

УДК 766:659.133:003.07(477) «191/193»

Будник А. В.

Київський національний
університет культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКІ ШРИФТИ У ВИДОВИЩНОМУ ПЛАКАТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Будник А. В. Українські шрифти у видовищному плакаті першої третини ХХ століття. Автор досліджує трансформацію складальних і рукотворних шрифтових гарнітур українського видовищного плакату першої третини ХХ століття — від використання інтернаціональних типографських мас за каталогами іноземних компаній до появи мальованих гарнітур з національними ознаками. Відстежується, як відповідно до змін соціального устрою, суспільного запиту, формування нової мови графічного дизайну змінювалися й засоби шрифтової виразності. Встановлюється вплив розвитку поліграфічних технологій на траєкторію розвитку стилістичних особливостей художньої мови плакатів. Через аналіз використання шрифтів у зразках плакатного мистецтва визначаються поступ і тенденції дизайнерського процесу, чим збагачується панорама українського видовищного плакату першої третини ХХ ст.

Ключові слова: складальні та рукописні шрифти, національний характер, видовищний плакат, композиційні прийоми, типографіка.

Будник А. В. Украинские шрифты в зрелищном плакате первой трети XX века. Автор исследует трансформацию наборных и рукотворных шрифтовых гарнитур украинского зрелищного плаката первой трети XX века — от использования международных масс из каталогов иностранных компаний до появления рукописных гарнитур с национальными признаками. В соответствии с изменениями социального строя, общественного запроса, формирования нового языка графического дизайна менялись и выразительные средства шрифтов. Статья устанавливает влияние развития полиграфических технологий на траекторию развития стилистических особенностей художественного языка плакатов. Через анализ использования шрифтов в образцах плакатного искусства отслеживается прогресс и тенденции дизайнерского процесса, чем обогащается панорама украинского зрелищного плаката первой трети XX в.

Ключевые слова: наборные и рукописные шрифты, национальный характер, зрелищный плакат, композиционные приемы, типографика.

Budnyk A. Ukrainian fonts in the spectacular poster of the first third of the 20th century. The relevance of the chosen theme is the need to analyze culture of national font as part of Graphic Design in Ukraine.

Sources — a collection of posters from the National Library of Ukraine, Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine, the House-museum of Maria Zankovetska, Kyiv History Museum, from private collections, as well as cinematic periodicals of the time. **Aims article.** Track the development of fonts featured in the national plastics used in spectacular poster first third of the XX century.

Main part. Fonts of first Ukrainian posters had no national character; used primarily a Western types. Cyrillic typefaces lacked and came to anecdotal cases where instead of Slav letters were Latin. Posters on the turn of the XIXth and XXth centuries in Ukraine imitated compositional patterns and fonts of Barnum's poster of mid-XIXth century. The main customers of spectacular posters were theaters and circuses.

Interest composite font posters were issued according to orders of private theatre troupes late XIX — early XX century. Spectator encouraged to visit the show to get something that opens using energy of theatrical performances. The result achieved by collectors in original layout designs of existing arsenal of printing fonts due to lack of Cyrillic typefaces.

Circus poster text using the same headset. Similar sheets inherently have a variety of simple programs in detail told about the repertoire without creating a visual image presentation. The important role at these works played fonts sometimes overly playful in alliance with excessively large elements of decoration. Special design sophistication in these posters is not noticed, by contrast, is not considered the greatest virtue of assemblers was using very many different headsets.

In the early post-revolutionary era in the USSR fonts of Modern used are active, but later they began to believe desks low artistic level, even called «garbage range.» Subsequently acquired great popularity chopped fonts, fatigue and consequently enormous using of patterns, ornaments, decorative and variegated print design early XIXth century. On these same principles of simple geometric shapes - lines, dots, triangles and so began to use instead of ornaments.

However, the dominance of constructivism in font design was not durable. Prior to the 1930s its role in USSR graphic design was considered negative. 1932 issued a decree notorious CPSU (b). After that art should not remain places for various «formalist» trends, artists must to be based on «socialist realism.» The tendency to use fonts in theatrical and circus posters 1920-30's can be defined as a period of transition from the post-revolutionary decor till the technical constructivism. Because of this stylistic patchwork font in solving one sheet can be combined and Secession decor and chopped grotesque.

Breaking use fonts and acquisition of new socio-cultural values coincide with the first attempts to create Ukrainian statehood. Pleiad of artists, including V. Krichevsky, M. Kyrnarsky, G. Narbut, O. Marenkov created fonts appealed to such Ukrainian sources as incunabula, manuscripts and folk art.

A powerful impetus to the development of national culture oriented font creation provided by VUFKU (All-Ukrainian Photo-Cinema-Directorate in 1922-1930),

which acted as a major catalyst for the customer and improve Ukrainian fonts.

In general, we see how from the time of black and white poster type gradually loses its informative role of signature under the image and takes quality of image. The letters are a full part of the poster; the active means of figurative language, creating an artistic image. Increasingly name written at an angle, the curve trajectory, vertically. The letters segment the space, exacerbating composite solutions cover figure and face, act as components of collage dynamically steering diagonal construction. This applies to major names and additional text, which also demonstrates a sharp witty solutions. From established schemes that practiced in the theatrical assembly bills during the turn of the century, almost nothing is left.

Finally, begin to appear and drawn national character sets, such as the poster by B. Podtyahin «Life of Karmalyuk», H. Dean «Taras Tryasylo», K. Bolotov for «Weavers» and «Storm» (1928), M. Ivasyuk «Sorochnytsky Fair» (1927).

Conclusion. *Unified fonts of the end of XIX - the first third of the XXth century were not allowed to appear in the national character poster inscriptions definite period precisely because of typographical specific manufacturing assembly technology poster printing. Thus, the use of Western fonts on the one hand has introduced the then Ukrainian printed products in the European and global context, but on the other hand, made it impossible to develop a national character font.*

New features of lithographic reproduction of handwritten fonts in poster allowed the masters of applied graphics to create their own typefaces with pronounced ethnic grounds, according to Ukrainian public need. Development of new fonts significantly influenced the interpretation of the term «national» in Ukrainian culture and font graphic design so asked a vector of development for the next century.

Keywords: *assembly and handwritten fonts, national character, spectacular poster, compositional techniques, typography.*

Постановка проблеми. Актуальність обраної теми полягає у необхідності аналізу національної шрифтової культури як частини графічного дизайну на теренах України. Малочисельність сучасних шрифтових кас з українськими ознаками викликає необхідність у вивченні траєкторії національно орієнтованого культурного процесу першої третини XX століття, що призвів до появи у 1920–30-х рр. новітніх акцидентних гарнітур, які стали взірцями для наступних поколінь дизайнерів-графіків.

Джерельною базою проведеного дослідження слугували збірки афіш з Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Будинку-музею М. К. Заньковецької, Музею історії Києва, аркуші з приватних колекцій, а також кінематографічна періодика того часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Еволюцію «громадянського» складального шрифту описував Ю. Герчук [3]. Темі акциденції присвячено книгу С. Телінгатера і Л. Каплана «Искус-

ство акцидентного набора» [13]. Однак, визнаючи важливість проектування шрифтів для виділення заголовкового тексту на протизагальному набору, автори вважали носіями національного характеру в типографії не шрифт, а орнамент: «<...> в условиях непрерывного развития национальных культур народов Советского Союза меняется и будет меняться дальше характер использования мотивов народного орнамента <...>» [13: 67].

Історії розвитку мальованих шрифтів торкався у книзі «Естетика українського рукописного шрифту» викладач Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури В. С. Мітченко [8], втім, не наводячи прикладів використання у видовищному плакаті. Типографські шрифти зазначеного періоду розглядалися у статті викладача кафедри «Дизайн» Закарпатського художнього інституту О. В. Рушчака «Шрифт як основна складова в графічному оформленні періодичних видань Закарпаття другої половини XIX — початку XX століття» [11], однак обмеженість конкретним регіоном і темою періодики не дозволили автору висвітлити проблематику функціонування шрифту в афішах.

Щодо специфіки використання шрифтів у видовищному плакаті, то цього питання торкалися здебільшого російські дослідники, які здебільшого обминали український плакат [4; 5; 7], акцентуючи інтернаціональний характер конструктивізму на протизагальному національним рисам.

Мета статті — відстежити розвиток шрифтів з ознаками національної або історичної пластики у видовищному плакаті першої третини XX ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Шрифти перших українських афіш не мали національних ознак, оскільки використовували переважно західноєвропейські каси, імпортовані з-за кордону. Кириличних гарнітур не вистачало і доходило до анекдотичних випадків, коли замість слов'янських літер ставилися латинські. Розвиток громадянського шрифту протягом XVIII–XIX ст. відбувався в цілому відповідно до загальноєвропейської траєкторії, слідом за антиквою. З кінця XVIII ст. російські каси нерідко замовлялися в Парижі у Фірміна Дідо (*Firmin Didot*, 1764–1836), гарнітури якого особливо цінували. Згодом шрифти для Російської імперії робили у Лейпцигу [3].

Шрифт-афіші межі XIX–XX ст. на теренах України композиційно і за латерінговим наповненням наслідували зразки «барнумівського» плакату середини XIX століття [6: 24]. Головними замовниками такого дизайнерського продукту як видовищний плакат були театральні-циркові заклади.

Варті уваги композиційні знахідки шрифтових афіш, що їх видано на замовлення приватних театральних труп кінця XIX — початку XX ст. [9]. За допомогою винахідливої типографіки з використанням різнокаліберних шрифтових груп, які то об'єднувалися, то раптом починали конфліктувати

одна з одною, залежно від характеру дійства, створювалися ефекти кричущої рекламності, прихованої емоційної напруженості, міщанської сентиментальної грайливості, ба навіть більше — проглядався тривожний містичний підтекст. Здається, навіть на людину, яка не вміла читати, афіша впливала за допомогою знаково-шрифтових груп, які діяли на підсвідомість як закодовані символи. Афіша заохочувала відвідати виставу, щоб здобути щось таке, що відкриється за допомогою енергетики театрального дійства. Втім, результат досягався за рахунок кмітливості складальника у komponуванні оригінальних конструкцій із наявних у арсеналі друкарні шрифтів європейського зразку через відсутність не те щоб українських, а навіть власне кирилических гарнітур.

Циркові текстові афіші використовували ті ж самі каси (як і театральні плакати) для подання докладного переліку номерів, із деталізованим описом, особливо якщо у виставі брали участь багато виконавців [6]. Подібні аркуші за своєю суттю були різновидом простих програм, які у подробицях розповідали про репертуар, не створюючи візуальний образ вистави. Важливе значення у таких творах відігравали шрифти, інколи надмірно грайливі в альянсі з непомірно великими елементами типографських прикрас або політипажами. Особливої дизайнерської вишуканості у подібних плакатах не помічається, навпаки, чи не найбільшою чесною складальника (який і був тоді дизайнером) вважалося використання якомога більшої кількості шрифтових гарнітур. Рідко їх буває менше 4-х, є випадки коли на одному аркуші присутні близько 15-и гарнітур, до того ж це і літери з рублених шрифтів тих часів, таких як *Sans*, *Grotesque*, *Doric*, *Gotic*, і оздоблений товстими засічками та внутрішнім декором *Clarendon*, і витягнутий *French*, і химерний *Tuscan*, і знайомий нам за друками революційної доби *Italian Egyptian*. Подеколи використовуються й шрифти з підгрупи *Shaded*, які імітують товщину й об'ємність написання.

Цікаво, що великі літери для складання виготовлялися з деревини, проте менші літери вже могли бути металевими. Дерев'яні літери легші за вагою і дешевші у виробництві, через що їхнє виготовлення стало новою індустрією на початку XX століття в Європі. Існували цілі каталоги літер і прикрас, видані у вигляді підбірок аркушів-плакатів, як наприклад, каталоги *Specimens of Wood-Letter* лондонської фірми *Harrild and Sons* 1906 року. Цілком імовірно, що подібні каталоги могли замовляти, купувати і використовувати провінційні українські друкарні.

Якщо, починаючи з Івана Федорова і пізніше, існувала усталена практика проектування кирилических друкарських шрифтів, то з другої половини XIX ст. та на початку XX ст. така практика була відсутня. В Росії на той час діяла невелика кількість шрифтоливарень, які були, зазвичай, філіями закор-

донних компаній: Лемана, Бертольда, Кребса. Вони отримували з Німеччини пуансони для відливання ручних шрифтів. Ці ж шрифтоливарні виготовляли й широко рекламували через видання каталогів понад 2 000 назв шрифтів різноманітних малюнків та всіляких прикрас для типографського складання. Основна маса цієї дизайнерської атрибутики створювалась у стилі «модерн», який панував тоді на теренах Європи.

На початку пореволюційної доби у СРСР такі шрифти використовувалися досить активно, проте згодом їх почали вважати касами низького художнього рівня, навіть називали «засміченим асортиментом» [10: 106]. Втім, це не заважало друкувати обкладинки самого В. І. Леніна модерністськими шрифтами, наприклад — титульна сторінка його книги «О продовольственном налоге» (М., ГИЗ, 1921), виданої накладом 100 000 прим. Траплялося й застосування плакатних шрифтів типу «жирного» гротеску, наприклад, на обкладинці збірки В. Маяковського «Все сочиненное Владимиром Маяковским (1909–1919)» або «Ерлаш и другие рассказы» Максима Горького. Це свідчило про шалену популярність рублених шрифтів, як наслідок утомленості й пересиченості візерунками, прикрасами, декоративністю й строкатістю поліграфічного дизайну початку XX століття. На таких само засадах прості геометричні фігури — лінійки, крапки, трикутники тощо почали вживати замість орнаментів, а мальовані ілюстрації стали замінювати фотографіями або фотомонтажем. Аналогічне прагнення шрифтового «функціоналізму» і «техніцизму» [13: 151] розпочалося у радянській політичній книзі, яка позичила цю плакатність подання звісно ж, у плаката.

1930 року було затверджено загальносоюзний стандарт на друкарські шрифти (ОСТ 1337) з метою звільнення від застарілих, невисокої художньої якості та незадовільних у технічному відношенні шрифтів. Справу позбуття «західних» шрифтів було довершено 1938 р. прийняттям першого п'ятирічного плану, що передбачав припинення імпорту лінотипних матриць.

Однак і панування конструктивізму в шрифтовому дизайні не було довговічним. До початку 1930-х рр. і його роль у графічному дизайні СРСР було визнано негативною. Це мотивувалося тим, що конструктивізм прагнув стати окремим художнім напрямком, прийоми якого нібито почали застосовуватися в оформленні різних типів видань незалежно від їхньої тематики. До того ж 1932 року було видано сумнозвісну постанову ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» від 23 квітня 1932 року. Після цього у мистецтві не повинно було залишитися місця для різноманітних «формалістичних» течій, мистецтво мало стати загальнонародним, а художня інтелігенція мала консолідуватися на базі виключно «соціалістичного реалізму».

Разом з тим визнано, що в оформленні окремих видань, особливо масово-політичного спрямування, де була необхідна плакатність подачі матеріалу, прийому конструктивізму зіграли позитивну роль [14: 152].

Таким чином, тенденцію використання шрифтів у театральних і циркових плакатах 1920–30-х рр. можна визначити як перехідний період від післяреволюційного декоративізму до техніцистичного конструктивізму. Через таку стилістичну мішанину в шрифтовому вирішенні одного аркушу можуть поєднуватись і сецесійний декор, і рублений гротеск. Конструктивістський логотип столичного цирку не заважав провінційному складальнику додати трохи квіточок у оздобленні рамки, як, наприклад, на афішах з приватної колекції, замовлених у 1920-х роках Держцирком ГОМЕЦ — «Клео Доротті із своїми асистентами», «Гастролю муштрувальника Володимира Дурова» та «Алі-Вад».

Злам у використанні шрифтів й набуття ними нового соціокультурного значення співпадає з першими спробами створення української державності. Ціла плеяда митців, серед яких відзначимо В. Кричевського (під впливом М. Грушевського), М. Кірнарського, Г. Нарбута, звернулася до шрифтових джерел українських першодруків, рукописів і народного мистецтва. Велика заслуга в цьому Г. Нарбута, який ввів у обіг рукописний акцидентний шрифт, створений на основі Пересопницького Євангелія. Цікаво, що майстер переписав його гусячим пером, щоб виявити графеми і збагнути сутність створення літер. У плакаті-афіші 1920 року «Літературно-художня виставка пам'яті Тараса Шевченка» завдяки тектоніці стилізованого шрифту й урочистому сполученню чорного й коричневого кольорів митець передав неординарність події. Не випадково цей аркуш було визнано Б. С. Бутником-Сіверським найкращим «культурно-просвітницьким» плакатом громадянської війни [2: 116]. Прикметно, що на відміну від західноукраїнських шрифт-афіш Нарбут свідомо використовує латинську «N» замість кириличної «Н», а не робить це через фактичну нестачу необхідних літер.

Відштовхувався від «Пересопницького Євангелія» у своїх шрифтових розробках і Марк Кірнарський. Він навмисно потовщив основні штрихи літер, щоб використовувати їх на обкладинках книжок або плакатах.

Якщо Кірнарський навчався у Нарбута безпосередньо, то плакатист Олексій Маренков перебував під впливом творчості майстра, використовуючи його розробки практично у кожній своїй роботі, про що пише Платон Білецький [1: 215]. У такому ж контексті згадується Білецьким і Адольф Страхов, який у хрестоматійній серії «Азбука революції» 1921 р. [12] намагався дотримуватися національних рис у літерах назви серії. Втім, у пізніших роботах Страхов уже відходив від

української пластики написів, зазнаючи впливу рублених конструктивістських гарнітур.

Так само і багато інших митців, позбувшись залежності від інтернаціональних кас початку XX століття і тільки-но розпочавши створення національних шрифтів на історичній основі, наприкінці 1920-х–початку 1930-х років опинились у полоні ідей конструктивізму, який передбачав використання кас без національних пластичних ознак. Однак таке панування теж було недовгим.

Потужний поштовх розвитку національно орієнтованої шрифтової культури надало створення національної кінематографічної бази — ВУФКУ (1922–1930), яке виступило серйозним замовником і каталізатором процесу вдосконалення українських шрифтів.

У цілому бачимо, як з часів типографської чорно-білої афіші, виконаної високим друком, шрифт поступово позбавляється своєї суто інформативної ролі підпису під картинкою і набуває якостей образу. Літери стають повноправною частиною площини плакату, активним засобом зображувальної мови, створюючи художній образ фільму. Дедалі частіше назви пишуть під кутом, за кривою траєкторією, вертикально. Сама назва може багато разів повторюватись, як на плакаті М. Длугача «Сплетня» (ВУФКУ, 1928 р.), що створює виправдане враження багатократного передання пліток по колу від одного персонажа-пліткаря до іншого. Слова у назві можуть писатися різними шрифтами, але така різноманітність вже має мало спільного зі шрифтовими «бенефісами» кінця XIX — початку XX століття. Літери сегментують простір, загострюючи композиційні рішення, «нахабно» перекривають фігури й обличчя, виконують роль компонентів колажу, динамічно спрямовуючі діагональні побудови.

Це стосується як головних назв, так і додаткових текстів, для яких теж знаходять дотепні гострі рішення. Акциденція розповсюджується і на менш значущі інформаційні блоки. Наприклад, прямокутники, на яких пишуть відомості про режисера, оператора й акторів, стають деталями конструктивістських схем, змінюючи усталений напрямок написання, колір і нахил літер, розміри кеглів, шрифтові гарнітури, місця написання на аркуші тощо. Від усталеної схеми, що практикувалась у театральній складальній афіші межі століть, майже нічого не лишається. Піввікову ієрархію подання візуально-комунікативної інформації свідомо було зруйновано. Якщо згадати розподіл написів на шрифт-афіші: верх (розважальний заклад, де буде спектакль), середина (назва вистави), низ (додаткова інформація), то таких правил написання митці вже майже не дотримуються.

Нарешті, починають з'являтися й мальовані гарнітури національного характеру, як-от на плакаті Б. Подтягіна «З життя Кармалюка» (Українфільм, 1931). Це, звісно, зумовлено українською тематикою

стрічки але й, напевне, відбило вплив навчання художника в КХІ на факультеті у Ф. Кричевського. Так само виконується 1926 року художником Г. Діном і назва «Тарас Трясило». Вражає «нарбутівською» абеткою з латинською N шрифтова робота К. Болотова для «Ткачів» 1928 року. Той самий Болотов експлуатує активні засічки національного характеру в плакаті «Буря» теж 1928 року. Щось гоголівське у шрифтах помітне і на плакаті «Сорочинская ярмарка» М. Івасюка (ВУФКУ, 1927 р.), тож напис знаходиться цілком у гармонії з ілюстративним рішенням аркушу відомим живописцем. Шрифт на афіші не-встановленого автора до закордонної стрічки «Дім зненависті» (1926 р.) виконується схожим на народний орнамент, і не тільки за кольором, а й за архітектонікою написання.

Віддається данина й іншим культурним традиціям. Так, не тільки назва фільму «Крізь сльози» (ВУФКУ, 1927) за Шолом-Алейхемом, а й літери прізвища письменника (за мотивами твору якого знято стрічку) художник С. Зарицький стилізує під іудейські. У плакаті Г. Кузнецова «Ім'ям бога» (АзКіноПром; реж. А. Шафіров, А. Яловий, 1926 р.) простежується бажання створити образ східних шрифтових груп. А. Фіногенов для «Спартака» (ВУФКУ, 1926 р.) свідомо обирає гарнітуру, близьку до давньоримського накреслення.

Так було закладено підвалини розуміння художньої ролі шрифтових гарнітур у графічному дизайні (і зокрема, видовищному плакаті) протягом наступного століття. Надиhaючись в подальшому розробками Г. Нарбута, М. Кірнарського українські шрифтовики В. Хоменко, В. Юрчишин, В. Чебанік, В. Мітченко, створили хоча й кількісно обмежену, але яскраво національно забарвлену групу нових кас, базовану на інтерпретації шрифтів з національною пластикою.

Висновок. Уніфіковані шрифтові каси кінця ХІХ — першої третини ХХ століття не дозволяли проявитися національному характеру у плакатних написах означеного періоду саме в силу типографічної специфіки виготовлення складальної афіші технологією високого друку. Таким чином, використання аналогічних з європейськими друкарнями шрифтів з одного боку вводило тогочасну українську поліграфічну продукцію у загальноєвропейський і світовий контекст, але, з другого боку, не давало можливості розвинути національному характеру шрифту.

Нові можливості літографського відтворення рукописних шрифтів з плакатних оригінал-макетів дозволили майстрам прикладної графіки самостійно створювати гарнітури з яскраво вираженими національними ознаками, чому сприяло суспільне замовлення на україномовний продукт. Рукотворні написи для окремих плакатних, журнальних і книжкових заголовків ставали базою для розвитку повноцінних кас акцидентних шрифтів. Означені розробки суттєво впли-

нули на трактування поняття «національного» в шрифтовій культурі українського графічного дизайну і задали вектор розвитку протягом наступного століття.

Перспективи подальшого дослідження.

Оскільки багато хто зі згаданих вище митців працював не тільки у видовищному, а й у політично-агітаційному плакаті, ще й у суміжних жанрах — оформленні книг, часописів, у рекламі, наочній агітації, пакуванні, прикладній графіці тощо, ситуація потребує встановлення міжжанрових зв'язків з огляду на використання розроблених авторських шрифтів у інших різновидах графічного дизайну першої третини ХХ ст. Вартують уваги також подальші спроби зберегти національні риси шрифтової культури на противагу академічній узагальненій домінанті соціалістичного реалізму середини 1930-х–1950-х років.

Література:

1. Белецкий П. А. Георгий Иванович Нарбут / П. А. Белецкий. — Ленинград: Искусство, 1985. — 240 с.
2. Бутник-Сиверский Б. С. Советский плакат эпохи гражданской войны. 1918–1921 / Б. С. Бутник-Сиверский. — Москва: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1960. — 698 с.
3. Герчук Ю. Кириллица в русской культуре [Электронный ресурс] / Ю. Герчук. — Режим доступа: <http://typejournal.ru/articles/Cyrillic-in-Russian-Culture>. — Назва з екрану.
4. Золотухин В. Конструктивизм на марше: театральный плакат 1920–1930-х годов [Электронный ресурс] / В. Золотухин, К. Лапина. — Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/76>. — Назва з екрану.
5. Лапина К. В. Театральная афиша в России: опыт истории от возникновения до 20-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Лапина К. В. — Москва, 2008. — 27 с.
6. Маркшис-Ван Т. Й. Артисты и цирковой плакат: исторический обзор / Т. Й. Маркшис-Ван, Б. Новак; пер. с нем. Т. Родионовой. — Москва: Искусство, 1986. — 270 с.
7. Кирсанов Д. Краткий исторический экскурс на тему «Шрифт и мода» [Электронный ресурс] / Д. Кирсанов. — Режим доступа: http://www.paratype.ru/e-zine/defis_08/index3.html. — Назва з екрану.
8. Мітченко В. С. Естетика українського рукописного шрифту / В. С. Мітченко. — Київ: Грамота, 2007. — 208 с.
9. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України / [Підгот. І. Дробот; ред. А.-М. Волосацька; світлина та макет А. Кіся]. — Київ, 2013. — 47 с.
10. Різник М. Г. Письмо і Шрифт / М. Г. Різник. — Київ: Вища школа, 1978. — 152 с.
11. Рушак О. В. Шрифт як основна складова в графічному оформленні періодичних видань Закарпаття другої половини ХІХ — початку ХХ століття [Електронний ресурс] / О. В. Рушак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2011. — № 7. — С. 162–166. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had_2011_7_42.pdf. — Назва з екрану.
12. Страхов А. И. Азбука революции 1917–1921. Серия плакатов / А. И. Страхов. — Екатеринбург: Изд. Полит. упр. Харьк. воен. округа, [1921]. — 28 л. оригинальных плакатов, выполненных в технике хромолитографии; 29 x 38,4 см.
13. Телингатер С. Искусство акцидентного набора / С. Телингатер, Л. Каплан. — Москва: Книга, 1965. — 288 с.
14. Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт / А. Г. Шицгал. — Москва: Книга, 1974. — 208 с.