двома або кількома кольорами, порівнюючи їхню «багатіють» чи «малість», «великість» чи «маленькість». Кольори можуть поєднуватися за будь-якими розмірами за допомогою колірних відносин. Силу впливу кольору визначають два фактори: яскравість кольору та площа кольорової плями. Властивості кольору можуть бути обумовлені різними елементами. Колір може виражати різноманітні аспекти, включаючи глибину.

Використовуючи контраст між світлим і темним, а також можливість зміни насиченості та розміру області його розповсюдження. Для досягнення змін у просторових відчуттях можна використовувати діагоналі та різні перетини (іл. 120). Всі яскраві відтінки на чорному тлі будуть привертати увагу в залежності від їхньої насиченості. На білому тлі ефект буде протилежним: світлі відтінки будуть зливатися з білим фоном, тоді як темні відтінки будуть поступово виділятися [66, с. 60-77].

Ясність та чіткість силуету рукотворних графічних написів залежать від того, під яким кутом глядач спостерігає цей напис. За словами дослідника Б. Хогарта, для створення враження глибини шрифт повинен передавати присутність горизонтальної площини, на якій розташований об'єкт [175, с. 5-6]. Автори часто використовують контур для виділення форм літер, але інколи самі літерні форми можуть вирізнятися на фоні завдяки колірному контрасту. Мінімізація використання фарб підсилює враження від літер, і контраст за площею колірних плям у цьому випадку стає нейтралізованим.

Якщо у композиції рукотворного графічного напису переважає один колір, він може набути особливо виразної активності через застосування двох взаємопосилюючих контрастів, що надасть роботі непересічної жвавості і виняткової експресії (іл. 148). Контраст за площею представляє собою пропорційний контраст [66, с. 61-63]. При створенні рукотворного графічного напису у міському середовищі важливо враховувати фізичні характеристики кольору, оскільки колір в основному служить для забезпечення чіткості та легкості читання напису, хоча це не є обов'язковою умовою. З фізичної точки зору, колір вважається вдало вибраним, якщо він має достатній коефіцієнт відбивання, тобто відповідає природним умовам здорового сприйняття (іл. 134).

Колір, зауважує У. Боумен, представляє собою якість, пов'язану з його чіткістю чи нечіткістю, і у відсутності кольору тон перетворюється лише на відтінок сірого [17, с. 30]. Фізичні характеристики кольору в рукотворних графічних написах на архітектурних об'єктах можуть змінюватися у п'яти аспектах::

— за характером кольору, наприклад, зелений може набувати більш жовтуватого або синюватого відтінку, а помаранчевий може прийматися більш червоним або мати більш жовтого відтінку;

— за яскравістю;

— за насиченістю;

— за кількісними пропорційними співвідношеннями в кольорі, наприклад, в міському середовищі великий зелений простір може бути розташований поруч з невеликим простором жовтого кольору, або навпаки, де багато жовтих кольорів в порівнянні з зеленими, або при однаковій кількості жовтого і зеленого;

— внаслідок ефектів одночасного контрасту [66, с. 91-92].

У книзі «Вчення про колір» І.В. Гете висловлював таку думку: «колір - це продукт світла, що викликає емоції» [6, с. 57]. Кольори можуть викликати естетичні враження на підставі різноманітних асоціацій, які виникають у спостерігача, частково індивідуальних, частково загальнолюдських, як вказав

дослідник С. І. Смирнов [139, с. 53-54]. Однак, у випадку, коли майстер стикається з середовищем, де присутні класичні архітектурні елементи, естетичні аспекти впливу кольору формують художній образ напису, враховуючи вже існуючу архітектурну стилістику обраного середовища.

Оптичні ілюзії переважно використовуються в міському мистецтві, спрямовані на естетичні аспекти впливу кольору. Райтер Daim (справжнє ім'я Mirko Reisser), орієнтований на естетичні властивості кольору, розробив власний стиль 3D графіті, зазначаючи: Моя мета полягала в тому, щоб надати літерам більш реалістичний і об'ємний вигляд. В результаті цього я вирішив створити свій власний стиль в реальному 3D-режимі. [198, с. 176]. Райтер Peeta (справжнє ім'я Manuel Di Rita) також використовує комбінацію оптичної ілюзії та анаморфозу для зміни сприйняття простору та реальності людиною. І. Іттен [66, с. 15] розрізняє три напрями, за якими можна визначити естетичні аспекти впливу кольору:

1. чуттєво-оптичний (імпресивний) — коли колір і сприйняття від нього не гармонізуються, виникає враження дисонансу, рухливості та швидкоплинності;

2. психічний (експресивний) — розкриває психічні та психологічні дії кольору.

3. інтелектуально-символічний (конструктивний) — розкриває символічні значення кольору:

Художники, які творять рукотворні графічні написи, використовують термін «компонувати в кольорі», що означає розташовувати поруч два або кілька кольорів так, щоб їх поєднання виглядало виразно. Вирішення колірної композиції включає в себе [66, с. 93-96] (іл. 201).

Одну з ключових ролей, яку виконують написи, полягає в їхній естетичності. Таким чином, усі написи у міському середовищі слід адаптувати до загальної історичної та естетичної концепції існуючого архітектурного оточення [141, с. 180]. Рукотворні графічні написи за своєю стилістикою, розміром та стилем шрифтів мають співпадати зі стилістикою оточуючого

архітектурного середовища. За розміром шрифту рукотворні графічні написи у міському середовищі бувають:

- Малі — написи з відстані до очей від 50 см до 100 см;
- Середні — написи з відстані до очей від 100 м до відстані коли можна підійти та прочитати;
- Великі — написи, що потребують прочитування з гелікоптерів, висотних будівель чи за допомогою спеціального обладнання.

При створенні рукотворних графічних написів для автора, важливим критерієм має виступати якість обраних матеріалів, яка забезпечить довготривале використання напису, а також технологія по створенню написів повинна бути дотримана. З часом, рекомендовано оснащувати створені написи компактними світловими конструкціями. (табл. 44)

Колір як чинник, що знімає зорову напругу у несприятливому середовищі міста

Колір, як фактор, що знімає зоровий напруження в невдобливому міському середовищі, є одним з найвпливовіших. Спритно підібраний колір може знімати зорове напруження, полегшувати відокремлення кольорів та оптимізувати умови для зорової роботи, забезпечуючи ефективну фіксацію після саккади. [164, с. 312].

Проблема сприйняття візуального кольорового середовища у місті є складною та багатозначною. Вплив кольору на людину охоплює психофізіологічний, психологічний та соціальний аспекти. Кольори можуть впливати на фізичний стан, настрій та суб'єктивне сприйняття естетики особистості. Наприклад:

— жовтий створює враження тепла та викликає позитивний настрій.

— синій, який асоціюється із холодом і тінню, надає об'єктам відчуття віддаленості.

— Червоний призначається серйозністю, гідністю, а також асоціюється з грацією та привабливістю [161, с. 344].

Кольорове сприйняття людини може бути різноманітним за своїми властивостями і впливати на різні аспекти її життя: Орієнтований на кольорову форму та виділяючись з оточення, спосіб розпізнавання застосовує колір у різних контекстах [262].

Один із способів поліпшення візуально несприятливого середовища - це «виправлення» його через мистецьке та декоративне оформлення у вигляді муралів-написів. Створення таких муралів може відбуватися в різних стилістиках, будь то абстракція чи графіка (рис. 4). При розробці проекту враховується архітектурний стиль будівлі та його призначення:

- декоративне оформлення;
- стилізація зовнішнього вигляду будівлі;
- бажання органічно вплести будівлю в місцевий пейзаж;
- прагнення «виділити» споруду серед навколишнього середовища.

Як вважає дослідник В.В. Мірошніченко: усі однорідні області, створені непроникними стінами багатоповерхівок, представляють собою відмінні місця для виконання мистецького оздоблення [99, с. 92-99].

Висновок. Узагальнюючи отримані результати, можна вбачити, що, якщо вибирати колір для рукотворного графічного напису з урахуванням принципів гармонії, симетрії, «золотого перетину», контрасту і враховувати відтінки з урахуванням кольорової палітри оточуючого середовища, то можна створити зручне візуальне оточення у місті. Виявлено, що саме колір сприяє гармонізації візуального оточення.

3.8. Емоційна складова як засіб впливу на людину

Базовий етап формування рукотворних графічних написів включає творчий процес, спрямований на розробку шрифтової графіки, мета якої полягає в приверненні уваги не лише за допомогою незвичайної графіки, кольору, композиції та художньої форми, але й завдяки емоційному заряду, який вони несуть (іл. 190). Вплив візуального оточення міста на життя людини

величезний. За поглядом Дж. О. Саймондса, важливо проектувати не лише місце, простір чи предмет в архітектурі, але і емоції [129, с. 192].

Рукотворні графічні написи сприяють встановленню більш особистого зв'язку автора з глядачем, дозволяючи наблизитися до нього і викликати жваві емоції. З погляду психології, сприйняття розглядається як сума окремих вражень, і форма літери взаємодіє з внутрішнім змістом, емоційно впливаючи на сприйняття людиною [47, с. 255].

Візуальне сприйняття шрифту має більший рівень творчості, ніж контакт-дотикові предмети, і, згідно з Г. Демосфеновою, важливою є не лише форма, яка запам'ятовується та призначена для знакової пам'яті, але і форма, яка «говорить» мовою емоцій. Це досягається лише через художнє вирішення [47, с. 60].

За словами І. Гельба [259] шрифт керується закономірностями, спільними для образотворчого мистецтва [47, с. 218]. Кожен шрифт викликає певні емоції, особливо якщо він створений вручну. Так, у художній формі каліграфіті, класичний готичний шрифт може видатися «конструктивним» і «холодним» (іл. 239). Однак, при ретельному дослідженні традиційної каліграфії, на якій ґрунтується художня форма каліграфіті, можна виявити відмінності.

Однак не лише каліграфіті може викликати емоції, але й графіті має такий вплив. Наприклад, певні варіанти графіті, такі як бомбінг чи тру-ап, можуть викликати роздратування, пригнічення та неприємні відчуття. Блокбастерс створює враження непідступності та значимості (табл. 50). Різні варіації динамічного стилю, такі як месіан, електро, камуфляжний, м'який динамічний, комп'ютерний рок, дикий стиль, мають складні комбінації літер, які можуть бути важко прочитати, але вони вражають яскравістю та створюють приємні відчуття (табл. 53). Стиль 3D-графіті надає перспективу, ілюзію простору, незважаючи на труднощі при читанні написів (табл. 49).

Шрифт, намальований вручну (рисований шрифт), володіє стилістичними рисами, які спільні з графіті та каліграфіті. У випадках, коли рукописні шрифти формуються в основному за допомогою одного інструмента, такого як пензлі,

вуличні маркери, валики та інші, вони виготовляються за специфічним методом., вирізняються легкістю та віртуозністю виконання. (іл. 188), Якщо рисовані шрифти обираються таким чином, щоб емулювати цю легкість за допомогою вибору конкретного інструменту (іл. 13), то процес малювання шрифту, залежно від його стилю, включає в себе ретельне визначення та створення кожної літери [144, с. 45]. Таким чином, спектр емоцій може варіюватися від роздратування та тяжкості до легкості і ніжності, створюючи тільки приємні відчуття (іл. 46).

Неможливо зрозуміти, як рукотворний графічний напис впливає на глядача, не вивчаючи психологічні аспекти того, як автор "асимілює" світ. Формування наших органів чуття та їх реакція пройшли подібний тривалий шлях розвитку, що й сама людина. З великого числа оптичних явищ, які людина сприймає, переважно через зорові враження, важливі ті, які викликають позитивні або негативні рефлексії для її існування. При розгляданні об'єкта людина автоматично порівнює його з тим, що вона бачила раніше, з тими образами, які залишилися в пам'яті, роблячи висновки на основі своїх попередніх візуальних спостережень. [69, с. 56].

К. Ізард, видатний експерт у галузі дослідження емоцій, визначає емоцію як відчуття, яке мотивує і направляє сприйняття, мислення і дії. Емоція контролює розумову і фізичну активність особи, орієнтуючи її в конкретному напрямку, і «фільтрує» сприйняття людини. Емоція також виникає від реакції на певний ментальний образ, символ, поняття або думку [64, с. 28]. Дослідження аспектів емоцій у психології стало актуальним нещодавно, і існують різні погляди на природу та значення емоцій. За думкою К. Ізарда, серед психологів не існує однозначної думки про те, яку роль відіграють емоції у житті людини.

В суспільстві людина вчиться з раннього дитинства, продовжує освіту, розвиваючи свої навички і знання, що розглядаються як процес накопичення інформації. Проте сенс людського існування має також афективний, емоційний аспект: людина оточує себе людьми і предметами, з якими вона має емоційний

зв'язок. Таким чином, виховання через емоційні переживання, як на особистому, так і на соціальному рівні, визнається так само важливим, як і накопичення інформації [64, с. 16]. Р. Арнхайм стверджує, що людина не лише сприймає, але і відчуває більше, особливо виділяючи оптичні явища, які мають для неї значення. При дивленні на предмет людина порівнює його зі своїми минулими візуальними спостереженнями, що зберігаються в пам'яті, і тим самим тлумачить його [2, с. 12-148] (іл. 196).

Оскільки художня форма в рукотворних графічних написах створюється власноруч, вона «запрошує» до спогадів, пов'язаних з рукотворництвом. Наприклад, рисовані шрифти часто використовують приклади, коли автор намірено створює ефект неофіційності, дитячості і ручної роботи. Рукотворні графічні шрифти виготовлені за допомогою людської праці, і коли люди переглядають такі написи, вони бачать в них не лише конкретну інформацію, що міститься у тексті, але й відчувають зусилля та любов, з якими ці написи були створені (іл. 25).

Візуальна модель рукотворних графічних написів включає в себе більше, ніж просто елементи, які реєструються сітківкою ока. Їх естетична сила стає більш виразною, коли ідея, закладена в них, викликає глядацькі спогади або конкретні образи, які активізують емоції. Наприклад, рисовані шрифти зазвичай мають веселий характер і викликають усмішку та здивування (іл. 31); стиль каліграфіти, зазвичай, є легким і витонченим, але може мати і строгий та жорсткий характер (іл. 243); стиль графіти взагалі може викликати різні емоції, включаючи роздратування або веселий настрій, спантеличення або створення ілюзії у тому середовищі, де розташований напис (іл. 114).

Враження та уявлення, які автор відтворює у своїй свідомості, поступово розвиваються до стандартного рівня, поповнюється через відбір, модифікацію або створення форм, які є в розпорядженні автора, і урізноманітнюється як художній рукотворний графічний напис відповідно до загальних принципів формальної побудови художнього образу.

Вплив естетики стає більш виразним, коли рукотворні графічні написи комплексно та активно викликають у глядача спогади та асоціативні образи, стимулюючи його творчу порівняльну діяльність між тим, що він бачить в даний момент, і тим, що він переживав та сприймав раніше (іл. 24). Художник Гарі Пантер втілює ідеї майбутнього у своїх творіннях, розглядаючи різні теми та захоплення, такі як робототехніка, архітектура, динозаври, монстри, малюнок людської фігури, герої мультфільмів, знаки, живописні плями, музичні ноти, кожне з яких має свій власний резонанс у формі літер [202, с. 245].

Психологія характеризує сприйняття як суму вражень, де відчуття, що розглядаються як складові сприйняття, чітко визначають об'єкт. В рамках гештальтпсихології основний акцент розміщується на тому, що сприйняття завжди є цілісним і не може бути розкладеним на суму окремих елементів. Російська дослідниця Р. Грановська вказує на те, що сприйняття об'єктів характеризується як цілісна структура (гештальт), незалежна від окремих елементів, яка може залишатися незмінною при їхній заміні [41, с. 5]. Дизайнер ілюстрацій та каліграф Уейн Брезінка висловлює думку, що: перша підсвідома думка і каракулі, частіше за все, представляють собою найкращу і найсильнішу ідею [202, с. 49].

Первинні ознаки візуальних об'єктів визначають їх сприймання як перцептивні. Р. Грановська також зауважує, що емоції мають безпосередній вплив на перцептивні процеси. Російський психолог А. Логвиненко описує перцептивну діяльність як індивідуальний акт, що змінюється від випадку до випадку і від суб'єкта до суб'єкта, де завжди присутні два плани - чуттєвий і предметний, які існують в нерозривній єдності і взаємно визначають один одного. Акт сприйняття зазвичай включає лише об'єктний зміст художнього образу напису, який входить в сферу перцептивної діяльності та неминуче обумовлений авторською ідеєю [86, с. 24]. Мислення розвивається в перцептивній сфері, а творчі прояви розуму на будь-якому рівні втілюються через перцептивні операції.

Емоція може бути охарактеризована як комплексне явище, що включає фізіологічний, експресивний і емпіричний компоненти. Виникнення емоції пов'язане із нейрофізіологічними процесами, які можуть бути порушені впливами зсередини та ззовні. Коли емоція виникає у відповідь на художній образ рукотворного напису, який відтворений у уявленнях або символі, можна припускати наявність сформованого зв'язку між думкою і відчуттям глядача. Кожна емоція може бути як позитивною, так і негативною, в залежності від того, наскільки вона сприяє або заважає адаптації індивіда в конкретній ситуації (іл. 110). Вчений К. Ізард стверджує, що кожна емоція має унікальний вплив на людину, може затемнити чи забарвити сприйняття навколишнього світу, а також впливати на напрямок думок, спонукаючи до творчості [64, с. 39].

Поведінка людини базується на емоціях, які активізують і організують сприйняття, мислення і дії. Фундаментальним принципом людської поведінки є те, що емоції надають енергії і впливають на організацію мислення та діяльності. Інтенсивна емоція призводить до припливу енергії, і конкретна емоція спонукає до конкретної активності, що свідчить про організуючий вплив емоцій на мислення і діяльність [64, с. 101]. Поведінка людини базується на емоціях, які активізують і організують сприйняття, мислення і дії. Фундаментальним принципом людської поведінки є те, що емоції надають енергії і впливають на організацію мислення та діяльності. Інтенсивна емоція призводить до припливу енергії, і конкретна емоція спонукає до конкретної активності, що свідчить про організуючий вплив емоцій на мислення і діяльність.

Дизайнер і художник Джуліан Монтегю полюбляє експериментувати з різними напрямками однієї ідеї, щоб розкрити ймовірні шляхи розвитку. Він використовує блокнот для начерків як інструмент для розробки ідей та уточнення конкретного напрямку під час розробки шрифту. Часто він переслідує напрямки, які можуть здатися безвиході, з метою виявлення можливих шляхів їхнього розвитку. [202, с. 227].

Розглядаючи вплив різних творів художника на глядача, дослідник І. Іттен зазначає початковий взаємозв'язок між людиною і створеними нею художніми формами. Природні сили, що визначають фізичний вигляд, психічні та духовні особливості автора, а також індивідуальна пластика тіла, можуть виявитися у написі. Якщо людина виражає себе щиросердечно, всі твори, які вона створює, відображають її здатність інтерпретувати форму відносно свого «я» [65, с. 134].

Емоції є основою для формування соціальних зв'язків та представляють собою важливу частину темпераменту та особистості [61, с. 426]. В наш час відбувається процес розуміння психоемоційного впливу рукотворного графічного напису у візуальному оточенні міста. Вибір рукотворного графічного напису залежить, зокрема, від його характеру і особливостями особистості, яка сприймає цей напис (іл. 52).

Висновок. Загалом можна вбачати, що ручні графічні написи, які створюються за допомогою людської праці, виражають своєрідну мову емоцій. Каліграфіті використовується професіоналами для вираження легкості, витонченості чи, навпаки, строгості і жорсткості. Графіті, у свою чергу, може викликати різні емоції, включаючи як негативні, так і позитивні, створюючи різноманітні асоціації та ілюзії. Рисовані шрифти часто використовуються для передачі вибагливої неумілості, дитячості, призводячи до усмішок і здивувань. Власноруч створені написи позитивно впливають на психоемоційний стан глядача та сприяють візуальному різнообразтву міського оточення..

Висновки до третього розділу

Висновки третього розділу узагальнюють дослідження аналізу морфологічних аспектів графіті, каліграфіті та рисованого шрифту в контексті естетики постмодернізму, а також розкривають художньо-образні особливості рукотворно графічного напису.

1. Доведено, що тенденції літерних форм графіті, каліграфіті та рисованого шрифту беруть свої витoki з естетики постмодернізму: колажність,

деконструкція, фрагментарність, еkleктичне змішування графічних мов, провокація, багаточаровість, орнаментальність, символізм, використання елементів кітчю.

2. У результаті аналізу морфологічних аспектів графіті, каліграфіті та рисованого шрифту стверджується, що початкові елементи шрифтового мистецтва складають основу базових художніх елементів, які формують морфологію шрифту, отриманого рукотворно графічним способом. Детально проаналізовано будову літер графіті, каліграфіті та рисованого шрифту, де виявлено спільні та відмінні особливості: навмисна деформація графеми літери, широке застосування лігатур, імітація історичних шрифтів різних епох, декорування літерних елементів, додавання експресії та ін. Визначено роль нижніх та верхніх виносних елементів у ритмічній організації слова і рядка, а саме служать опорними пунктами при прочитуванні останнього. З'ясовано, що розмір внутрішньо-літерного простору впливає на світлість шрифту. Розкрито, як шрифтові пропорції впливають на показник оптимальної читабельності напису.

Підкреслено, що композиційні засоби та прийоми художньої виразності допомагають створювати оригінальний художній образ напису, а також візуально підсилюють інформативну частину напису, підвищують професійний рівень естетичних властивостей та надають різноманіття літерним формам. Висвітлено художньо-образні особливості рукотворного графічного напису:

Графіті:

- кольори та контраст: використання яскравих кольорів для привернення уваги; підвищення контрасту між кольорами для надання роботі виразності;
- текстура та стилізація: використання різноманітних текстур та стилізованих форм дозволяє художникам створювати вражаючі композиції;
- теги та великогабаритні написи: часто включають теги (підписи або ініціали художника) та додаткове оздоблення літерних елементів, які можуть взаємодіяти з оточенням.

Каліграфіі:

- естетичні літери: визначаються естетичними та стилізованими літерами. Художники культивують власний унікальний стиль письма, який відрізняється криволінійними формами та витонченими деталями;

- ритм та динаміка: важливою характеристикою є ритм та динаміка руху літер, створюючи гармонійну композицію;

- використання штрихів — різноманітні штрихи та лінії використовуються для надання літерам витонченості та виразності;

Рисований напис:

- індивідуальність та експерименти: художники експериментують та виражають свою індивідуальність завдяки різноманітним стилям та формам літер;

- графічні елементи: застосування графічних елементів та декоративних оздоблень, що покращують вигляд шрифту та надають йому унікального характеру;

- колаж: включає елементи колажу та оригінальні композиції для створення вражаючих візуальних ефектів.

Розкрито заємов'язок між художнім образом і шрифтом у рукотворному графічному написі полягає в потребі у відповідному шрифті, який максимально повно і точно виражає творчу концепцію художника. З'ясовано вплив кольору, як засобу графічної виразності у графіті, каліграфіті та рисованому шрифті:

- залежність кольорового оформлення візуального оточення визначається художньо-образним рішенням рукотворного графічного напису.;

- кольорові пропорції та ритми у написах взаємодіють у гармонії з ритмами та пропорціями існуючих архітектурних елементів у міському середовищі;

- психоемоційні властивості кольорів, зокрема їхній підсвідомий вплив на сприйняття глядача, визначаються вивченням.

Доведено, що людина емоційно сприймає зовнішній вигляд літер та асоціює його із внутрішнім змістом напису. Творчий процес формування рукотворних графічних написів спрямований на створення шрифтової графіки, мета якої полягає в активному впливі на емоції та естетичні відчуття людини. Власноруч створені написи позитивно впливають на психоемоційний стан глядача та сприяють візуальному різнообразтву міського оточення.

Одним з визначальних аспектів при створенні рукотворного графічного напису у середовищі міста є врахування його архітектурних особливостей: архітектурного стилю оточуючих споруд, оздоблень, зокрема колірної гамми. У процесі вдалого поєднання графіті, каліграфіті та рисованого шрифту з візуальним оточенням міста підкреслено розвиток ресурсу виразності, логічного завершення та естетичної придатності форми, враховуючи її взаємодію з культурною ситуацією.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження були зроблені наступні висновки:

1. У результаті проведеного аналізу наукової розробки теми та структурування матеріалів наукової роботи були встановлені невирішені раніше актуальні проблеми в галузі сучасного мистецтвознавства, а саме: відсутність наукової бази щодо визначення та аналізу морфологічного аспекту рукотворного графічного напису (графіті, каліграфіті та рисованого шрифту) у візуальному середовищі міста. Аналіз літературних джерел дав змогу довести, що представлена тема ще не була предметом вивчення. Існуючі праці або відтворюють історію розвитку шрифту, або висвітлюють окремі особливості морфологічного аспекту рукотворного графічного напису. Це зумовило доцільність проведення комплексного дослідження, що потребує узагальнюючого аналізу стосовно теми дослідження.

Окреслені методи та їх обґрунтування дозволили здійснити науково аргументоване дослідження, досягнути поставленої мети та проаналізувати морфологічний аспект рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста. Методика наукової роботи базується на основі загального системно-аналітичного підходу, що дає можливість розглядати рукотворний графічний напис у контексті візуального середовища у місті та загальнонаукові (теоретичні та емпіричні) і спеціальні мистецтвознавчі методи наукового пізнання (ретроспективний літературно-аналітичний огляд наукових робіт, метод термінологічного аналізу, історико-хронологічний метод, історико-порівняльний аналіз, історико-типологічне порівняння, метод образно-стилістичного та композиційного аналізу).

2. При дослідженні термінологічної бази в роботі здійснено розмежування понять: «графіті», «каліграфіті» та «рисований шрифт». Розширено термінологічний апарат і доведено використання авторської дефініції *рукотворний графічний напис*, яка узагальнює способи створення написів рукотворно графічним способом (графіті, каліграфіті та рисований шрифт). *Рукотворний графічний напис* — це короткий текст, уміщений на будь-якій

поверхні, який зроблений людськими руками з використанням графічних матеріалів та інструментів. На основі теоретичного дослідження зразків графіті, каліграфіті й рисованого напису розроблено класифікацію за видами, стилями та напрямками графіті, а також створено більше 50 авторських таблиць та схем, які унаочнюють положення, викладені в дисертації.

3. Доведено, що медіа споживачі в сучасному просторі прагнуть бути активними користувачами, проте споживання ґрунтується на монолозі по відношенню до глядача, що може призвести до низки негативних впливів. Місто формує сукупність різних «потоків» інформації, які через інформаційну маніпуляцію з людською свідомістю підривають культурні засади, на яких тримається її здатність критично сприймати інформацію. У 2-й пол. ХХ ст. з'являється новий засіб комунікації — графіті написи, що призначені для передачі інформації лише певному колу посвячених осіб. Велика популярність та широке застосування обумовлені тим, що таке мистецтво не має прив'язки до існуючих стереотипів та традицій.

Аналіз типів середовища виокремив негативні наслідки візуальних середовищ і дослідив їх вплив на візуальне сприйняття людиною. Як один з варіантів вирішення представленої проблеми, автором дисертації було запропоновано використовувати написи графіті, каліграфіті та рисованого шрифту для «виправлення» несприятливих візуальних середовищ.

4. В другій половині ХХ ст. з'являється нова формула сприйняття сучасного урбаністичного середовища: «місто — наявні площини — носії тимчасової візуальної інформації». Починаючи з 70-х років графіті активно розвивають нові види, стилі та напрями, залучаючи різні аудиторії до громадянської активності, а з початку ХХІ ст. — каліграфіті та рисований напис.

Доведено, що ідейною основою до створення рукотворних графічних написів II пол. ХХ ст. — поч. ХХІ ст. може бути як використання традицій минулих століть (європейське каліграфіті базується на класичних готичних алфавітах), так і наслідування стилю чи старовинного знаку (вінтажний стиль

часто зустрічається у рисованих написах). Аналізуючи рукотворний графічний напис в другій половині ХХ ст., можна спостерігати значне пластичне перевантаження літерних форм, які стають більш функціональними: кількість їхніх складових елементів збільшується, а зв'язки між ними ускладнюються.

Графіті, каліграфіті та рисований напис у сучасному візуальному середовищі вирішують завдання творчої трансформації одноманітних міських просторів за рахунок використання широкого спектру художніх технологій, матеріалів та інструментів. Метою рукотворного графічного напису є емоційний відгук у глядача через художній образ та інформаційний месендж. Стверджується, що швидка поява та сплеск розповсюдження рукотворних графічних написів пов'язані насамперед з джерелами комунікації: спонтанність утворення діалогу між анонімними учасниками, анонімна експресія почуттів та думок, нерозривність із культурним контекстом і символічністю.

5. З'ясовано, що поява та розвиток графіті, каліграфіті та рисованого шрифту обумовлені особливостями, що притаманні естетиці постмодернізму, як-от: віртуальність та віртуальна реальність, цитатність та міжтекстовість, відтворення чи наслідування чужих стильових властивостей чи норм. Для літерних форм характерні: колажність, деконструкція, фрагментарність, еkleктичне змішування графічних мов, провокація, багат шаровість, орнаментальність, символізм, використання елементів кітчу та ін. Показано, що митців, які створюють графіті, каліграфіті та рисовані написи, характеризують перенесення, запозичення елементів, розподілення на нові місця, площинна інтерпретація принципу тривимірності, змішування шрифтів різних стилів та стилістик, деформування графеми літер, «обігрування» випадкових ефектів.

Підтверджено, що першоджерелом рукотворних графічних написів є початкові елементи шрифтового мистецтва: крапка, лінія, форма, текстура, зв'язок, диференціація, наголос, колір, просторовий лад шрифту, а також - пляма, текстура, оптична лінія шрифту, іррадіація та метричні особливості площини. Першоелементами напису є літерні елементи, літерна форма та слово.

В ході дослідження аналіз морфологічної будови літер графіті, каліграфіті та рисованого шрифту виявив спільні та відмінні особливості. Будова літер графіті найскладніша, тому що принцип побудови графеми передбачає її навмисну деформацію. Для цього стилю напису характерне широке застосування лігатур та різних технічних прийомів з відтворення задуму. Будова літер європейського каліграфіті базується на класичних готичних алфавітах з додаванням експресії, прийомів стилю графіті та декоруванні літерних елементів. Щодо будови літер рисованого шрифту то, як правило, вони імітують літери типографського взірця або використовують стилізацію різних історичних шрифтів, а також, для цього стилю характерний величезний вибір різноманітних стилізацій та оздоблень. Основні та другорядні елементи літер та напису утворюють літерну форму і задають його майбутній характер. Нижні та верхні виносні елементи у ритмічній організації слова і рядка слугують опорними пунктами при його прочитуванні. Розмір внутрішньо-літерного простору впливає на світлість шрифту.

Встановлено, що шрифтові пропорції впливають на показник оптимальної читабельності напису. Базуючись на теорії О.В. Токара про побудову асоціативних правил на основі зв'язку геометричних параметрів шрифтів з процесом читання, визначено чинники об'єктивної зручності читання.

Дослідження дозволило встановити, що композиція рукотворного графічного напису трактується з двох позицій: обмеження організації форми літер (літерних елементів) та вплив архітектонічних композиційних закономірностей на шрифтову форму. Естетичність літерної форми залежить від естетичних закономірностей орнаментальної чи архітектонічної композиції. Композиція рукотворного графічного напису є способом передачі інформації та твором графічного мистецтва, що створений за допомогою літер. Архітектоніка рукотворного графічного напису пов'язана з конструктивними закономірностями побудови цілності напису.

6. Виявлено художньо-образні особливості рукотворного графічного напису, який розглядається, як співвідношення емоцій і змісту, що виникають у художника крізь призму його свідомості. Показано, що кожний напис характеризується певною мірою єдності художнього образу і шрифту, а цінність такого напису залежить від того, наскільки високо-художніми є сторони всі його складові елементи. Тому, кожний створений художній образ рукотворного графічного напису — це дійсність, що усвідомлена і пережита автором та відбита у самому написі.

Доведено, що саме колір в рукотворних графічних написах виступає чинником, що знімає зорovu напругу в несприятливих візуальних середовищах. Визначено, що для того щоб створити рукотворний графічний напис, який має достатній коефіцієнт відображення (відповідає природнім умовам здорового сприйняття), потрібно враховувати фізичні якості кольору. З'ясовано, що колір може виконувати естетичну дію на основі низки асоціацій, або використанні оптичних ілюзій.

Виявлено, що емоційна складова рукотворного графічного напису є невід'ємним складником художньої стилістики у візуальному середовищі міста. Мовою емоцій «говорить» та шрифтова форма, котра має гарне художнє рішення, а, оскільки рукотворні графічні написи створюються безпосередньо людською працею, тому в більшості випадків вони говорять мовою емоцій. Написи, що створені власноручно позитивно впливаючи на психоемоційне самопочуття глядача, допомагають візуально урізноманітнити візуальне середовище міста. Рукотворні графічні написи у візуальному середовищі міста мають бути підпорядковувати загальній історичній та естетичній концепції оточуючого їх архітектурного середовища.

7. Матеріали дисертації відкривають перспективи подальшого наукового дослідження: пошук нових особливостей морфологічних аспектів графіті, каліграфіті та рисованого шрифту; використання їх як засобу соціальної комунікації; у визначенні ролі рукотворного графічного напису як в українській науковій спільноті, так і зарубіжній.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнхейм Р. Визуальное мышление. Зрительные образы, феноменология и эксперимент. Душанбе: ТГУ им. В.И. Ленина, 1973. Ч 1. 148 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В. Н. Самохина. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
3. Бажкова Е, Лурье М., Шумов К. Городские граффити. Современный городской фольклор. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т., 2003. С. 430-449.
4. Базыма Б. А. Психология цвета. Теория и практика. СПб: Речь, 2005. 147 с.
5. Башкатов И. П., Стрелкова Т. С. Характеристики молодежно подросткового граффити. *Социальные исследования*. 2006. № 11. С. 141-145.
6. Білик Г.О. Суб'єкт творчості в дискурсивних трансформаціях (антропологічний аналіз): автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.04. Харків, 2014. 18 с.
7. Божко Ю.Г. Архитектоника и комбинаторика формообразования. 2-е изд. Киев: Высшая школа, 1991. 244 с.
8. Бойчук А. В., Хоменко М. А. Древняя знаковая символика как базовая основа современной системы визуальных коммуникаций. *Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств*. Харьков: ХГАДИ, 2006. №1. С. 49-56.
9. Боумен У. Графическое представление информации / пер. с англ. канд. филос. наук А. М. Пашутина М.: Мир, 1971. 228 с.
10. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Иллюстрированный энциклопедический словарь. Современная версия. М.: Эксмо, 2009. 288 с.: ил.
11. Бусел В. Т. Великий тлумачний словник. Ірпінь: ВТФ «Перун», 2009. С. 259-1278.
12. Вартазарян С. Р. От знака к образу. Ереван: АН Армянской ССР, 1973. 199 с.
13. Винник В. О., Юрчук Л. А. Словник української мови. Київ: Наукова думка., 1974. Т. 5. С. 143 - 906.

14. Висоцька О. Комунікація як основа соціальних перетворень (у контексті становлення постмодерного суспільства): монографія. Дніпропетровськ: Інновація, 2009. С. 67-316.
15. Волков Н.Н. О понятии композиции. *Проблемы композиции*. сб. науч. статей. М.: Изобразительное искусство, 2000. С. 7-31
16. Вусик О.С. Словник синонімів української мови / за ред. А. М. Поповського. Вид. 2-ге, допов. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2019. 576 с.
17. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 462 с.
18. Гидденс Э. Кастеллс: урбанизм и социальные движения. *Социология. Современный урбанизм*. сб. науч. статей. М.: Едиториал УРСС, 2005. С. 394-414.
19. Гидденс Э. Постмодернизм. *Философия истории: Антология*. сб. науч. статей. М.: Аспект-пресс, 1995. С. 340-347.
20. Гладун О. До проблеми візуальної мови графічного дизайну України. Вісник ХДАДМ. 2009. № 5. С. 42-46
21. Головаха Е. Социологическая публицистика. Киев: НАН Украины, Институт социологии, 2001. 22 с.
22. Головаха И. Социальное значение асоциальных граффити (Бытование и функции современных киевских граффити). *Социология: теория, методы, маркетинг*, 2004. № 2. 64-77 с.
23. Горбатенко Л.П. Принципи побудови асоціативно-образних колірних композицій//АРТ-платформа, 2020 Вип.1 Науковий альманах Київ: КМА, 2020. С. 238-248.
24. Гордон. Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. М.: Студия Артемия Лебедева, 2006. 31 с.
25. Грінченко Б. Д. Словник української мови Київ: НАН України, 1958 (оригінал - 1907-1909)

26. Гусева А. Л. Стрит-арт и спальные районы современного города. *Эстетика стрит-арта: сб. статей*. СПб: Санкт-Петербург. гос. ун-т пром. Технолог. и дизайна, 2018. №4. С. 66–71.
27. Гущина О.Б., Бармашина Л.М Влияние архитектурных объектов на психоэмоциональный стан личности. *Проблемы развития городского сообщества. Наук.-техн. Сб.* Київ: Компринт, 2010. Вип. 3. С. 41-48
28. Дзюба І.М. Жуковський А.І. Енциклопедія сучасної України. Наук.-ред. Т. 6. Ін-т енциклопед. Дослідж. НАН України. Київ: «Політграфкнига». 2007. 711 с., іл.
29. Доценко П. П., Орчук Л. А. Словник української мови. К.: Наукова думка. 1974. Т. 2. С. 160-161.
30. Епишкин Н. И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. М.: ЭТС, 2010. 5140 с.
31. Ермаш Г. Л. Искусство как мышление. М.: Искусство, 1982. С. 243-131.
32. Здоровенко В. Сучасне мистецтво як важливий каталізатор у дослідженні соціально-культурних перетворень. *Наук. вісн. Чернівецьк. ун-ту Філософія*. Вип. 26–27. Чернівці: Чернівецьк. ун-т, 2014. С. 267–271.
33. Иваненко Т.А. Восприятие символических и образных видов акцидентного шрифта. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мист. Мистецтво і Архітектура: зб. наук. праць*. Харків: ХДАДМ, 2004. №1. С. 77
34. Иваненко Т. А. Графические средства формообразования акцидентного шрифта. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мист. Мистецтвознавство і Архітектура: зб. наук. праць*. Харків: ХДАДМ, 2005. №1. С. 254-261.
35. Иваненко Т. А. Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту: дис. ... канд. мистецтв.: 05.01.03 / Харків. держ. акад. дизайну і мист. Харків: ХДАДМ. 2006. 202 с.
36. Изард К. Э. Психология эмоций. СПб: Питер, 1999. 464 с.
37. Игтен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах / пер. с нем. Л. М. Монаховой. М.: Д. Аронов, 2004. 136 с.
38. Игтен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2004. 136 с.

39. Кайс З.В. Соціальна семантика урбаністичного світу: символіка графіті: дис. ... канд.. філос.. наук: спец. 09.00.03. К., 2015. 192 с.
40. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука. 2008. 240 с.
41. Капр А. Эстетика искусства шрифта / пер с нем. В. Милютин. М.: Книга, 1979. 124 с.
42. Квіт С. Масові комунікації. Київ: ВД Києво-Могилянська академія, 2008. 61 с.
43. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. *Проблемы композиции: сб. науч. праць.* М.: Изобразительное искусство, 2000. С. 32-50
44. Криштопайтис В.В. Шрифт как визуальное средство коммуникации. Вісник ХДАДМ. 2008. № 5. С. 72-77
45. Лагутенко О. GRAPHEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2007. 165 с.
46. Лебон Г. Психология народов и масс. Харків: УКР-Паблішер, 2000 С. 158
47. Левчук Л.Т. Психологія творчості: навч. посібник. Вид. 2-ге, допов. К.: Либідь, 2001. 288 с.
48. Лиотар Ж.-Ф. Что такое «post»? *Декоративное искусство.* 1997. № 1-2. С. 24-26.
49. Логвиненко А. Д. Чувственные основы восприятия пространства. М.: МГУ, 1985. 224 с.
50. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Книга по Требованию, 2012. 480 с.
51. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история М.: Языки рус. культуры, 1996. С. 109-123.
52. Лотман Ю. Текст у тексті. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 581–597.
53. Лурье М.Л. Слово и рисунок на городских схемах. *Рисунки писателей.* / за ред. С.Н. Фомичева. СПб., 2000
54. Лэндри Ч. Креативный город. М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2011. 399 с.

55. Мантанов В.В. Образ, знак, условность. М.: Высшая школа, 1980. 160 с.
56. Маньковская Н.Б. Трансформация эстетической парадигмы. *Эстетика на переломе культурных традиций*: сб. науч. праць / под ред. Н. Б. Маньковской. М.: Ин-т философии РАН. 2002. С. 5-22.
57. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб: Алетея. 2000. 347 с.
58. Мельничук О.С. Словник іншомовних слів. Київ: Голов. Ред.. УРЕ. 1985. 222 с.
59. Мірошніченко В. В. Комфортність навколишнього середовища урбогеосистем міста Харкова (відеоєкологічний аспект). *Людина та довкілля. Проблеми неоекології*: зб. наук. праць. Харків, 2012. № 1-2. 92-99
60. Мітченко В. Естетика українського рукописного шрифту. Київ: Грамота. 2007. 208 с.
61. Мітченко В. Каліграфія. Взаємопливи шрифтів. Теорія і практика. Кирилиця і латиниця. Історія і сучасність. Київ: Laurus. 2018. 288 с.
62. Мовчан П. М., Німчук В. В., Клінчак В. Й. Великий тлумачний словник сучасної української мови К.: Дніпро, 2009. 1024 с.
63. Моррис Ч. У. Основания теории знаков. Семиотика. М.: Радуга. 1983. 636 с.
64. Мусієнко Н. Public art у просторі сучасного міста: київська практика. Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. 2010. Вип. 7. С. 136-149
65. Негай Г.А., Дорофєєв О.А., Машовець Н.С. Візуальна комфортність міського середовища. Містобудування та територіальне планування. Київ. Нац. Ун-т будівн та архіт. Київ: КНУБА, 2020. №75. С. 273-285.
66. Негай Г.А. Информационная теория соразмерности в архитектуре. *Состояние современной строительной науки 2006*: сб. материал. докл. учасн. IV Междунар. науч.-практ. конф. (Полтава). Полтава: Полтав. ЦНИИ, 2006. С. 225-231.
67. Новий словник іншомовних слів / Л. І. Шевченко, О. І. Ніка, О. І. Хом'як, А. А. Дем'янюк. Київ: АРІЙ, 2008. 170 с.

68. Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия / пер. с итал. М.: Худож. Журн.. 2003. С. 200-209.
69. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М.: полит. лит., 1991. 263 с.
70. Пандирева Є. А. Художній образ і шрифт рукотворних графічних написів у візуальному середовищі міста. *Eurasian scientific congress: матеріали XI Міжнар. наук.-практ. конф., Барселона, 1-3 лист. 2020 р. Барселона: Barca Academy Publishing, 2020. С. 424-429*
71. Петренко В.Ф. Психосемантика сознания. М.: МГУ, 1988. 207 с.
72. Погоріла О.М., Чемакіна О.В. Особливості візуального сприйняття порушеного міського середовища. *Архітектура та екологія: зб. матеріалів доп. учасн. V Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 29-30 жовт. 2013 р. Київ: НАУ, 2013. С. 50-53.*
73. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації. М., 2001. 15 с.
74. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / пер. с англ. Д. Борисова. М.: Культура, 2003. 386 с.
75. Ринекер Ф., Майер Г. Библейская энциклопедия Брокгауза. Одесса: Христианская заря. 1999. 1110 с.
76. Салмін Л. Ю. Візуальні комунікації. Нова реальність. *Архитектон: известия вузів.* Екатеринбург. 2016. № 56. С. 61-70.
77. Саурбаева А. М. Визуальная экология как фактор развития «гармоничной» архитектуры. *«Наука и образование — 2013»:* сб. материалов доп. учасн. VIII Междунар. науч. конф. студентов и молодых ученых. Казахстан: Астана, 2013. С. 47–51.
78. Семчанка П. Мелодии каллиграфа. Минск: Польша. 1993. 210 с.
79. Соколюк Л. Д., Стешенко С. Монументально-декоративний розпис у храмах Харківщини доби модерну (особливості образно-пластичної мови). *Вісник ХДАДМ.* №1. 2022. С. 73 – 86.
80. Словник іншомовних слів / Л.О. Пустовіт, О.І. Скопненко, Г.М. Сюта, Т.В. Цимбалюк Київ: Довіра. 2000. 1018 с.

81. Словник української мови. В. В. Жайворонок, В. В. Німчук, П. Ю. Гриценко та ін.. Київ: Просвіта. 2016. Т. 2. С. 203-1013.
82. Словник української мови: у 8 т. Т. 8 / голов. ред. В. О. Винник Київ: Наук. думка., 1974. 540 с.
83. Словник української мови: у 3 т. Т. 3 / голов. ред. І. В. Шевченко Київ: Наук. думка. 2012. 767 с.
84. Сосницький Ю. О. Особливості організації дизайн-об'єктів інформаційно-комунікативного середовища сучасного міста (на прикладі м. Харків): дис. ... канд. мист. наук: 35.052.25 / Хмельницьк. нац. ун-т. міськ. господарства ім. О. М. Бекетова Львів, 2019. 285 с.
85. Степанов Ю.С. В мире семиотики. *Семиотика*. М.: Радуга, 1983. С. 5-10.
86. Таранов Н. Н. Художественно-образная выразительность шрифтов: монография. Волгоград: Перемена, 2000. 109 с.
87. Тарасенко А. Міфологічне мислення художників міленіуму. Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / Ін-т пробл. Сучас. Мистец. НАМ України [редкол.: А.Чебикін (голова) та ін..]. Київ: Фенікс, 2000. С. 297-305.
88. Тарасенко О. А., Тарасенко А. А., Кубриш Н. Р. Ідея просвіти у мозаїці М. А. Стороженка «Львівське Ставропігійне братство XVI – XVIII ст.» Львів: Art&Disaim, 2021. № 1 (13). С. 133–145.
89. Тарасенко О. А., Тарасенко А. А., Кубриш Н. Р. Храм науки: мозаїки М. А. Стороженка в Інституті теоретичної фізики імені М. М. Боголюбова НАН України у Феофанії. Київ: Art&Disaim, 2020. № 1 (09). С. 166–174.
90. Теплиц К. Т. Всё для всех: Массовая культура и современный человек / пер. с пол. К.В. Душенко. Ин-т науч. информ. по общ. наук. М.: ИНИОН. 1996. 284 с.
91. Токар О. В. Зручність сучасних текстових шрифтів: наук. вид. Мінськ: ТОВ «Сучасна школа». 2007.
92. Токар О. В. Побудова асоціативних правил на основі зв'язку геометричних параметрів шрифтів та об'єктивної зручності читання. Технологія та техніка друкарства. Київ: ВПІ НТУУ «КПІ». 2013. С. 40-46

93. Тоффлер Э. Шок будущего. М.: АСТ, 2003. 349 с.
94. Трегуб Н.Є. Результаты экспериментів з кількісної оцінки формоутворюючої дії кольору в об'єктах архітектури і дизайну в контексті візуальної комфортності міського середовища. *Ком. Х-во гор.: науч.-техн. Сб.* Харків: ХНУМГ. 2006. № 69. С. 363-368.
95. Трегубов В.А. Оценка масштабных отношений с позиции визуального комфорта. *Психология и визуальная экспериментальная эстетика*: матер. выступл. на Междунар. науч.-практ. конф., г. Таллинн, 12-14 мая 1981. 1981. С. 109-113
96. Фаворский В.А. Вопросы возникающие в связи с композицией. *Проблемы композиции*: сб. науч. тр. М.: Изо. искусство, 2000. С. 80-91
97. Фесенко Г.Г. Эстетика публічного простору міста в контексті філософії суб'єкта творчості. *Науково-практичний журнал Актуальні проблеми філософії та соціології*. Одеса: Національний університет «Одеська юридична академія». 2016. №10. С. 157-160
98. Фесенко Г.Г. Креативні трансформації культурного ландшафту мегаполісів. Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури. К.: НаУКМА. 2013. т. 140. С. 59-64.
99. Фесюк В. О. Конструктивно-географічні засади формування екологічного стану великих міст Північно-Західної України. Луцьк: Волин. обл. друк., 2008. 344 с.
100. Филин В. А. Архитектура как проблема видеозкологии. *Архитектура и культура*. М.: Всерос. науч. исслед. ун-т. 1990. С. 119-123.
101. Филин В. А. Видимая среда в городских условиях как экологический фактор. *Урбозкология*. М.: Наука; 1990. С. 45-61.
102. Филин В. А. Видиозкология. Что для глаза хорошо, а что — плохо. М.: Видиозкология. 2006. 179 с.
103. Филин В. А. Визуальная среда города. *Вест. Междунар. Акад.. наук (русская секция)*. 2006. №2. С. 43–50.

104. Хайдеггер М. Искусство и пространство. Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 95–99
105. Харт К. Постмодернизм. / пер. с англ. К. Ткаченко. М.: Фаир-Пресс. 2006. С. 30-54
106. Хогарт В. Анализ красоты. М.: Азбука-классика. 2010. 224 с.
107. Хогарт Б. Игра света и тени для художников. Тула: Родничок, 2001. 152 с.
108. Хольт Р. Образы: возвращение из изгнания. Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Душанбе: Таджикский государственный университет, 1981. С. 145-162
109. Хэбб Р. Об образах. *Зрительные образы: феноменология и эксперимент* / за ред. В. П. Зинченко: в 4ч. Душанбе: Таджик. Гос. ун-т им. В.И. Ленина, 1981. Ч. 1. С. 145-162.
110. Шактер Р. Світовий атлас вуличного мистецтва і графіті. Київ: Magenta art books, 2018. 51 с.
111. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. М.: Наука, 1974. 256 с.
112. Шило О.В., Івашко О.Д. Монументальне мистецтво і стріт-арт в сучасному міському просторі. *Науковий вісник будівництва. Архітектура*. К.: Київський національний університет будівництва та архітектури, 2016. 74-78 с.
113. Шмельова Т. В. Вплив глобалізації на культуру та освіту. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Сер. Педагогіка. Соціальна робота. Ужгород: УІКМ, 2019. Вип. 1 (44). С. 209-213.
114. Шостачук Т.В. Художня образність графіки постмодернізму та моделювання нових візуальних образів у графічному дизайні: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2023. 155 с.
115. Шпетна С.А. Соціокультурний феномен муралу як заклик до діалогу та обговорень. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. Львів: ЛНУ. № 3, 2020. 150-156 с.
116. Юон К.Ф. Об искусстве. М.: Советский художник, 1959. т.1 384 с.

117. Яременко В., Сліпушко О. НОВИЙ тлумачний словник української мови. Київ: Аконіт, 2004. т. 2. С. 291-477.
118. Albers J. *Interaction of Color*. London: Yale University Press, 2013. 208 p.
119. Ali W. *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. University of Florida Press, 1997. 165-172 pp.
120. Bantjes M. *Handmade: A Journey to the Creation of Visual Symbols*. New York: Thames & Hudson. 2013. 272 p.
121. Barcellona L., Faccio de G., Peressoni N. *Take Your Pleasure Seriously*. Roma: Lazy Dog, 2010. 224 pp.
122. Barton D., Papen U. *The Anthropology of Writing: Understanding Textually Mediated Worlds*. Dallas: Continuum. 2010. 256 pp.
123. Bell D. *The coming of post-industrial society*. New York, 1973
124. Beylin P. *Autentycznoŝci kicze*. Warszawa, 1975. 268 s.
125. Bofkin L., Manco T. *Concrete Canvas: How Street Art Is Changing the Way Our Cities Look*. Cologne: Taschen, 2014, 304pp.
126. Botton A., Armstrong J. *Art as Therapy*. London: Phaidon Press. 2013. 240 p
127. Bouleau C. *The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art*. New York: Dover Publications, 2014. 272 p.
128. Bucher S. G. *Handmade Lettering: From Calligraphy to Typography*. Hong Kong: Victionary, 2022. 228 p.
129. Burdick A. *Neomania: Feeding the Monster / Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design*. New York: Allworth Press, 1994. P. 256.
130. Butler C. *Postmodernism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2003. 152 p.
131. Castleman C. *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Massachusetts MIT Press, 1984. 191 p.
132. Castells M. *The City and the Grassroots: A cross-cultural theory of urban social movements*. London, 1983
133. Castro I. *The ABC of Custom Lettering: A Practical Guide to Drawing Letters*. London: Korero Press, 2016. 176 p.

134. Caves R. W. *Encyclopedia of the City*. London: Routledge. 2004. p. 315.
135. Coles S. *The Anatomy of Type: A Graphic Guide to 100 Typefaces*. New York: Harper, 2012. 256 p.
136. Cooper M., Chalfant H. *Subway Art*. New York: Thames & Hudson, 2016. 128 p.
137. Corcoran S., McCormick C. *City as Canvas: New York City Graffiti from the Martin Wong Collection*. New York: Skira Rizzoli. 2013. 240 p.
138. Donley M., Singh de A. *Hand Lettering: Simple, Creative Styles for Cards, Scrapbooks & More*. New York: Union Square & Co., 2009. 128 p.
139. Durkheim E., Fauconnet P. *Sociologie et sciences sociales. Revue philosophique. Sociologie et philosophie* t. LV, Mai, 1903. 1924 p.
140. Eskilson S. J. *Graphic Design: A New History*. London: Yale University Press, 2007. 464 p.
141. Felshin N. *The Social Lives of Artistic Property. Canada: Bay Press, 1994. 416 p.*
142. Finlay V. *Color: A Natural History of the Palette*. New York: Random House Trade Paperbacks/ 2004. 448 p.
143. Flor M. *The golden secrets of lettering*. New York: Thames & Hudson, 2017. 168 pp.
144. Frascara J. *Communication design: principles, methods, and practice*. Canada: Allworth Press, 2004. 68 p.
145. Freedberg D. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press. 1991. 560 p.
146. Ganz N. *Graffiti Women: Street Art from Five Continents*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2006. 232 p.
147. Ganz N. *Graffiti world street art from five continents*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2009. 184-392 pp.
148. Gastman R., Neelon C. *The History of American Graffiti*. London: Harper Design, 2011. 400 p.

149. Giddens A. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990. 150 p.
150. Grant A. *North Devon Pottery: The Seventeenth Century*. Exeter: University of Exeter Press. 1983. Pp. 1–2.
151. Grebenstein M. *Calligraphy: A Course in Hand Lettering*. New York: Watson-Guptill, 2006. 144 p.
152. Hart K. *Postmodernism: A Beginner's Guide*. London: Oneworld Publications. 2004. 192 p.
153. Heller S., Anderson G. *New Vintage Type: Classic Fonts for the Digital Age*. New York: Watson-Guptill. 2007. 176 p.
154. Heller S., Fili L. *Scripts: Elegant Lettering from Design's Golden Age*. New York: Thames & Hudson, 2012. 352 p.
155. Heller S., Talarico L. *Typography sketch-books*. New York: Thames & Hudson, 2012. 368 p.
156. Hershkovits D. London Rocks, Paris Burns and the B-Boys Break a Leg, *Sunday News Magazine*, 3 April. 1983.
157. Hickman R. *Why We Make Art and Why It Is Taught*. *Bristol*: Intellect Ltd, 2010. 195 p.
158. Hix H.L. *Spirits Hovering over the Ashes: Legacies of Postmodern Theory*. New York: State University of New York Press, 1995. 48 p.
159. Hoptman L.J. *Brion Gysin: Dream Machine*. Merrell, 2010. 131 p.
160. Howe M. A. *De Wolfe, The life and letters of George Bancroft, Vol. 1-2*. New York, 1908
161. Howze R. *Stencil Nation Graffiti, Community and Art*. San Francisco: Manic D Press. 2008. 192 p.
162. Hughes R. *Custom Lettering of the 20s and 30s*. London: Korero Press, 2017. 576 p.
163. Hyndman S. *Why fonts matter*. Berkeley: Gingko Press. 2016. 144 p.
164. Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso Books. 1992. 464 p.

165. Jong de C. W., Tholenaar J. *Type: A Visual History of Typefaces & Graphic Styles*. Cologne: Taschen, 2017, 716 p.
166. Jones A. *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge: Cambridge University Press. 1995. 340 p.
167. Josephson Sh., Kelly J., Smith K. *Handbook of visual communication: theory, methods, and media*. Abingdon: Routledge, 2005. 123 p.
168. King E., Hall P. *Designed by Petter Saville*. London: Frize Publications, 2003. 192 p.
169. Klee P. *Pedagogical sketchbook*. New York: F.A. Praeger. 63 p.
170. Koch W. A. *Simple forms: An Encyclopedia of Simple Text-Types in Lore and Literature*. Bohum. 1994. 147 p.
171. Kozłowska D. *Postmodernizm kulturowy w Polsce na przykładzie Pomarańczowej Alternatywy i graffiti: Polska specyfika zjawisk i ich konteksty światowe (MA thesis)* Warszawa, 1992. 43 s.
172. Kravets V.I., Ignatyeva N.V., Tymofieieva N.V. *The analysis of some morphological properties of the architectural environment, based on information-theoretic approaches*. Journal: AIP Conference Proceedings. Melville, New York, USA, 2023.
173. Kuittinen R. *Street Craft: Guerrilla Gardening, Yarnbombing, Light Graffiti, Street Sculpture, and More*. New York: Thames & Hudson, 2015. 224 p.
174. Kurczynski K. *Expression as vandalism: Asger Jorn's «Modifications»*. Chicago: The University of Chicago Press. 2008. p. 293.
175. Labonte P. *All City: The book about taking space*. Toronto: ECW Press. 2003
176. Levine F., Macon S. *Sign Painters* New York: Princeton Architectural Press, 2012. 184 p.
177. Lewisohn C. *Street Art: The Graffiti Revolution*. New York: Abrams, 2008. 160 p.
178. Livingston A., Livingston I. *The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design and Designers*. New York: Thames & Hudson; Subsequent edition. 2003. 240 p.

179. Lombard K. Art crimes: the governance of hip hop graffiti. *Journal for Cultural Research*, 2012. №17. Pp. 255–278.
180. Luna P. *Typography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 2019. 176 p.
181. Lupton E. *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students* New York: Princeton Architectural Press, 2010. 224 p.
182. MacDonald N. *The Graffiti subculture youth, masculinity and identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan Ltd. 2001. 272 p.
183. Madanipour A., Knierbein S., Degros A. *Public space and the challenges of urban transformation in Europe*. London: Routledge, 2014. 232 p.
184. Mailer N., Naar J., Kurlansky M. *The Faith of Graffiti*. Connecticut: Praeger Publishers, 1974. 97 p.
185. Manco T. *Lost Art & Caleb Neelon, Graffiti Brazil*. London: Thames and Hudson. 2005. pp. 7–10.
186. Manco T. *Street Logos*. New York: Thames & Hudson. 2004. 128 p.
187. Massoudy H. *Two Daughters of the Same Parents in: Don Stone Karl and Pascal Zoghbi*. New York: From Here to Fame Publishing. 2011. 31–35 p.
188. Masuda Y. *Information society as post-industrial society*. Tokyo, 1980
189. Matravers D. *Art and Emotion*. Oxford: Oxford University Press. 2001. 236 p.
190. McCormick C., Schiller S. *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*. Cologne: Taschen, 2010. 320 p.
191. McDonald D. *The theory of mass culture*. New York, 1965. 72 p.
192. McLuhan M. *WyboVpism*. Warszawa, 1975. 48 s.
193. Meulman N., Eeuwens A. *Calligraffiti: The Graphic Art of Niels Shoe Meulman*. New York: From here to Fame Pub. 2010. 144 p.
194. Middendorp J., Klanten R. *Hand to Type: Scripts, Hand-Lettering and Calligraphy*. Berlin: Gestalten, 2012. 240 p.
195. Mirzoeff N. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University Press Books. 2011. 480 p.

196. Morley S. *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*. California University of California Press, 2005. 224 p.
197. Naguib S.A. *Engaged Ephemeral Art: Street Art and the Egyptian Arab Spring*. *Transcultural Studies*, 2016. Vol. 2. Pp. 53-86
198. Noordzij G. *The Stroke: Theory of Writing*. London: Hyphen Press. 2006. 96 p.
199. Nye R. B. *George Bancroft, brahmin rebel*, N. Y., 1945.
200. Pabón-Colón J. N. *Graffiti Grrlz: Performing Feminism in the Hip Hop Diaspora*. New York: NYU Press, 2018. 320 p.
201. Paoli C. *Mexican Bleckletters*. New York: Mark Batty Publisher. 2006. 96 pp.
202. Poulin R. *Graphic Design and Architecture, A 20th Century History: A Guide to Type, Image, Symbol, and Visual Storytelling in the Modern World*. *Beverly Hills*: Rockport Publishers, 2012. 272 p.
203. Powers S. *The Art of Getting Over. Graffiti at the Millennium*. N.Y., 1999. 155 pp.
204. Rivers C. *Handmade Type Workshop: Tips from Leading Designers*. New York: HOW Books, 2011. 170 p.
205. Rose A., Strike C. *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture*. *Amsterdam*: D.A.P./Iconoclast, 2005. 288 p.
206. Saint-Martin. *Semiotics of Visual Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 276 p.
207. Seddon T. *Draw Your Own Fonts: 30 Alphabets to Scribble, Sketch, and Make Your Own*. London: Ivy Press, 2017. 160 p.
208. Shabout N.M. *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. University of Florida Press, 2007. 80 p.
209. Sinno N. *War of Colors: Beirut Street Art and the Reclamation of Public Space*. *ASAP/Journal*. Vol. 2. № 1. 2017. Pp. 71–104.
210. Sless D. *Learning and visual communication*. New York: Croom Helm Ltd., 1981. 187 p.

211. Sokolyuk L., Naydenko V., Khudiakova A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists at the Turn of the 21st Century: Kharkiv School. *Artistic culture. Topical issues* / [Chief editor: A. Chibalashvili]. Kyiv: MARI NAAU, 2022. Vol. 18, No. 2. Pp. 36 – 45.
212. Standage T. *Writing on the Wall: Social Media — The First 2,000 Years*. London: Bloomsbury USA, 2013. 288 p.
213. Tidhar L. Shimon A. *The Writing on the Wall: The Graffiti Reader* London: Repeater Books, 2016. 152 p.
214. Toffler A. *The third wave*. New York, 1993
215. Vanko C. *Hand Lettering for Everyone: A Creative Workbook*. Los Angeles: TarcherPerigee. 2015. 224 p.
216. Waclawek A. *Graffiti and Street Art*. New York: Thames & Hudson, 2011. 208 p.
217. Walde C. *Street Fonts: Graffiti Alphabets from Around the World*. London: Thames Hudson, 2018. 320 p.
218. Welsch W. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim, 1987. 344 p.
219. William J., Mitchell T. Introduction: Utopia and Critic. *Art and the Public Sphere*. Chicago, 1992. 5 pp.
220. Willen B., Strals N. *Lettering & Type: Creating Letters and Designing Typefaces*. New York: Princeton Architectural Press, 2009. 144 p.
221. Wimsatt W. U. *Bomb the Suburbs: Graffiti, Race, Freight-Hopping and the Search for Hip-Hop's Moral Center*. New York: Soft Skull. 2008. 176 pp.
222. Young A. *Street Art, Public City: Law, Crime, and the Urban Imagination*. Abingdon: Routledge, 2014. 200 p.
223. Young A. *Street Art, Street Life: From the 1950s to Now*. New York: Random House Trade Paperbacks/Aperture/Bronx Museum of the Arts, 2008. 112 p.

Електронні джерела

224. Безгодюв Д. Н. Символ, миф и личность: персоналистическая доминанта философии А.Ф. Лосева URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/simvol-mif-i-](https://cyberleninka.ru/article/n/simvol-mif-i)

lichnost-personalisticheskaya-dominanta-filosofii-a-f-loseva/viewer

(дата

обращения: 02.07.2023)

225. Богомазов А. Живопись и элементы Киев: Т. Попова. 1996. 90 с. URL: http://www.mediafire.com/file/vv6hdpf5hj2p1mo/Bogomazov_Painting%252BElements_1914_ukr.pdf/file (дата обращения: 11.01.2022)

226. Волков М. А., Калачева Ю., Кожевникова О. Визуальная среда обитания. «SCI-ARTICLE.RU». 2013. №3. С. 30-42. URL: http://sci-article.ru/stat.php?i=vizualnaya_sreda_obitaniya#:~:text=%D0%92%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D0%92%D0%B8%D0%B7%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%0%B0%D1%8F%20%D1%81%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B0%20%E2%80%93%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%20%D0%B8%D0%B7%20%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D1%85%20%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2%20%D0%B6%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B5%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F%20%D1%87%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0%20%20%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%20%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BE%D1%8D%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F%20%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%20%D0%BD%D0%B5%20%D0%B1%D1%8B%D0%BB%D0%BE.&text=%D0%95%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%2C%20%D1%87%D1%82%D0%BE%20%D0%B7%D0%B0%20%D1%8D%D1%82%D0%BE%20%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%8F,%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B8%D1%82%D1%8C%D1%81%D1%8F%20%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B5%20%D0%BC%D0%B5%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D1%8B%20%D0%B7%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D

[0%BE%20%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B8%D1%8F.](#) (дата обращения: 08.11.2020)

227. Гидденс Э. Ускользящий мир: как глобализация меняет нашу жизнь. М.: Весь мир, 2004 URL: https://studme.org/57024/politologiya/shkola_postmoderna (дата обращения: 18.07.2023).

228. Голынкин-Вольфсон Д. Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды: *Художественный журнал*. №81 URL: <http://moscowartmagazine.com/> (дата обращения: 05.05.2019).

229. Головкин Т. Василь Чебаник — про проект «Графіка української мови» // Всеукраїн. газета «День». Рубрика: Культура. № 22, Київ, 2019. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/vasyl-chebanyk-pro-proekt-hrafika-ukrayinskoyi-movy> (дата звернення: 12.07.2023)

230. Енциклопедія Сучасної України. Ін-т енциклопед. Дослідж. НАН України. 2017. URL: <http://esu.com.ua> (дата звернення: 12.07.2023)

231. Карманова И. Визуальная среда современного города. *Будмайстер*, 2003. №13. С. 35–36 URL: <https://www.buddom.com.ua/?m=329> (дата обращения: 09.11.2020)

232. Кирсанова Е. А. Социально-философский анализ концепций стрит-арта URL: <file:///C:/Users/Asus/Desktop/курсова%20робота/sotsialnofilosofskiy-analiz-kontseptsiy-strit-arta-genezis-i-podhody-k-opredeleniyufenomena.pdf> (дата обращения: 31.03.2023)

233. Кудряшов И. Стрит-арт как искусствоведческая проблема. URL: <https://shmandercheizer.livejournal.com/> (дата обращения: 31.03.2023).

234. Кущенко О. Львівський стріт-арт: розширити територію свободи Українська правда. 2016. 14 січня. URL: <http://life.pravda.com.ua/culture/2016/01/14/206353/>. (дата звернення: 20.07.2023).

235. Лисуков В. І. Звідки пішла писемність? 2018. URL: http://samlib.ru/l/lisukow_w_i/11b.shtml (дата звернення: 23.01.2020)

236. Лола Г. Н. Дизайн в постмодерне URL: <http://splc.vl.ru./design/notes/postmodern.htm> (дата звернення: 03.10.2023).

237. Лурье М. Граффити: коммуникация и самопрезентация URL: <http://www.eu.spb.ru/index.php> (дата звернення: 23.01.2020)
238. Малюченко Г. Н. URL: <http://www.mediapsycholog.ru> URL: (дата обращения: 27.03.2023).
239. Мусієнко Н. Public art у просторі сучасного міста: Київська практика. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: наук. зб.* Вип. 7, 2010. Київ. С. 136–149 URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2010_7/136-149.pdf (дата обращения: 27.03.2023).
240. Нильзен Е.С. Трансформации сюрреализма в современной художественной культуре. Актуальные проблемы социальных наук. Сб. материал. XXI Междунар. конф. молодых учёных (26–27 апреля 2019 г). Томск: Томский государственный университет, 2019. С. 150-151 URL: <file:///C:/Users/DM/Downloads/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8%20%D1%81%D1%8E%D1%80%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D0%B0%20%D0%B2%20%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B9%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B9%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5.pdf>
241. Пандирева Є. Аналіз способів створення каліграфіті. *Традиції та іновачії у вищій архітектурно-художній освіті.* Візуальні мистецтва, реставрація: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2019. №3. С.37-44 URL: <https://tihae.org/pdf/t2019-03-06-Pandyreva.pdf>;
242. Пандирева Є. Емоційна складова художньої стилістики рукотворного графічного напису: монографія. Прага: LAP LAMBERT Academic Publishing:, 2021. 60 с. URL: <https://www.lap-publishing.com/catalog/details/store/gb/book/978-620-4-18500-2/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0->

[%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97-](#)

[%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8-](#)

[%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-](#)

[%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-](#)

[%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83?search=%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0%20%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97%20%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8%20%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83](#) (дата обращения: 31.03.2023).

[%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83](#) (дата обращения: 31.03.2023).

[%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83](#) (дата обращения: 31.03.2023).

[%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83](#) (дата обращения: 31.03.2023).

[%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%83](#) (дата обращения: 31.03.2023).

243. Пандирева Є. «Мистецтво рукотворного графічного напису у візуальному середовищі міста: морфологічний аспект». KELM (Knowledge, Education, Law, Management), 2022. №2(46) С. 86-94 URL: <http://kelmczasopisma.com/ua/viewpdf/8521> (дата обращения: 31.03.2023).

244. Пандирева Є.А. Рукотворні графічні написи як знакові форми. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Результати сучасних наукових досліджень та розробок» (Мадрид, Іспанія. 2-4 травня 2021 р.), доповідь: «» С. 429-434. Режим доступу до матеріалів конференції URL: <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2021/05/RESULTS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-AND-DEVELOPMENT-2-4.05.21.pdf>. (дата

обращенія: 31.03.2023).

245. Самутина Н., Запорожец О. Стрит-арт и город URL: cyberleninka.ru/article/n/strit-art-i-gorod (дата обращения: 31.03.2023).

246. Тищенко І. Майдан як вічна втрата і вічне повернення публічного простору URL: <http://mistosite.org.ua/uk/articles/jevromajdan-yak-v%D1%96chne-povernennya-publ%D1%96chnogo-prostoru> (дата звернення: 05.12. 2022)
247. Филин В. А. Автоматия саккад. *Видеоэкология: сб. науч. тр.* М.: МГУ. 2002. 240 с. URL: <http://www.videoecology.com/3as.html> (дата обращения: 09.11.2020)
248. Филин В. А., Филин А. В. Механизм нистагма. *Вест. Междунар. акад. наук (русская секция) Проблемы экологии, образования, экологической культуры, науки о земле*, 2006. №2. URL: http://www.videoecology.com/s_soc_ru.html (дата обращения 08.11.2020)
249. Фоменко И. Цвет и психология. URL: <http://medlinks.ru/print.php?sid=9273> (дата обращения: 30.03.2023)
250. Ali W. The Status of Islamic Art in the Twentieth Century. *Muqarnas*, 1992. Vol. 9. 186-188 pp. URL: https://www.jstor.org/stable/1523143?seq=1#page_scan_tab_contents (дата обращения: 09.11.2020)
251. American Heritage Dictionary. Graffiti. URL: <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=graffiti> (access date: 09.10.2021)
252. Barth-Jensen S. Tony Youngblood`s Calligraffiti at Charley URL: <http://artistsofutah.org/15bytes/11oct/page6.html> (access date: 03.10.2023).
253. Carrier D. Calligraphy, Meet Graffiti: Calligraffiti at Leila Heller Gallery. URL: <https://artcritical.com/2013/09/16/calligraffiti-at-leila-heller/> (access date: 15.11.2020).
254. Chang J. [Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation](https://www.wikiwand.com/en/Can't_Stop_Won't_Stop:_A_History_of_the_Hip-Hop_Generation). New York: St. Martin's Press. 2005. p. [124](https://www.wikiwand.com/en/Can't_Stop_Won't_Stop:_A_History_of_the_Hip-Hop_Generation) https://www.wikiwand.com/en/Can't_Stop_Won't_Stop:_A_History_of_the_Hip-Hop_Generation (дата звернення: 23.08.2018)

255. Daniel B. "Who Is Bozo Texino?". Who Is Bozo Texino? The Secret History of Hobo Graffiti. 2005. URL: <http://www.billdaniel.net/who-is-bozo-texino/> (дата звернення: 23.08.2018)
256. Ekosystem URL: <https://home.ekosystem.org/> (access date: 29.09.2023).
257. Gadsby J. M. Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti. URL: <http://sunsite.icm.edu.pl/graffiti/faq/critical.review.html> (access date: 31.03.2023).
258. Gauthier Sh. Art To The Letter: Meet Artist Tubs URL: <https://blog.threadless.com/art-to-the-letter-meet-artist-tubs/> (access date: 31.03.2023).
259. Gelb I. J. A Study of Writing. Review by: Joshua Whatmough // *Classical Philology*. Chicago: The University of Chicago Press, (Oct. 1953). Vol. 48. №. 4. 252-254 pp. URL: <https://www.jstor.org/stable/266957> (access date: 22.10.2023).
260. Halsey M., Young A. The Meanings of Graffiti and Municipal Administration". [Australian and New Zealand Journal of Criminology](#). 2002. Vol. 35 (2) 165–86 pp. [https://www.wikiwand.com/en/Australian and New Zealand Journal of Criminology](https://www.wikiwand.com/en/Australian_and_New_Zealand_Journal_of_Criminology) (дата звернення: 23.08.2018)
261. Hand-drown font URL: <https://www.fontspace.com/category/hand-drawn> (access date: 22.10.2023).
262. Issa R., Cestar. J., Porter V. Signs of Our Times: From Calligraphy to Calligraffiti, New York: Merrill, 2016. URL: <https://mjmes.wordpress.com/2013/03/08/article-5/Tuohy> (access date: 11.06.2018)
263. Kwon M. For Hamburg: Public Art and Urban Identities. URL: <http://www.artomma.org/issue6/text/kwon.htm> (access date: 20.07.2023)
264. O`Keefe F. Arabic Calligraphy – eL Seed’s Writing Is On the Wall. URL: <https://www.greenprophet.com/2012/02/arabic-calligraphy/> (access date: 03.10.2023).

265. Online Etymologi Dictionary. Graffiti. URL: <https://www.etymonline.com/word/graffiti> (access date: 09.10.2021)
266. Russell R. Bird Lives! The High Life And Hard Times Of Charlie (yardbird) Parker. Boston: Da Capo Press. Vol 2 (1) 93–101pp. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1741659006061716> (дата звернення: 23.08.2018)
267. Tubs. Art To The Letter: Meet Artist Tubs. URL: <https://blog.threadless.com/art-to-the-letter-meet-artist-tubs/> (access date: 09.10.2021)
268. Utah. Jerry Hardesty — Toni Youngblood. URL: <http://artistsofutah.org/15bytes/11oct/page6.html> (access date: 31.03.2023).
269. Wes Wills. Traditional signs of London. URL: <https://traditionalsignsoflondon.uk/signwriting-for-business-by-a-traditional-signwriter/> (access date: 02.07.2022).

ГЛОСАРІЙ

1. **Абѣтка, азбука, алфавіт, альфáбет** (грец. *αλφάβητο*, лат. *abecedarium*) — розташована в певному порядку сукупність літер, що застосовуються для запису певної мови. У переносному сенсі «абетка» — основні, початкові відомості з якоїсь науки, найпростіші положення, основи чого-небудь (у цьому значенні вживаються також «азбука» й «ази»).

2. **Абстрактне мистецтво, «абстракціонізм», безпредметною мистецтво** — реакційний напрям в живописі і скульптурі ХХ століття, що веде до повного заперечення реалізму. Абстрактне мистецтво є крайньою логічною ланкою в загальному процесі руйнування мистецтва різними формалістичними школами. Завданням образотворчого мистецтва, що відповідає її сутність і специфіку, завжди було і буде правдиве відображення об'єктивної дійсності і, отже, зображення предметного світу. Так зване абстрактне мистецтво, дійшовши до меж суб'єктивного свавілля, ставить перед художником зворотну мету — звільнитися від подібності з реальністю за допомогою абстрактних форм, що виключають звичні асоціації з реальними предметами.

3. **Аерозольний балон** (пропеллент) — пристрій для розпилення рідких речовин або фарби, що застосовується переважно в побуті.

4. **Апертура** (лат. *aperture* — отвір) — ступінь відкритості форм округлих знаків.

5. **Апрош** (від фрн. *approche* —зближення) — відстань між сусідніми літерами, словами або іншими шрифтовими знаками.

6. **Архітектоніка** — побудова художнього твору. Найчастіше вживається в тому ж значенні термін «композиція», причому в застосуванні не тільки до твору в цілому, але і до окремих його елементів: композиція образу, сюжету, строфи і т. п. Поняття архітектоніка, обіймає собою співвідношення частин твору, розташування і взаємний зв'язок його компонентів (складових), що утворюють разом деяку художню єдність. У поняття архітектоніка, входить як зовнішня структура твору, так і побудова сюжету: поділ праці на частини тощо.

Прийоми архітектоніки складають один із суттєвих елементів стилю (в широкому сенсі слова) і разом з ним є соціально зумовлені.

7. Базова (нижня) лінія шрифту — уявна лінія, на якій розташовують літери.

8. Буквиця (ініціал — від лат. *initium* — початок) — збільшена (переважно декоративна) початкова літера на текстовому спуску; зазвичай має більший кегль й охоплює два, три і більше рядків тексту; часто її розмальовують й орнаментують декоративними елементами. Розрізняють такі різновиди буквиць: буквиця винесена вгору (англ. *Up Cap*); буквиця втоплена (англ. *Drop Cap*); буквиця обтравлена текстом (англ. *Contoured Drop Cap*). У стародавній абетці буквицею називали кириличну абетку.

9. Відеоекологія – область знання про взаємодію людини з навколишнім видимим середовищем. Термін запропонував у 1989 р. російський фізіолог Василь Антонович Філін, який є родоначальником науки відеоекології.

10. Візуальна інформація (візуальний — від лат. *Visualis* — зоровий). Зміст образів, що сприймаються зором. Візуальна інформація має специфічний образний зміст, який передається через форму, розташування і співвідношення предметів, характер накреслення графічних знаків і символів, форму шрифту, характеристики кольору, освітленості тощо.

11. Візуальна комунікація (комунікація — від лат. *Communico* — поєдную). Координація функціональних процесів шляхом створення спеціальних візуальних знаків і знакових систем. Візуальна комунікація відіграє організаційну, координаційну і регульовальну роль у предметно-просторовому середовищі. Одне з важливих завдань дизайну — проектування систем візуальної комунікації, які забезпечують оптимальний зв'язок людини з середовищем.

12. Візуальне мислення. Процес створення нових образів, що мають смислове навантаження. Здійснюється шляхом маніпуляції зоровими образами як на свідомому, так і на підсвідомому рівні, і є важливим компонентом зорового сприйняття і творчості.

13. **Візуальна мова** — система умовних зображень, призначена для передачі спеціальної інформації, правил руху, сигналів небезпеки, приналежності до фірми та ін. Візуальну мову будується на основі візуальних символів (умовне зображення, закріплене в свідомості людини за реальним об'єктом або процесом) і візуальних знаків (матеріальне втілення одиничних символів або їх поєднань). Візуальні знаки можуть бути образотворчими, словесними і змішаними. На основі алфавіту символів (сукупності відібраних для даного мови символів), від повноти якого залежить смисловий діапазон візуальної мови, за допомогою синтаксису візуальної мови (правил сполучення візуальних символів і знаків) будується візуальний текст — одиничне повідомлення, зміст якого передається через візуальні знаки, візуальну форму речі і задає програму дії або поведінки.

До образотворчим знаків відносяться: *ідеограма* — зображення або абстрактний символ, що виражає певне поняття і не розкладений на складові елементи, *«конічний знак»* — лаконічне зображення предмета, *пиктограма* — «мальоване письмо», передає повідомлення шляхом умовного зображення предметів і дій з ними. До словесних знаків відноситься *логотип* — специфічне накреслення повного або скороченого назви об'єкта (фірми, підприємства, виробу), у виборі якого грає роль не тільки його графічне, а й фонетичне рішення.

14. **Візуальна форма** — сприймана зором форма вибору.

15. **Візуальний образ міста** – відносно стійка сукупність емоційних і раціональних уявлень про місто, що відтворюються в масовій або індивідуальній свідомості і складається на основі візуальної інформації, отриманої про нього з різних джерел, а також власного досвіду і вражень.

16. **Візуальний шум** – зайва візуальна інформація, що, потрапляючи в поле зору, відволікає і заважає сприймати справді значуще і цінне. У міському середовищі таким чужорідним часто виявляється не тільки реклама, але і величезна кількість покажчиків, табличок, вивісок, табло та оголошень.

17. **Внутрішній простір літери (counter)** — простір цілком або частково Вільна каліграфія обмежений штрихами знака.

18. **Графема** (грец. Γράφω — «пишу») — одиниця писемності (в алфавіті — буква, в неалфавітних системах письма — складовий знак, ієрогліф, ідеограма і інші). Графема однозначно відрізнити від будь-якої іншої одиниці цієї ж писемності. Одна і та ж графема може приймати різні конкретні форми (алограф, гліфи, накреслення), але зберігає деяку схему побудови, «скелет» букви або знака, дискретно відрізняє його від інших букв (знаків) даної писемності, незалежно від гарнітури шрифту, індивідуального почерку і іншого.

19. **Графіка** (грец. γραφική, від γράφω – пишу, малюю) відноситься до виду образотворчого мистецтва, що базований на техніці рисунка. Графіка — це закінчені рисунки, підготовчі художні роботи (ескізи, начерки, студії), репродукц. техніки (гравюра). Основа більшості графічних творів виконана на папері (раніше використовували папірус, пергамент, шовк), невисока вартість якого дозволяє робити багато ескізів, замальовок, начерків тощо. Особливості матеріалів (текстура, фактура), технік і технологій надають творам графіки естетичну своєрідність, що відрізняє графіку від живопису. За способами виконання і можливостями відтворення виділяють унікальну та друковану графіку.

Унікальна графіка – це рисунок (олівцем, пензлем чи пером; вугіллям, сангіною, сріб. шрифтом, соусом, тушшю, сепією та ін.), колаж, аплікація, силует, фотомонтаж тощо. Крім рисунка, у графіці використовують колір, письмо пензлем або його імітацію (акварель, гуаш, пастель, олеографія, кольор. гравюра).

Друкована графіка (зокрема види гравюри) дозволяє тиражувати зображення, отримуючи відтиски з дошки, на яку нанесено рисунок (виняток — монотипія). За призначенням виділяють станкову та ужиткову графіку.

Станкова графіка — це окремі аркуші, призначені тільки для споглядання; їх експонують в інтер'єрах, укладають в альбоми; можуть утворювати серії чи

цикли. Станкова графіка охоплює всі жанри образотворчого мистецтва: портрет, пейзаж, натюрморт, ікону (паперова іконка), сюжетно-тематичну композицію, інтер'єр. Широко розповсюджена ужиткова графіка: книжкова, газетно-журнальна, плакат і промислова.

Книжкова графіка — це основний різновид прикладної графіки. Із рукописною книгою тісно пов'язана історія мініатюри та рисунка, із друкарською книгою — розвиток друкарської графіки. Книжкова графіка — це ілюстрації, створення та вибір шрифту, розміщення тексту, заголовні оформлення атласів, гербовників, буклетів тощо. До неї належить також видавничий знак. Із нею споріднені дизайн електронних засобів масової інформації та графіка комп'ютерна.

Промислова графіка — це художнє оформлення засобами поліграфії предметів утилітарного характеру (товарні, поштові, грошові знаки, етикетки, упаковки тощо). Особливий різновид ужиткової графіки — це плакат (постер), що сформувався до XIX ст. як вид торгівельної і театральної реклами — афіши, а також як засіб політичної агітації. До графіки як виду мистецтва відносять ескізи театральних декорацій та костюмів, дизайнерські проекти одягу. Графічні твори мають різні розміри: від мініатюрного (екслібрис) до великих рекламних плакатів, графіті тощо.

20. **Графіті** (походить від італ. *grafficare* — дряпати, дослівно «надряпані») — спершу так називали одну з технік настінного малярства. Пізніше цим словом скористалися археологи, використовуючи його як загальний термін на означення всіх видів випадкових написів і малюнків на стінах будинків (див., наприклад: Blume 1985, 137). Нині це поняття розширило свої межі, під графіті розуміють будь-які неофіційні публічні тексти, разом зі сучасними. Та більше, саме сучасні привертають увагу вчених і журналістів, тому в свідомості людини нашого часу зі словом графіті асоціюється передусім добре відомий їй розпис будинків, прогонів на поверхах, ліфтів, вбиралень тощо.

21. **Гліф** (від. гр. γλυφεῖν — вирізати, гравірувати) — один знак в одному накресленні конкретного шрифту. Гліф є графічним представленням графеми (одиниці тексту).

22. **Гостре перо** — каліграфічний інструмент, який використовують для письма «з натиском»; таке перо має розщеплення по центру і під час натиску лінія потовщується, створюючи контраст, різницю між товстими та тонкими ділянками штриху.

23. **Графемоутворювальні штрихи** — штрихи з яких складається графема літери.

24. **Деталізація** — старанна проробка деталей зображення. В залежності від задачі, яку перед собою ставить художник та його творчої манери, ступінь деталізації манери, ступінь деталізації може бути різним.

25. **Деталь** (франц. Detail — подробиця) — 1) елемент; 2) подробиця, що уточнює характеристику образу; 3) менш значна частина твору; 4) фрагмент.

26. **Дуктальний шрифт** — шрифт, у якому збережена логіка чергування штрихів, притаманна пласкому перу.

27. **Дукт письма** — послідовність та напрямок написання складових елементів літери. Словом «дукт» називають один рух руки під час написання.

28. **Ескіз** (франц. Esquisse — начерк) — підготовчий начерк до твору, що відображає пошуки найкращого втілення творчого задуму. Ескіз може бути виконаним в різних техніках. В процесі роботи над картиною, скульптурою і т.д. художник звичайно створює кілька ескізів. Найбільш вдалі, з його точки зору, він використовує надалі, доповнюючи та розвиваючи вже знайдене вирішення. В ескізі зображення може бути ретельно опрацьованим. У дизайні під ескізом розуміють графічне зображення, яке відтворює об'єкт, що проектується, у загальних і найхарактерніших рисах, з ретельним опрацюванням деталей.

29. **Ескізність** — швидкість виконання та значна узагальненість деталей зображення. Ескізність може бути продиктована художнім задумом,

але може проявлятися і як недолік твору. В цьому випадку під Ескізністю розуміється недостатня чіткість в передачі змісту, у вираженій ідейно-художньому задумі картини, поверхове виконання.

30. **Жек-арт** – сукупність практик, творчих спроб облагородження міського простору за допомогою саморобних об'єктів, виконаних самовільно рядовими громадянами чи працівниками житлово-комунальних служб.

31. **Зміст та форма** — в мистецтві взаємно зумовлені категорії. Зміст вказує на те, що зображено в творах мистецтва, а форма — якими засобами це може бути досягнуто. В творі мистецтва зміст не може бути вираженим поза образною формою.

32. **Зміст художній** — ідейно-емоційна, чуттєво-образна сфера значення та смислу, що адекватно втілена в художній формі і при цьому має соціально-естетичну цінність.

33. **Зорове сприйняття** — процес відображення предметів та явищ дійсності у всій багатогранності, що безпосередньо впливають на органи зору. Зорове сприйняття супроводжується асоціативними почуттями, відчуттям краси, які пов'язані з особистим досвідом чуттєвих переживань під впливом навколишнього середовища.

34. **Ідея** — (грец. Idea — поняття, думка, уявлення) — основна думка твору, яка визначає його зміст і образну побудову, виражену у відповідній формі.

35. **Іконічний знак** — знак, графічною основою якого є реалістичне зображення.

36. **Ілюзіонізм** (від лат. Illusion - обман, насмішка) - в спеціальному значенні - образотворча трактування, характерна для деяких періодів або стилів історії мистецтва і розрахована на зовнішню жвавість і правдоподібність, що межує з ілюзією (обманом зору). Про ілюзії кажуть, наприклад, в зв'язку з типовими для західноєвропейського мистецтва XVII - XVIII століть монументальними розписами - найчастіше плафонами, в яких кордону між живописом і архітектурою (тобто між зображенням і реальністю) як би зовсім

стираються. У негативному значенні термін ілюзія вживають для характеристики натуралістичного підходу до зображення, розрахованого на передачу видимості замість суті і сенсу явищ.

37. **Інтерліньяж** (з фр. *interligne* — написане між рядків) — міжрядковий пробіл, відстань за вертикаллю між двома базовими лініями рядків; міжрядковий інтервал.

38. **Іррадіація** (лат. *irradio* — висвітлюю променями) — явище зорового сприйняття людиною тривимірних об'єктів та плоских фігур на контрастному тлі, при якому відбувається оптична омана зору, яка полягає в тому, що предмет спостереження видається іншого розміру, ніж є насправді. Така ілюзія виникає під час спостереження світлих фігур або об'єктів на чорному тлі й навпаки.

39. **Каліграфія** (грец. *καλλος* — «гарне» + *γραφη* — «письмо», *καλλιγραφία* – красивий почерк) – мистецтво писати розбірливим, гарним і чітким почерком; досконала форма рукописного шрифту стародавніх книг, офіційних документів (інші назви – краснопис, чистописання). Каліграфія визначає культурний рівень людини, її темперамент. Як вид мистецтва Каліграфія набула розроблення у Стародавньому Китаї, ставши витонченим видом художньої діяльності. Каліграфічним почерком прикрашали ширми, віяла, костюми аристократів. У Китаї та Японії каліграфів вважали культур. ідеалом. Частина художників надавала перевагу славі каліграфа, а не живописця. Закони й принципи створення каліграфії сувою покладені в основу теорії та практики живопису.

40. **Калліграффіті** — це художній стиль, що поєднує в собі каліграфію, типографіку і графіті. Його можна класифікувати як абстрактний експресіонізм або абстрактний вандалізм. Калліграффіті визначається як візуальне мистецтво, що поєднує літери в композиції, які намагаються передати глибший сенс через письмо, що змінене естетично, щоб вийти за межі буквального значення.

41. **Капітель** — шрифт, що має накреслення великої літери, але за розміром дорівнює рядковій; слугує для виокремлення в тексті. Щоб підкреслити різницю між капітеллю та рядковими літерами, її роблять трохи вищою від них, а напівапроші капітельних знаків збільшують.

42. **Карб** (сериф) — короткий горизонтальний або вертикальний штрих на кінцях літери, з якого починається і яким закінчується основний штрих знака.

43. **Керніг** — розмір пробілу між парою символів; процес зміни розмірів міжбуквенних пропусків (інтервалів) між сусідніми буквами для поліпшення зовнішнього вигляду і легкості читання тексту. Цей параметр відповідає за індивідуальну роботу з кожною буквою і визначення її місцеположення залежно від вибраного шрифту, малюнка власне літери та її сусідні літер, смислового навантаження слова тощо. Більшість шрифтів мають регламентовані міжлітерні інтервали, так звані апроші. Але цей параметр здебільшого потребує редагування.

44. **Кольорова гамма** — співзвуччя близьких між собою за кольоровим тоном, насиченістю і світлотою кольорів (наприклад, гамма охристо-сіра, сріблясто-перламутрова тощо).

45. **Композиція** (лат.compositio — складання, створення) — естетична організація твору. Поняття «композиція» вживається у сфері дизайну в двох випадках: 1) для позначення процесу виконання дизайнерського твору; 2) для позначення результатів цієї творчої діяльності, а саме: твору, який має результат, є композицією і лише тоді, коли будується «за законами краси». Робота над композицією йде від початкового задуму, загальної «зв'язки» в пластично-видимих формах, до завершення твору. При цьому на основі вибраної теми художник веде розробку проекту.

До композиційної побудови належить розміщення зображення в просторі — реальному (в скульптурі) чи на площині картини (в живопису та графіці) у відповідних задуму розмірі, форматі та матеріалах. Сюди входять: виявлення центру, вузла композиції та підпорядкування йому другорядних частин твору;

поєднання окремих його частин в гармонічній єдності; групування та співвіднесення їх з метою досягнення виразності та пластичної цілісності зображення. При цьому визначаються контрасти та ритмічне розміщення основних мас та силуетів в картині.

В композиційному вирішенні твору велике значення має вибір найкращої точки зору на зображуване. При роботі з натури до композиції належать і пошуки мотиву для зображення, вибір та розстановка предметів та постановка живої моделі. Робота над Композицією включає також перспективні побудови зображення, узгодження масштабів та пропорцій, тональне та кольорове рішення твору; словами «тематична композиція» чи просто «композиція» замінюють іноді термін «сюжетна картина».

46. Компонування (лат. *Compono* — складання) — процес пошуку оптимального взаємного розташування елементів матеріального предмету та просторового об'єднання їх у єдине ціле, а також результат цього процесу. Важлива складова частина процесу формоутворення в дизайні.

47. Конструктивізм (лат. *Constructio* — побудова) — напрям у мистецтві ХХ століття, котрий пов'язаний з кубізмом і футуризмом і породив свій художній стиль, який позначився в радянській архітектурі, живописі, прикладному мистецтві і поезії 20-х — поч. 30-х рр. ХХ століть; основною установкою конструктивізму було зближення мистецтва з практикою індустриального побуту по лінії форми: геометризація контурів і оголення технічної основи будівництва в архітектурі, функціонально виправдане конструювання в прикладному мистецтві, стилізація документів і відтворення виробничих ритмів в поезії і т.д.

48. Конструкція (лат. *Construction* — побудова, влаштування) — в образотворчому мистецтві: сутність, характерна особливість будови будь-якої форми в натурі та в зображенні, яка зумовлює взаємозв'язок частин в цілому та їх співвідношення.

49. **Курсив** — написання шрифту, коли основні штрихи нахилені праворуч. Курсив використовують для акцентації невеликих фрагментів тексту (до 1500 знаків прозового тексту).

50. **Латиниця** (латинська абетка, латинський шрифт, латинська) — назва шрифтів, побудованих на латинській графічній основі.

51. **Леттерінг** — єдині в своєму роді кілька букв, виготовлених (намальованих, вирізаних) для однієї конкретної ситуації. Багато людей називають шрифтом що завгодно, якщо там є кілька букв. Однак, часто те, що вони бачать, є леттерінгом. Його головна відмінність – акцент на графічну складову: унікальні форми, які поєднуються один з одним в конкретному слові або фразі.

52. **Летерінг** — каліграфічна або мальована шрифтова композиція з подальшим комп'ютерним опрацюванням. Походження цього поняття сягає своїм корінням латинського слова *litera* (літера), отож і власне процес малювання літер називали летерінгом.

53. **Лігатура** в типографії (лат. *ligatura* від лат. *ligo* — зв'язую) — об'єднання знаків двох літер в один друкований символ для більш гармонійного вигляду шрифту в наборі.

54. **Літера** (від лат. *litera*), **буква** (староцерковне слово *буки* < прасл. **buku*) — графічний знак, який сам, або в поєднанні з іншими знаками використовується для позначення на письмі звуків, фонем, їхніх основних варіантів та їхніх типових послідовностей. Кількість букв в алфавіті зазвичай не перевищує 50. Найчастіше буква відповідає звуку в усній мові, але це необов'язково. У букви може існувати декілька рівнозначних варіантів написання, що не змінюють її вимови і сенсу. Із літер складають склади, з складів складають слова.

55. **Рисований шрифт** — напис, який художник виконує одноразово, на відміну від складального шрифту; те саме, що летерінг.

56. **Манера** (франц. *Maniere* — вид дії, спосіб, прийом) — цим словом в основному визначають особливості творчості художника, його індивідуальні прийоми роботи в тій чи іншій техніці.

57. **Маюскульне письмо** (від. лат. *majusculs* — дещо більший) письмо, літери якого розташовані в межах двох уявних рівнобіжних ліній і майже не мають штрихів, що виходять вниз або в гору за ці межі. За формою — це великі (прописні) літери.

58. **Мінімалізм**. Вид абстрактного мистецтва, який зазнав великого розквіту в Сполучених Штатах у другій половині 1960-х років. У його основі лежить уславлення спрощених форм: у живописі використовують переважно монохромні та первинні кольори. А тривимірні об'єкти мистецтва створюють із сучасних будівельних і промислових матеріалів.

59. **Мінускульне письмо** (від лат. *minusculs* — маленький) — письмо, якому властива наявність чотирьох уявних рівнобіжних ліній: середньої пари ліній, у які вписується корпус літери, і двох зовнішніх, що визначають межі витягування штрихів літери або опущення їх у вигляді петель, гачків тощо. За формою — це рядкові літери.

60. **Монументальне мистецтво** – вид образотворчого і декоративного мистецтва, що належить до просторової (статичної групи) і безпосередньо з архітектурою приймає участь у формуванні постійного середовища, яке створюється людьми для своєї життєдіяльності, відображаючи характер своєї епохи.

61. **Мурал** – художній розпис на стінах та фасадах житлових будинків або промислових об'єктів, володіє характерними сюжетними композиціями та вимагає попередньої художньої підготовки. Як правило, мурали покривають усю площину поверхні й створюються з дозволу представників влади або на їх замовлення.

62. **Напис** 1). короткий текст, поміщений на зовнішній стороні предмета; що надписано на чому-небудь. 2). стародавній текст на якому-небудь твердому матеріалі.

63. **Начерк** — швидкий рисунок. Трагування форм в начерку звичайно відзначається значною узагальненістю, так як мета його — дати лише загальну уяву про натуру начерку часто має самостійне значення, але можуть бути й підготовчі начерки для картини.

64. **Образ** — (лат. Objectus — предмет) — матеріальний предмет або інша реальність (середовище, процес, явище, ідея), на якій зосереджено увагу художника (суб'єкта) з метою пізнання чи перетворення.

65. **Образ художній** — форма, засіб відображення дійсності в мистецтві, особливістю котрого є вираз абстрактної ідеї в конкретно-чуттєвій формі. В образотворчому мистецтві образ є почуттєво-конкретним, наочним вираженням ідеї. Реалістичний художній образ завжди передбачає узагальнення, виділення найбільш суттєвих сторін життя. Завдяки цій типізації художник розкриває зміст та правду, внутрішню закономірність життєвих явищ.

66. **Оп-арт** (англ. Op art — оптичне мистецтво) — авангардистський течія в образотворчому мистецтві, що використовує оптичні лінійні і колірні ефекти в декоративних цілях; одна з пізніх модифікацій абстрактного мистецтва.

67. **Оптичні ілюзії у шрифті** — виникають внаслідок дії іррадіаційного поля, яке утворюється навколо предмета (літери) і спричиняє оптичні ілюзії.

68. **Основні штрихи** — це ті штрихи, завдяки яким виявляється архітектура літери, її конструкція. Залежно від характеру букви основні штрихи можуть бути вертикальними, горизонтальними, похилими або округлими. У більшості випадків — вертикальні широкі.

69. **Паблік-арт** — мистецтво в міському середовищі, орієнтоване на непідготовленого глядача. Є «легальною», акцептованою інституціями формою вуличного мистецтва, часто, навіть, виконаною на їх замовлення.

70. **Письмо** — знакова система фіксації мови на площині за допомогою умовних графічних елементів двох вимірів для передавання інформації на віддалі й закріплення її в часі. Найперші спроби письмової фіксації думок і повідомлень виникли ще в первіснообщинному суспільстві (кінець кам'яного віку). Внаслідок культур. розвитку людства П. зазнало еволюції, у ході якої

історично склалися чотири його типи залежно від смислового обсягу графічних знаків: піктографічне, ідеографічне, складове та літерно-звукове.

71. Піктографічне письмо (від лат. *pictus* — писаний фарбами, намальований і грец. *γράφω* — писати) Піктографічне письмо — найдавніший тип знакової фіксації мови. За допомогою малюнків (піктограм, тобто зображення на камені, дереві, глині предметів, дій і подій) схематично передавався загальний зміст вислову без відображення мовних особливостей тексту (звуків, слів, їх послідовності і граматичних форм). Синтетичний характер цього письма відповідав полісинтетичному ладові первісних мов. Піктографічне письмо з'явилося, очевидно, тоді, коли люди почали усвідомлювати і виділяти з мовного потоку речення, і остаточно оформилося, вірогідно, в епоху неоліту (8 — 6 тис. до н. е.). Деякі його елементи збереглися до нашого часу (наприклад, дорожні знаки).

72. Пласке перо (калам) — інструмент, винайшли в IV тис. до н. е. у Єгипті. Це була заточена очеретяна паличка з косим чи прямим зрізами, згодом почали використовувати пташине перо, яким писали на пергаменті, папері; сучасне сталеве пласке перо має робочу сторону у вигляді прямокутника. Пласким пером закладено основу для більшості сучасних шрифтів: співвідношення тонких і широких елементів літер, характер їх з'єднання. Кут обернення цього пера в рядку постійний, з його зміною видозмінюється контрастність літер. Найпоширеніший кут — 45 у письмі «гуманістичного курсиву».

73. Пост-графіті – графіка, орієнтована на споживача, така, що враховує міський контекст та виступає засобом джентрифікації простору. Пост-графіті виходять на якісно інший рівень ціннісно-смислового наповнення, що позначається змінами мистецьких стилів, а також змінами в світогляді.

74. Пропорції сторін шрифту — це таке відношення ширини літери до її висоти, при якій висота не впливає на ширину і створює умови для найбільш легкого сприйняття тексту. Якщо ширина літер більше висоти, то

шрифт набуває розтягнутий характер, штрихи знаходяться далеко один від одного (при світлому зображенні).

75. **Рисований шрифт** 1). це власні шрифти, що намальовані реальною людською рукою, а не розроблені за допомогою комп'ютерного програмного забезпечення. 2). це шрифт, що подібний до рукописного за накресленням, розроблений художником для оформлення певних середовищ у візуальному середовищі міста.

76. **Ритм** (лат. *rhythmos* — розміреність) — рівномірне чергування окремих мовних, звукових, зображальних елементів композиції у відповідній послідовності, яке надає особливу сумірність усім частинам шрифтової композиції.

77. **Рукотворний** — створений або зроблений руками людини, тобто людською працею.

78. **Рукотворний графічний напис** — це короткий текст уміщений на будь-якій поверхні, який зроблений людськими руками з використанням графічних матеріалів та інструментів.

79. **Семіотика (семіологія)** (від. грец. *σημειον* знак, ознака, грец. *σημα* — знак) — наука, що досліджує властивості знаків та знакових систем у людському суспільстві.

80. **Синтез мистецтв** – з'єднання різнорідних властивостей, якостей, творів, що належать до різних видів мистецтва, в якісно нове ціле, властивості якого не зводяться до простої суми вихідних компонентів.

81. **Системи візуальних комунікацій** – комплекс об'єктів у міському середовищі, які покликані встановити зв'язок шляхом візуалізації, що визначається як передача ідей та інформації у формах, які можна прочитати або розглянути.

82. **Ситуативне мистецтво** – напрям у мистецтві, породжений поп-артом. Зосереджений на місці, в якому практикується мистецтво, а не на його результаті. Полягає в пошуку відповідної ситуації для мистецтва – і відповідного мистецтва для ситуації, будь-яке публічне місце розглядає як

культурну ситуацію, будь то вулиця, метро, поїзд, автобус, ресторан чи навіть вбиральня.

83. **Соціальна знакова система** – сукупність об'єктів візуальної інформації некомерційного характеру в середовищі міста. Основною функцією є передача ідейного змісту.

84. **Спрей-арт** (англ. Spray art) — один з різновидів графіті (італ. Graffiti), нанесення на будівлі та інші об'єкти міського пейзажу малюнків і написів за допомогою аерозольної фарби.

85. **Стенсіл-арт** – вид графіті з використанням трафаретів як основи малюнку. Картонні або ж пластикові заготовки-трафарети дозволяють реалізовувати зображення та фотографії, які виконати вручну вкрай важко.

86. **Стікер-арт** – форма вуличного мистецтва, що полягає в реалізації зображень у вигляді наліпок.

87. **Стріт-арт** – поняття, яке включає в себе, формально, всі створені «художником» види вуличних активностей. Стосується, в більшій мірі, нелегального вуличного мистецтва.

88. **Субкультурне графіті** – художній об'єкт нелегального самовираження маргінальних шарів суспільства.

89. **Стилізація** 1) свідоме підкреслене наслідування зовнішніх, формальних рис якого-небудь стилю в новому, незвичайному для нього художньому контексті; 2) узагальнене, спрощено-схематичне зображення в орнаментах предметних форм, зведення до певної стильової єдності.

90. **Стиль** — єдність змісту, образної системи й художньої форми, що характеризують художню своєрідність тих або інших явищ мистецтва. Індивідуальна манера, своєрідні, неповторні художні особливості творчості митця.

91. **Стиль письма** — естетичне поняття, що відображена в манері каліграфа, школи, епохи.

92. **Структура** (лат. Structura — побудова) — внутрішня будова чогось, певний взаємозв'язок частин цілого.

93. **Сучасна каліграфія** — художня, виставкова, творча каліграфія.

94. **Творчий процес** (творчість) — процес створення художнього твору, починаючи від зародження творчого задуму до його втілення, процес реалізації спостережень дійсності в художньому образі. В образотворчому мистецтві творчість художника завжди полягає в створенні твору в безпосередньо видимих формах. В роботі кожного художника є багато індивідуального, властивого лише йому одному. Однак є й деякі загальні закономірності. В основному робота починається з композиційних пошуків образотворчого вирішення та підбору матеріалу. Після підготовчого періоду художник починає роботу над твором. Буває що й на завершальному етапі художник вносить в твір значні зміни та поправки чи навіть знову починає шукати вдале втілення творчого задуму.

95. **Тег** – графічний підпис художника (графіті-райтера), який він залишає на власній роботі, чи просто на стіні, вагоні поїзда чи будь-де в міському просторі. Якісний тег є брендовим знаком вуличного художника.

96. **Тектоніка** (від грец. Τεκτονική — будова, побудова) — точна наука (або інтуїтивне мистецтво) побудови конструктивного цілого. У застосуванні до мистецтва термін тектоніка позначає зорове (зримає) втілення внутрішньої конструкції (наприклад, архітектурної, мальовничій або графічної) — в тому вигляді, як вона проявляє себе через співвідношення окремих частин форми (пропорції) або членування на складові елементи.

97. **Тема** (грец. Τεμα — головна думка) — явища, обрані художником для зображення та розкриття ідеї твору.

98. **Темп письма** (італ. tempo) — кількість знаків, написаних за одиницю часу.

99. **Трекінг** (розрядка; від англ. tracking — відстеження) — відстань між буквами. Збільшення трекінгу робить набір більш розрідженим, світлим; зменшення — щільнішим і темнішим.

100. **Факсиміле** (від лат. fac simile — букв. «Роби подібне») — відтворення будь-якого графічного оригіналу — рукописи, малюнка, креслення,

гравюри, підписи, монограми — передає його цілком точно, з усіма подробицями.

101. **Форма** (лат. *Forma* — зовнішність, устрій) — у дизайні під формою розуміють: 1) зовнішній вигляд, об'ємно-просторову організацію матеріального предмета; в цьому значенні форма передбачає наявність об'ємності, чіткої конструкції, пропорцій; 2) зовнішнє вираження будь-якого змісту; 3) в образотворчому мистецтві формою називають об'ємно-пластичні особливості предмету; 4) у всіх видах мистецтва — художні засоби, які допомагають створити образ, розкрити зміст твору. В творчому процесі знаходять форму, яка найбільш відповідає задуму. В будь-якому виді мистецтва форма визначає художні достоїнства твору. В образотворчому мистецтві художня форма — це композиційна будова, єдність засобів та прийомів, реалізованих в художньому матеріалі, що втілюють ідейно-художній задум.

102. **Шрифт** (нім. *Schrift*, від *schreiben* — писати; суто український термін — *черенки*) — графічний малюнок, накреслень літер і знаків, які складають єдину стилістичну та композиційну систему, набір символів визначеного розміру і малюнка.

103. **Шрифт рисований** — шрифт, подібний до рукописного за накресленням, розроблений художником для оформлення окремих елементів конкретного видання.

104. **Штамб** (від нім. *stamm* — стовбур) — вертикальний, основний штрих літери в шрифті.

105. **Штрих** (від нім. *strich* — лінія) — складовий елемент літери. Буває вертикальний (штамб), горизонтальний (з'єднувальний), похилий, овальний, криволінійний тощо.

106. **Явище іррадіації** — позірна зміна площі кольорової плями, оточеного фоном, який вирізняється від нього по світлості. Наприклад, чорне коло на білому тлі здається менше, ніж білий круг такого ж діаметру на чорному. Це явище добре спостерігається в шрифтах на виворіт.

Терміни графіті, що є характерними для посвяченого кола осіб, які працюють в цьому стилі

107. **Active (активний)** — райтер, який в даний час малює.

108. **All city (все місто)** — роботи райтера, які можна знайти у найрізноманітніших місцях.

109. **Bad (погано)** — щось відмінне або фантастичне.

110. **Battle (битва)** — змагання між райтерами, які використовують певні елементи або ознаки якогось одного стилю.

111. **Bite (укус)** — копіювання роботи іншого райтера.

112. **Black book (чорна книга)** — альбом райтера з малюнками графіті написів.

113. **Blockbuster** – стиль графіті, що передбачає виконання літер окремо, без складних накладань чи переплетінь. Відзначається хорошою читабельністю. Часто доповнюється виразними зображеннями чи декоративними деталями.

114. **Bomb, cane, destroy, kill (бомба, тростина, знищити, вбити)** — повне покриття якоїсь поверхні графіті написом.

115. **Bombing (бомбардування)** – вид графіті, що полягає в максимально швидкому створенні зображення на видному місці. Характеризується локальними кольорами обмеженої палітри та низькою деталізацією творів.

116. **Bubble, Bubble letters (пузири, пухлякі літери)** – стиль графіті, характерною особливістю якого є кругла форма літер та максимальна пластичність ліній. За простотою виконання перегукується зі стилем throw-up, проте відрізняється більшою обтічністю форм.

117. **Buff (бафф)** — хімічне очищення графіті напису з поверхні поїзда.

118. **Bumpkin (бампкін)** — райтер, який не живе в Лондоні.

119. **Burn (опік)** — дуже добре намальований графіті напис.

120. **Burner (пальник)** — добре виконана частина напису.

121. **Cap; fat or skinny (насадка; широкий отвір або вузький отвір)** — форсунки в балончиках, які забезпечують ширину розпилення (широкі або вузькі).
122. **Cartoon (мультфільм)** – вид графіті, натхненний масовою культурою, що передбачає зображення персонажів з мультфільмів, коміксів чи авторських малюнків у відповідній стилістиці.
123. **Catch tags (спіймати теги)** — позначення свого імені тут і там.
124. **Cheap fame (дешева слава)** — профіль, який не був зароблений важкою роботою.
125. **Crew (банда)** — група афілійованих райтерів.
126. **Cross out, dog out, line out (викреслення, вистежування)** — проведення лінії через іншого учасника або назва екіпажу.
127. **Cross out war (перехресна війни)** — суперечка між райтерами, які вибудовують один над одним чужі імена.
128. **Diss, cuss (дисс, лайка)** — неповага або образа іншого райтера.
129. **Down (вниз)** — райтер, який є частиною банди або користується великою повагою.
130. **Drop (дроп)** — малювання шматка.
131. **Dry, lame, wak (сухий, кульгавий, слабкий)** — щось погане або низької якості.
132. **Dub (даб)** — швидкий начерк імені райтера зі срібною або золотою фарбою у вуличному просторі міста.
133. **End to end (кінець в кінець)** — шматок, що охоплює всю довжину вагона поїзда.
134. **Fanatic, hardcore (фанатик, хардкор)** — дуже активний або працелюбний райтер.
135. **Fill-in (заповнення)** — внутрішня тінь частини, кидка або дублювання.
136. **Freights, BR's (вантажні перевезення, BR)** — сухопутні поїзда, які подорожують по всій країні.

137. **Give props (дай реквізит)** — дати реквізит райтеру.
138. **Go over (перейти)** — написати ім'я іншого автора з вашим власним.
139. **Grass (трава)** — поліцейський інформатор.
140. **Hall of fame (зал слави)** — легальний чи напівлегальний сайт із забарвленням стін.
141. **Hot (гаряче)** — небезпечний двір або територія за якою стежить поліція.
142. **Inactive (неактивний)** — письменник, який тимчасово припинив малювати.
143. **Jock (Джок)** — підлабузник або наслідувач.
144. **King (кінг)** — найдосвідченіший або плідний райтер.
145. **Line (лінія)** — лінія метро або метро.
146. **Mission (місія)** — незаконна поїздка з метою створити графіті напис.
147. **New jack (новий джек)** — новий або недавній райтер.
148. **New school (нова школа)** — нове покоління райтерів.
149. **Old school (стара школа)** — старше покоління райтерів.
150. **On tour (у турі)** — поїздка за кордон, щоб зробити графіті і / або вкрасти фарбу.
151. **Outline (схема)** — лінія, що позначає фігуру, кидок або даб.
152. **Pay one's dues (сплачувати внески)** — показати свою відданість через активну нелегальну кар'єру.
153. **Piece (шматок)** — картина, скорочення від шедевра. Намалювати слово або зображення з більш ніж двома кольорами.
154. **Props (реквізит)** — реквізити райтера.
155. **Rack (стійка)** — крадіжка.
156. **Rads (раде)** — поліція.
157. **Rep (реп)** — репутація райтера.
158. **Retire (піти на пенсію)** — регулярно відмовлятися від малювання графіті.

159. **Safe (безпечно)** — щось «хороше» або без ризику.
160. **Scar (шрам)** — графіті, яке все ще слабо видно після хімічного очищення.
161. **Sell out (продатися)** — райтер, який відмовляється від нелегальної роботи і працює на комерційній основі для грошей.
162. **Shout out (крик)** — подякувати або визнати якогось райтера.
163. **Tag (мітка)** — ім'я або підпис райтера.
164. **Tagging, hitting, getting up (позначка, удар, вставання)** — написання імені або підпису райтера.
165. **Third rail (треті рейки)** — електрифіковані рейки на залізничній колії.
166. **Three-stroke (трьохтактний кидок)** — кидок із першою літерою імені райтера.
167. **Throw down (скинути)** — взяти райтера в команду.
168. **Throw-up (викидання)**– стиль графіті, спрямований на швидкість виконання. Відрізняється простотою, відсутністю складних декоративних елементів, найчастіше виконується в двох кольорах (чорний та білий).
169. **Top to bottom (зверху вниз)** — шматок, що йде від вершини вагона до низу.
170. **Toy (іграшка)** — молодий, недосвідчений або художньо некомпетентний райтер.
171. **Train jam (залізно-дорожня пробка)** — організована групова графіті-атака.
172. **Up (вгору)** — плідний райтер.
173. **Whole car (весь вагон)** — шматок, що охоплює всю поверхню вагона поїзда.
174. **Whole train, worm (цілий поїзд, черв'як)** — шматок або серія частин, які розширюють всю довжина поїзда.
175. **Wildstyle (дикий стиль)** – стиль графіті, характерною особливістю якого є надзвичайно висока складність малюнку. Літери мають незвичну

форму, часто з гострими кутами та неочікуваними переплетіннями, доповнені безліччю декоративних деталей.

176. **Writing (письмо)**– вид графіті, що характеризується складністю виконання, високою деталізованістю та декоративністю, потребує значної підготовки та затратний по часу. Терміном «writing» також часто називають будь-які види графіті, в яких використовуються літери.

177. **Window down (знизу вікна)** — шматок, який намальований під вікнами потяга.

178. **Writer (райтер)** — той, хто створює графіті, член субкультури.

179. **Yard, depot, lay up (двір, депо, стоянка)** — місце, де стоять вагони.