

УДК 811.111'2/44

ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ГРАФІЧНИХ НОВАЦІЙ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Білецька О. В.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

Статтю присвячено дослідженню екстралінгвальних та лінгвальних факторів творення графічних новацій в англomовному постмодерністському художньому тексті. Розкрито оновлений зміст поняття “типографіка”, а також доведено вплив екстралінгвальних та лінгвальних чинників на формування таких графічних новацій, що творять нову форму й зміст постмодерністського художнього тексту.

Ключові слова: екстралінгвальні та лінгвальні чинники, типографіка, графічна лінгвістика, графічні засоби і прийоми, графічний текст, графічні новації.

Билецкая Е. В. Факторы формирования графических новаций в постмодернистском художественном тексте. Статья фокусирует внимание на экстралингвистических и лингвистических факторах формирования графических новаций в англоязычном постмодернистском художественном тексте. Раскрывается обновленный смысл понятия “типографика”, а также подтверждается влияние экстралингвистических и лингвистических факторов на формирование таких графических новаций, с помощью которых создается новая форма и смысл постмодернистского художественного текста.

Ключевые слова: экстралингвистические и лингвистические факторы, типографика, графическая лингвистика, графические средства и приемы, графический текст, графические новации.

Biletska O. V. Graphic innovations formation factors in postmodern fiction. The article elucidates major extra- and intralinguistic factors that influence the formation of graphic innovations in postmodern fiction. It also highlights a new look into the notion “typography” and proves the importance of extra- and intralinguistic factors in graphic innovations coinage as well as the creation of a new form and contents of the postmodern text.

Key words: extra- and intralinguistic factors, typography, graphic linguistics, graphic means and devices, graphic text, graphic innovations.

Постановка проблеми у загальному вигляді, її актуальність та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Еволюція поліграфічних і цифрових технологій, динамічний розвиток мистецьких напрямків, популяризація ідей постмодернізму спочатку у царині мистецтва, а згодом у філософії й лінгвістиці, а також вивчення письма як окремого об'єкту лінгвістичних досліджень призводять до розширення арсеналу графічних знаків, які уможливають творення графічних новацій в англomовному постмодерністському художньому тексті (надалі ПХТ).

Метою цієї статті є аналіз екстралінгвальних та лінгвальних чинників формування графічних новацій в англomовному постмодерністському художньому тексті.

Окреслена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

– простежити еволюцію екстралінгвальних чинників, що впливають на формування графічних новацій в англomовному ПХТ;

– уточнити зміст понять типографіка, графічні засоби, графічні прийоми, графічна новація крізь призму постмодерністської лінгвопоетики;

– схарактеризувати роль лінгвальних чинників у творенні нової форми й змісту ПХТ.

© Білецька О. В. Чинники формування графічних новацій у постмодерністському художньому тексті

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Текстоцентричний напрямок [2], у якому розвивається лінгвістична парадигма сьогодення, скеровує лінгвістів до міждисциплінарного дослідження тексту як комплексного феномену. Сучасний текст – це макрознак, у якому домінують візуально-активні графічні елементи. Цим пояснюється тенденція сучасних наукових розвідок спрямованих на вивчення графічних засобів і прийомів у різножанрових текстах: реклами (Дзякович О. В., Зелінська О. І., Амірі Л. П.), мас-медіа (Радзієвська Т. В.), електронної пошти (Данилюк С. С., Стаценко Є. С.), поезії (Чернець Л. В., Суховей Д. О., Вялікова О. О.). Сьогодні науковці зосереджують увагу на графічних засобах та їхньому лінгвостилістичному та прагматичному значенні у текстотворенні (Ківільша О. Є., Микитюк І. М. та ін.), а також досліджують естетичний і психологічний вплив засобів типографіки на реципієнта (Криштопайтіс В. В., Нестеренко С. П., Н. Stockle, R. Waller, M. Anstey). Низка праць присвячена дослідженню взаємодії вербальних та паравербальних засобів у полікодових текстах (Семенюк Т. П., Сонін А. Г., Сорокін Ю. О., Тарасов Є. Ф.). Комплексні дослідження сконцентровані на вивченні системи нелітерних знаків орфографії французької мови (Крючков Г. Г., Станіслав О. В., Сидельникова Л. В.). Натомість дослідження чинників, які впливають на формування графічних новацій в англомовному ПХТ залишається поза увагою лінгвістів зокрема тому, що вимагає залучення міждисциплінарного підходу до його вивчення – цей факт зумовлює **актуальність** нашої розвідки.

Виклад основного матеріалу. Екстралінгвальні чинники формування графічних новацій. 3-поміж екстралінгвальних чинників, що впливають на оновлення арсеналу графічних знаків, за допомогою яких творяться графічні новації, першочергово виділяємо розвиток друкарства й цифрових технологій, які у свою чергу, тісно взаємопов'язані з соціально-економічними факторами, а також еволюцією мистецьких напрямків. Розглянемо їх детальніше.

Еволюція друкарства. Починаючи з кінця XV століття й аж до кінця XVIII століття, друкарство було механічним, а отже, позбавленим різноманітності у графічному дизайні [4, 98–99]. Оновлення друкарських технологій датується кінцем XVIII століття: винахід *літографії* (використання кам'яних пластин й хімічних процесів у наборі тексту, різнокольорового набору тексту з елементами як обрізання книги по краю сторінок, так і вставлення необхідного тексту та обшивання книги), *ротаційної друкарської машини* (друк на рулонному папері), *механізованої друкарської машини* (використання друкарських матриць, що містили до 90 символів). Нові здобутки поліграфії, а саме *офсетний друк* й *трафаретний друк* наприкінці XIX століття уможливили друк зображення на основі синтезу трьох фарб, відбитків з одночасним фальцюванням у два згини, а також удосконалення друкарської матриці, що підвищило якість друку. Також *перехід від ручних до механізованих технологій у виготовленні паперу й палітурки* й використання тканини замість шкіри на зламі XIX-XX століть значно здешевили друковані видання [8].

Соціально-економічні чинники прогресу поліграфічних технологій. Упродовж середини XVI – кінця XVII століття більшість як друкарських технологій (набірних літер), так і друкарів були голландського походження; останні, не завжди досконало знаючи англійську мову, одноосібно приймали рішення щодо зміни орфографії, навмисного використання чи упускання аббревіатур, нерівномірних проміжків між словами, розташування тексту в колонки тощо, що й призводило до неточностей й помилок в орфографії. *Голландська монополія*, а також *механічне керування друкарським станком* слугували причиною відсутності будь-якої різноманітності у графічному дизайні [4, 98–99; 9].

Вікторіанська епоха (1837-1901), що ознаменувала індустріальну революцію у Великобританії, призвела до поступового *розмивання меж між заможними та бідними верствами населення*. Швидке збагачення призвело до популяризації друкованих видань для масового читача (представників середнього класу), водночас позбавляючи можливості використання гравюр та ілюстрацій, які розмішувались лише у дорогих виданнях. *Кінець голландській монополії* одноосібно поклав Вільям Кеслон, запровадивши низку шрифтів типу *Serif* та *Oldstyle*, що

завдяки своїй витонченості, точності та переходом між тонким і товстим штрихом у наборі літери міцно утвердились у XVIII столітті [9].

Підвищення соціальних стандартів та популяризація масової освіти у XX столітті спричинили значне зростання кількості друкованих видань. Короткотермінові хвилі спаду поширення друкованих видань спостерігались під час Першої світової війни, Великої Депресії й згодом Другої Світової Війни. Після Другої Світової Війни завдяки економічним й соціальним змінам, зросту економіки й популяризації освіти було поступово досягнуто значного підйому у розвитку друкарства. Зокрема нова технологія *фотокомпозиції* замінила традиційні друкарські свинцеві матриці, а отже, друковані видання стали як дешевшими, так і більш різноманітними у дизайні [8].

Вплив мистецтва. Розвиток поліграфічних технологій значною мірою пов'язаний з мистецтвом. Вікторіанська епоха (1837-1901), як схарактеризовано вище, призвела до стрімкого збагачення бідного неосвіченого населення, якому була властива відсутність естетичного смаку, та започаткування таких мистецьких напрямків, як *екзотика* та *кітч* (надмірна сентиментальність й плаксивість, відсутність креативності й оригінальності) [10].

У 1891 році завдяки видатному англійському митцеві, соціальному діячу та письменнику Вільяму Моррісу, котрий винайшов якісно нову друкарську машину (the Kelmscott Press) з метою покращення дизайну тексту, вдалося змістити мистецькі акценти у суспільстві у бік до високої естетики [17]. В. Морріс створив нові типи шрифтів Roman Golden type (який і донині є одним із найбільш вживаних), Troy type та Chaucer type (дрібніший варіант попереднього), поставивши за мету досягнення естетики у виданні виключно завдяки графіці й заклавши фундамент стилю *арт нуво* (Art Nouveau), який був протестом проти несмаку вікторіанства. Згодом, у XX столітті, фундатор так званої *нової типографіки* (про яку детальніше йтиметься згодом) Ян Чіхольд, не відкидаючи здобутків В. Морріса загалом, критикував його надмір естетики, у якій убачав сліпе копіювання стародруків, вважаючи таку техніку регресом, радше аніж прогресом у книжковій графіці [13,18].

Послідовник естетичної традиції у дизайні Джонатан Кейп надавав неабиякого значення архітектоніці тексту, вибору шрифтів, декоративному оформленню тощо. Так було започатковано рух “Дизайн у Промисловості” (the Design in Industry movement), який мав на меті довести, що масове виробництво не має заперечувати естетику видання [8]. Оскільки як В. Морріс, так і Дж. Кейп дали початок приватним видавництвам, що прагнули піднести видання до мистецького рівня, при цьому не зробивши їх недоступними для масового читача, друкарські технології у Великобританії продовжували стрімко розвиватись.

Мистецька школа Глазго (Charles Rennie Mackintosh's School of Art), що функціонувала з 1896 до 1909 року, об'єднала тогочасних впливових митців Шотландії, продовжуючи творити у стилі арт нуво (також відомий як Jugendstil, Sezessionstil, Modernista, Stile Liberty, Stile Floreal) [14], котрий, хоча й був заснований на принципі декоративності, все ж поволі відступав від нього у напрямку до простоти *модернізму* й домінування графіки.

Пізній модерн, переживаючи кризу раціоналістичних тенденцій, намагався відійти від прагнення до впорядкованої форми і на початку XX століття дав поштовх новим стилям у дизайні як от *функціоналізм* (пропагування нових естетичних експериментів з кольором, простором, простотою форм), а згодом – *експресіонізм* (домінування особистісних, часто химерних візуальних зображень і спецефектів), *кубізм* та схожі з ним *футуризм*, *конструктивізм*, *супрематизм* й *неопластицизм* (засновані як уособлення ери технологічного прориву з характерним змішуванням нерівних асиметричних ліній, взаємопроникненням об'єктів та хаотичних образів тощо, що створюють ефект одночасної присутності) [15].

Постмодернізм, який набув стрімкого розвитку наприкінці 1960-х років як синтез іронії й деконструктивного дизайну, спричинив відкинення традиційної стабільної графічної форми [16], що у друкованих текстах неминуче призводить до плюралістичності змісту, як доводять приклади в останньому розділі цієї статті.

Розвиток цифрових технологій. Телевізор вважають чи не найбільшим технічним проривом після винаходу друкарського станка, який суттєво видозмінив комунікацію, а також здійснив значний вплив на розвиток мови. Завдяки телевізійному екрану в мову почали проникати різноманітні символічні та іконічні типи інформації [6, 18], створюючи текст-образ, який характеризується іконічністю та полімодальністю.

Такі здобутки техніки як *цифрова відеокамера, відеоігри, мобільні телефони, комп'ютер та Інтернет* докорінно змінили систему письма, кинувши виклик алфавітним системам письма як основі письмової комунікації [там само, 19]. Поява першого комп'ютера (1941) і його стрімка еволюція від механічних та електромеханічних пристроїв, згодом електронних вакуумних приладів, винайдення мінікомп'ютерів, що працювали на дискретних транзисторах та мікросхемах, пізніше надпотужних комп'ютерних машин, що оперують надвеликими інтегральними схемами і нарешті до сучасних квантових, хімічних, оптичних, спінтронних та навіть ДНК-комп'ютерів докорінно змінила поліграфічні технології множинного репродукування текстового матеріалу й графічних зображень; більше того, нові комунікативні технології стали доступними масовому користувачу [13, 9].

Вище схарактеризовані екстралінгвальні чинники призвели як до оновлення тлумачення поняття **типографіка** у лінгвістичному ключі, так і до зародження комплексної науки про письмо – **графічної лінгвістики**.

Традиційне визначення *типографіки* або *книжкової графіки* (з грецької: τύπος – форма; γράφη – письмо) як книгодрукування або, по-іншому, мистецтва оформлення видання до друку, що включає дизайн тексту (*англ. typography; рос. типографика*) (OALD, 1596) задовольняло потреби допостмодерністської естетики: наприклад, представники Швейцарської школи графіки користувалися лише гарнітурами Sans Serif, вважаючи їх “ергономічно ефективними” й такими, що відповідають стилю епохи [13, 13].

Розвиток друкарських й цифрових технологій та нові стилі мистецтва, як вже згадано, внесли асиметрію у так звану *нову типографіку* (що еволюціонувала під впливом мистецьких течій футуризму, конструктивізму, дадаїзму та ін.), яку також іменують *функціоналістською, модерною* або *асиметричною типографікою* [там само, 18]. Такий тип книжкової графіки виник як бунт проти логоцентризму, усталених норм, як пропагування *сигнальної* або *алюзивної типографіки* (*typographic cuing*) [там само, 35], що “маніпулює увагою читача” [там само, 18]. Нова типографіка є за своєю суттю *інтегральною типографікою* (термін уведений Карлом Герстнером) [Waller, R цит.за: Gerstner 1959: 66], адже ставить за мету досліджувати злиття частин у ціле, що завдяки цілісності вербальних й невербальних графічних знаків уможливує єдність між змістом і формою. Таким чином, постає тісний зв'язок між текстом і типографікою: “Текст і типографіка не стільки два послідовні різнорівневі процеси, скільки взаємопроникні елементи” [там само].

Лінгвальні чинники оновлення форми й змісту ПХТ. Як свідчить аналіз вище викладених джерел, на початку ХХ століття типографіка відходить від мистецтва оформлення видання до друку, проникаючи у царину лінгвістики, – цей факт, а також такі інтралінгвальні передумови, як виділення письма як окремого об'єкта лінгвістичних досліджень, виокремлення графічного мовного рівня, еволюція поняття “графема”, та ін. [1] зумовлюють започаткування графічної лінгвістики – комплексної науки про письмо як складну знакову систему, що об'єднує окремі наукові напрямки (графіку, графетику, графеміку, графологію, орфографію, орфографіку й типографіку) [там само].

З погляду графічної лінгвістики, **графічні засоби** – це знаки певної фізичної форми, що належать до різних семіотичних систем. Попри літерні графемі, графічна лінгвістика послуговується й нелітерними засобами типографіки, як-от: дизайн тексту (довільність, сегментацію, лінійність); просторове розташування тексту (відступи, параграфи, фігурне розташування тощо); форма, розмір (кегель) і тип шрифту; шрифтові виділення, повторення і підкреслення; таблиці, графіки, схеми, фотографії, діаграми, ілюстрації; символи (логограми, зірочки, надрядкові знаки тощо);

абревіатури, акроніми; кольори та їх комунікативне навантаження, зокрема й у міжкультурній комунікації; геометричні візерунки та форми. Графічні засоби – це “шифрувальники значення”, що імплікують достатньо “широке й водночас ледь-вловиме значення поза їхньою функцією кодування вербального повідомлення” [11, 208]; більше того, “один і той же графічний елемент може мати різні значення, як і одне і те ж значення може бути реалізоване за допомогою різних графічних засобів” [там само, 209].

У нашому дослідженні формуємо наступну гіпотезу: переосмислення ролі типографіки у творенні тексту, як і розвиток графічної лінгвістики привели не лише до оновлення традиційних графічних засобів і прийомів (шрифтові варіації, знаки пунктуації тощо), але й до творення нових графічних засобів і прийомів, що суттєво змінюють як форму, так і зміст ПХТ.

Оскільки графічні засоби репрезентують різні семіотичні системи, то вони пов’язані між собою нелінійними, тобто парадигматичними відношеннями. Поєднання графічних засобів за лінійним або синтагматичним принципом уможливує творення *графічних прийомів*. Гетерогенний характер ПХТ досягається завдяки ієрархічному взаємозв’язку одиниць графічного мовного рівня з одиницями усіх інших мовних рівнів.

За допомогою графічних засобів і прийомів твориться *графічний символізм*, що є цілеспрямованою маніпуляцією графічними ресурсами з метою ефективного донесення імпліцитного смислу до реципієнта [7].

Отже, враховуючи міждисциплінарний підхід до вивчення постмодерністського текстотворення крізь призму графічної лінгвістики й типографіки, ПХТ відносимо до особливого типу текстів, а саме до *графічних текстів*. Ми розуміємо *графічний текст* як складний лінгвoseміотичний феномен, де взаємодіють знаки різних семіотичних систем (як вербальних, так і невербальних) на основі синтагматичних, парадигматичних та ієрархічних відношень. Графічний текст вирізняється *гібридною формою*, у якій контроль над синтагмою (у конкретному випадку, тимчасовою послідовністю лінгвістичних явищ, з якими стикається читач) переключається від автора (коли йдеться про традиційну прозу) до реципієнта (коли мова йде про графічний текст).

За допомогою хаотично інтегрованих різнорідних графічних засобів і прийомів у ПХТ твориться низка *графічних новацій* (надалі ГН), які ми трактуємо як такі дискретні сегменти, що складаються з найменших конститутивних одиниць графічного рівня (буквених і небуквених графем), які не лише змінюють зовнішній вигляд тексту, сприяючи його візуалізації, але й породжують нове прагматичне значення, набуваючи смислотвірних/семогенеративних ознак, що проілюструємо нижче.

The Splattered Heart

Chapter I

It was past midnight when Rick rolled exhaustedly on to his broad, muscular slightly podgy back and casually ran his powerful fingers with their chewed-down fingernails through his thick curly, naturally-blond discreetly highlighted hair.

Okay, I know it’s not your Jane Austen. Maybe Ms Insufficient Enthusiasm had a point about the adjectives. I sat staring at the page. Had I developed writer’s block already? Downstairs I heard voices in the hall and the click of the latch. Then my bedroom door opened a crack.

‘Are you all right, Mum? Aren’t you having any dinner?’

Аналізована ГН (MLW, 15) утворена за допомогою таких графічних засобів як нерівномірні відступи від кромки тексту-манускрипту й основного тексту, а також відступи між абзацами. Нелінійна архітектоніка тексту візуалізує *принцип інтертекстуальності* (текст у тексті), коли за допомогою вище згаданих графічних засобів розміщено спочатку текст наратора-письменниці (автора роману *The Splattered Heart*), а згодом – текст наратора-героїні.

Класичні шрифти гарнітури *Oldstyle* використано як у заголовку (курсивне жирне виділення), так і основній частині тексту наратора-письменниці (курсивне виділення) з метою наближення фрагменту до манускрипту. Також такі шрифтові гарнітури виражають “почуття довіри, натякають на стабільність, традицію і спадковість” [3, 75], а отже, передають деякий консерватизм оповідача й бажання наслідування письменницьких традицій. Окрім класичної шрифтової гарнітури, у текстовому фрагменті застосовано також такі графічні засоби, як капіталізація “*Ms Insufficient Enthusiasm*” на позначення прізвища редактора видавництва, що реалізує в іронічному ключі *антономазію* (загальна назва на позначення живої особи) та закреслення (що візуалізують врахування побажань редактора, яка вважає, що засилля описових прикметників є вагомою підставою не друкувати книгу).

Завдячуючи застосуванню комплексу графічних засобів, ілюстровані ГН транслюють стилістичний прийом *snark* (з англійської *snark* утворено з двох слів *snide+remark* на позначення саркастично-цинічної фальшивої ремарки), що передає саркастичне порівняння наратора власного письменницького хисту й стилю видатної письменниці Джейн Остін та глузливе ставлення до згаданого редактора. Крім того розміщення двох текстів, котрі увиразнюють наратора-письменницю і наратора-героїню творять таку ГН, яка реалізує стилістичний прийом *юкстапозиції* (одночасне розміщення поруч двох або більше ідей, характерів, осіб, об’єктів тощо з метою порівняння та контрасту).

Наступний приклад також заслуговує на увагу завдяки утворенню ГН за допомогою низки різномірних графічних засобів і прийомів.



MENU

language costumier	1
OPEN HARD DRIVE	7
terrible thing to do to a flower . . .	23
NEW DOCUMENT	29
virtual world	61
SEARCH	65
great and ruinous lovers	75
open it	81
VIEW	85

Аналізована ГН – це графічно виділений текстовий фрагмент зі збірки оповідань “*The PowerBook*”, що містить літерні (букви) й нелітерні графеми (фігурне розташування тексту на сторінці; малюнок, різні кеглі і шрифтові гарнітури, що різняться насиченістю й ілюмінативністю; знаки пунктуації; цифри) й віддзеркалює такі принципи постмодерністського текстотворення, як *деконструкція* й *поліфонічність*. ГН, як дистрактор імпліцитного змісту [5], завуальовує зміст книги, подаючи його у вигляді напису “*MENU*” (“menu” замість “contents”), що може бути по-різному інтерпретований. Принцип деконструкції відображений у розташуванні назв оповідань з різними відступами від кромки тексту, а поліфонічність смислів – завдяки множинній інтерпретації напису “*MENU*”. По-перше, його можна тлумачити як ресторанне меню; по-друге, завдяки капіталізованим назвам оповідань “*OPEN HARD DRIVE*”, “*NEW DOCUMENT*”, “*SEARCH*”, “*VIEW*” – і як комп’ютерне меню, що містить набір команд для роботи в програмному забезпеченні. По-третє, зображення книги над написом “*MENU*”, може сприйматись як *алюзія* “меню” – “їжа для роздумів” (з англійської “food for thought”), що метафорично позначає книгу й спонукає читача задуматись над змістом книги ще до того, як він почне її читати. На перший погляд, прихований завдяки малим літерам заголовків першого оповідання “*language costumier*” насправді розкриває імпліцитний смисл лише у процесі читання усієї збірки “*The PowerBook*”, у якій читача наділяють надможливостями, коли він стає героєм історії у якості самого себе, а покидає її в іншому амплуа. То наратор, то читач поперемінно виступають творцями повістування (“мовними костюмерами”), то сама розповідь стає персоналізованою і змушує “костюмерів” її “роздягнути”, привертаючи до себе увагу курсивним шрифтовим виділенням та подвійними міжрядковими пробілами й нерівномірними відступами від кромки тексту:

Приклад 1 (JWP, 5):

“I can change the story. I am the story.

Begin.”

Приклад 2(JWP, 52):

“‘That’s not how the story ends.’

Stop.”

Приклад 3 (JWP, 84):

“The story is reading you now, line by line.

Do you know what happens next?

Go on, open it.

Open it . . .”

Таким чином, аналізована ГН ще до самого початку оповіді, як і впродовж неї, реалізує стилістичний прийом *дoppelтангер* (з німецької *doppelganger*, що означає “двійник”, “той, хто йде поруч”). Цей стилістичний прийом може використовуватись на позначення однієї і тієї ж особи, яка знаходиться одночасно в кількох місцях, на позначення особи, що віддзеркалює іншу особу, немов тінь або привид, або на позначення минулого чи майбутнього стану особи тощо. Окрім цього, обидві проілюстровані ГН передають *поліфонію нараторів*, фактично візуалізуючи багатоголосся або “розщеплення” нараторів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Низка екстралінгвальних та інтралінгвальних чинників зумовила як переосмислення змісту поняття типографіка, так і до оновлення форми й змісту ПХТ. Міждисциплінарне дослідження англійського ПХТ на стику типографіки й графічної лінгвістики дозволяє підтвердити висунуту гіпотезу й висновувати, що за допомогою гетерогенних графічних знаків (літерних й нелітерних) відбувається водночас

оновлення традиційних і творення нових графічних засобів і прийомів. Графічні новації, які творять нову форму ПХТ, спонукають до множинних тлумачень його імпліцитного змісту. Перспективу подальших досліджень вбачаємо у встановленні принципів класифікації ГН.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецька О. В. Становлення графічної лінгвістики як комплексної науки: аналітичний огляд // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія “Лінгвістика” : збірник наукових праць. Випуск XIX. – Херсон : ХДУ, 2013. – С. 18–28.
2. Матвійчук Т. П. Текстоцентричний підхід у дослідженні мовної системи // Вісник КДПУ. Філологічні студії. 2013 – Вип. 9 – Ч. 2. – С. 98–104.
3. Криштопайтис В. В. Шрифт как визуальное средство коммуникации / В. В. Криштопайтис // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2008. – №5. – С. 72–77.
4. Baron, N. S. (2000) Alphabet to Email: How Written Language Evolved and Where It's Heading /Naomi S. Baron. London : Routledge.
5. Biletska O. Graphic innovations as manifestations of linguistic norm democratization (2014). The Fourth European Conference on Languages, Literature and linguistics. Proceedings of the Conference (November 25, 2014). Vienna, OR: “East West” Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH, Vienna. – P. 14–19.
6. Crow, D. Left to Right: The Cultural Shift from Words to Pictures. AVA Publishing, 1 нояб. 2006 . – 192 p.
7. Ferenčík, M.: A Survey of English Stylistics. Prešovská univerzita v Prešove, – 2004. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Ferencik/INDEX.HTM>
8. History of publishing / Encyclopaedia Britannica [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/482597/history-of-publishing>
9. History of Western Typography / Wikipedia [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Western_typography
10. Richards, Th. The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914. – Stanford University Press, 1991 . – 306 p.
11. Stöckl, H. Typography: body and dress of a text – a signing mode between language and image http://signographie.de/cms/upload/pdf/stoeckl_viscom_05_typo_final.pdf
12. Typography / Encyclopaedia Britannica [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/611830/typography/36791/England>
13. Waller, R. The Typographic Contribution to Language: Towards a Model of Typographic Genres and Their Underlying Structures. – Department of Typography & Graphic Communication. – August, 1987. – 329 p.
14. Western Architecture: Art Nouveau / Encyclopaedia Britannica [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/32952/Western-architecture/47414/Art-Nouveau>
15. Western Architecture: 20th-century architecture. The Modernist movement / Encyclopaedia Britannica [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.britannica.com/EBchecked/topic/32952/Western-architecture/47414/Art-Nouveau#toc47415>
16. Western Architecture: 20th-century architecture. Postmodernism/ Encyclopaedia Britannica [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.britannica.com/EBchecked/topic/32952/Western-architecture/47421/Postmodernism>
17. William Morris / Encyclopaedia Britannica [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/392908/William-Morris>

ДОВІДКОВА ЛІТЕРАТУРА

18. (OALD) – Oxford Advanced Learner’s Dictionary. International Student’s Edition by A.S. Hornby. – Oxford University Press, – 2005.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

19. (MLW) – Lewycka M. We Are All Made of Glue. – London : Penguin Books, – 2010. – 325 p.
20. (JWP) – Winterson Jeanette. The PowerBook. – London : Vintage Books, – 2001. – 243 p.