

DOI: 10.70202/2949-074X-2025-4-2-29-41
EDN: EWJZXOБАК: 5.10.3, 5.10.1
ГРНТИ: 18.67.01, 18.41.01, 19.01.09, 18.31.41
УДК: 7.036:76.03/.09

ТИПОГРАФИКА И РИТМОДЕКЛАМАЦИЯ В СОВЕТСКОМ АВАНГАРДЕ: К СИНТЕЗУ ИЗОБРАЖЕНИЯ И ЗВУКА

Лаврентьева Е. А.¹, Бронов М. А.¹¹ Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова (Москва, Россия)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается типографика советского авангарда 1920-х годов как синтетическая форма искусства, соединяющая визуальные и звуковые компоненты в едином ритмическом высказывании. В условиях индустриализации, урбанизации и революционных преобразований графическая структура текста превращается в аналог звуковой партитуры, вбирая в себя ритмы машин и агитационной речи. Основу исследования составляют теоретические идеи Эль Лисицкого, Казимира Малевича, Николая Кульбина, а также современная трактовка искусства типографики и поэтических экспериментов русского авангарда, позволяющие осмыслить этот вид искусства как форму визуальной декламации.

Типографика анализируется через призму ритмодекламации и музыки шумов как выразительных практик, связанных с изменением восприятия звука и его визуализацией. В статье показано, как буквы и слова в композициях Розановой, Зданевича, Степановой, Родченко, Клуциса, Лисицкого становятся не просто носителями смысла, а активными ритмическими элементами, графическому ритму музыкальной нотации. Через примеры конкретных изданий – от «Сказа про два квадрата» до обложек книг и периодических изданий, сборников музыкальных произведений, демонстрируется возможность типографики задавать темп, интонацию и визуальный эквивалент звучащего текста.

Важное место занимает анализ типографики в театре и кино, где текст выступает как перформативный элемент: в сценографии Поповой и спектаклях Мейерхольда, в монтажных решениях Вертова и Эйзенштейна, а также в кинематографических титрах, синхронизированных с изображением. Типографика выходит за пределы печатной страницы, формируя визуально-звуковое пространство городской среды: витрин, плакатов, транспарантов и агитпоездов.

Исследование выявляет ритмическую организацию как ключевую эстетическую и идеологическую категорию, связывающую художественные формы с социокультурным контекстом. Типографика авангарда предстает как язык коллективного действия и выразительное средство новой эпохи.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврентьева Екатерина Александровна – кандидат искусствоведения, доцент; Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова (125080, Россия, Москва, Волоколамское шоссе, 9) — доцент кафедры «Промышленный дизайн»; strogdesign@gmail.com. ResearcherID: NAZ-0412-2025, SPIN: 4000-2151.

Бронов Михаил Александрович – Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова (125080, Россия, Москва, Волоколамское шоссе, 9) — магистрант; strog-tii@yandex.ru.

Статья поступила: 17.05.2025; рецензии получены 24.06.2025, 25.06.2025; принята к публикации: 06.07.2025.

© Лаврентьева Е. А., Бронов М. А., 2025

Open Access This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format for any purpose, even commercially, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.



TYPOGRAPHY AND RHYTHM-DECLAMATION IN THE SOVIET AVANT-GARDE: TOWARDS A SYNTHESIS OF IMAGE AND SOUND

Lavrenteva, E. A.¹, Bronov, M. A.¹

¹ Russian State University of Design and Applied Arts (Moscow, Russia)

ABSTRACT

The article examines the typography of the Soviet avant-garde of the 1920s as a synthetic form of art that combines visual and sound components in a single rhythmic statement. In the context of industrialization, urbanization and revolutionary transformations, the graphic structure of the text turns into an analogue of a sound score, absorbing the rhythms of machines and propaganda speech. The study is based on the theoretical ideas of El Lissitzky, Kazimir Malevich, Nikolai Kulbin, as well as a modern interpretation of the art of typography and poetic experiments of the Russian avant-garde, which allow us to generally understand this art form as a form of visual declamation.

Typography is analyzed through the lense of rhythmic declamation and noise music as expressive practices associated with changing the perception of sound and its visualization. Letters and words in the compositions of Rozanova, Zdanevich, Stepanova, Lisitsky, Klutis and Rodchenko become not just carriers of meaning, but active rhythmic elements, similar to the graphic rhythm of musical notation. Case studies - from "The Tale of Two Squares" to the covers of books and periodicals, collections of musical works, the ability of typography to set the tempo, intonation and visual equivalent of the spoken text is demonstrated.

The analysis extends to theatre and cinema, where text operates as a performative element: in Popova's scenography and Meyerhold's productions, and in Vertov's and Eisenstein's film editing, typography acquires spatial and kinetic dimensions. Avant-garde text leaves the printed page and enters urban environments—storefronts, posters, banners, and propaganda trains—forming a large-scale visual-soundscape of collective action.

The study identifies rhythmic organization as a key aesthetic and ideological category that links artistic forms with the socio-cultural context of the time. Avant-garde typography emerges as the language of a new era—an expressive tool that integrates the principles of industrial rhythm, performative text, and the synthetic nature of revolutionary culture.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Ekaterina A. Lavrenteva – Cand. Sci. (Art History), Associate Professor; Russian State University of Design and Applied Arts (9, Volokolamsk Highway, Moscow, 125080, Russia) — *associate professor of the Department "Industrial Design"*; strogdesign@gmail.com. ResearcherID: **NAZ-0412-2025**, SPIN: **4000-2151**.

Mikhail A. Bronov – Russian State University of Design and Applied Arts (9, Volokolamsk Highway, Moscow, 125080, Russia) — *master's student*; strog-tii@yandex.ru.

The article was submitted: 05/17/2025; reviewed 06/24/2025, 06/25/2025; accepted for publication: 07/06/2025.

ВВЕДЕНИЕ

Первая треть XX века стала эпохой революционных изменений не только в социально-политической, но и в культурной жизни России. В этот период искусство авангарда развивалось в тесном взаимодействии с идеологическими, индустриальными и технологическими преобразованиями, отражая ритмы новой эпохи. Одним из самых ярких ее проявлений стало стремление соединить различные каналы комму-

никации в единой форме агитационно-массового искусства. Музыкальные и типографические эксперименты, пронизанные индустриальными ритмами и спецификой агитационной речи, оказались в центре художественного поиска русского авангарда, став его отличительной особенностью.

Музыка шумов и ритмодекламация, возникшие на волне футуристических и конструктивистских поисков, ознаменовали развитие экспериментальной

KEYWORDS

Typography, Soviet avant-garde, rhythm-declamation, noise music, visual rhythm, performative text, constructivism, synthesis of arts

FOR CITATION

Lavrenteva, E. A., Bronov, M. A. (2025). Typography and rhythm-declamation in the soviet avant-garde: towards a synthesis of image and sound. *Managing of Culture*, 4(2), 29–41. <https://doi.org/10.70202/2949-074X-2025-4-2-29-41>

музыкальной культуры и воплотили в себе новый взгляд на звук, пространство и ритм как главные выразительные средства эпохи индустриализации. Звук больше не воспринимался исключительно как отражение музыкальной гармонии, а становился художественным инструментом, отражавшим механизированный ритм производства и агитационную интонацию революционного времени: Арсений Авраамов пишет «Симфонию гудков» (1923), Александр Мосолов – сочинение под названием «Завод. Музыка машин» (для оркестра, с партией «железного листа», 1928).

Ранее новаторские идеи восприятия звука как инструмента художника находили отражение в теоретических поисках Казимира Малевича [1] и Николая Кульбина [2]. Малевич рассматривал буквы как «звуковые массы», сопоставляя их с живописными формами супрематизма и стремясь создать чистую абстракцию, передающую энергию вне предметной конкретики. Кульбин, в свою очередь, в своих трудах по «Свободной музыке» подчеркивал значение шума как полноценного художественного материала, предвосхищая идеи итальянских футуристов. Для него шумы индустриального мира становились выразительными средствами, способными транслировать эмоциональные состояния столь же полно, как традиционные музыкальные звуки.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Основой для анализа типографики на базе музыки шумов и ритмодекламации стали слова её современника, художника-изобретателя Эль Лисицкого и современного исследователя искусства шрифта, канадского поэта, типографа и литератора Роберта Брингхерста (р. 1946 г.). Лисицкий отмечал: «Текст должен производить тот же эффект, что голос и жесты оратора» [3]¹. Это утверждение подчеркивает динамическую, ритмическую природу типографики, где визуальная подача текста становится аналогом живого выступления. Роберт Брингхерст описывает искусство типографики сквозь призму музыки, тем самым акцентируя внимание на важности ритмической интерпретации текста. Слово получает способность «звучать» через ритм и образ – речь идет именно о визуализации характера звука посредством графических средств. «Типографика для литературы – то же, что музыкальное исполнение для партитуры: это важнейший акт интерпретации, полный бесконечных возможностей блеснуть пронительностью или, напротив, оскандалиться» [4, с. 20]. Брингхерст называет типографику «актом прочувственного исполнения» [4, с. 20], что подчеркивает важность и звукового потенциала типографики, представляя ее именно как искусство, развивающееся на стыке аудиального и визуального компонентов. Традиционно, типографика определяется как «искусство композиционной и смысловой аранжировки наборного текста» [5, с. 4], Брингхерст более

поэтичен, говоря о том, что «это и ремесло, и искусство, придающие человеческому языку долговечную визуальную форму и тем самым независимое существование» [4, с. 11].

Типографика раннего советского авангарда, хотя и традиционно исследуется через призму конструктивизма (как это делает, например, Владимир Кричевский, подразделяя её на конструктивизм-1 и конструктивизм-2 [6, с. 72], где первая группа работ относится к 1920-м и представлена чертежным, «палочным» шрифтом, а вторая – к 1930-м и образована примерами обложек с использованием наборного шрифта), при данном подходе рассматривается не с целью полной переоценки системы её осмысления, а для выявления связей с музыкальным авангардом. Основное внимание сосредоточено на взаимосвязи типографики с музыкальными тенденциями того времени, что позволяет раскрыть её как синтетическое искусство, интегрирующее визуальные и звуковые элементы.

Данный подход опирается на идеи Эль Лисицкого, изложенные в журнале «Вещь» в 1922 г., где он акцентировал внимание на искусстве как единой системе. В рубрики журнала он включает «искусство и общественность», «живопись, скульптуру, архитектуру», «кинематограф», «музыку». Буквально через год, в 1923-м, он опубликует короткую заметку в журнале «Мерц» «Топография типографики». Всего в ней восемь пунктов, последний звучит следующим образом: «Напечатанный лист побеждает пространство и время. Напечатанный лист и бесконечность книги сами должны быть преодолены» [7]. Преодолевать бесконечность книги Лисицкий собирался через уподобление книги кинематографу², через обращение к «оптике вместо фонетики» [7]. Под фонетикой он подразумевал традиционные формы записи текста, под оптикой – звучащие посредством визуального ритма тексты, обретающие тем самым характерный тембр. При этом нужно понимать, что звуковая составляющая текста вводится опосредованно, через графические ритмы типографики и слово как элемент языка, которое по определению имеет вербальную форму³. Он рассматривал печатную страницу как своего рода «визуальную партитуру», в которой текст, изображение и пространство взаимодействуют подобно музыкальным голосам. Лисицкий выражает надежду, что книга будущего станет синтезом визуального и звукового,

² Об этом – в статье Лисицкого «Наша книга» (1927 г.). URL: <https://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>.

³ Визуализация музыкального ритма через ритм графический – тема, близкая в том числе и мультипликаторам, в частности, Юрию Норштейну: «Ритм фильма можно обозначить графическими кривыми... именно график дает наглядное представление о ритме. Эти кривые приучают видеть фильм мгновенно и почти целиком... Я имею в виду звуковую кривую, тональную, кривую эмоциональных всплесков» (Юрий Норштейн. Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации // Искусство кино. М.: ВГИК, 2005. С. 99). Данная цитата, отсылающая к иному виду искусства, тем не менее, достаточно точно описывает «полифонию» творчества, реальную возможность отражения ритма звукового в ритме графическом.

¹ В новом переводе строки Лисицкого звучат следующим образом: «типографская пластика с помощью своей оптики должна сделать то, что делают для выражения мысли голос и жесты говорящего». Статья была написана на немецком языке.

способным сохранять актуальность и воздействие на массовую аудиторию, одновременно интегрируя новые технологии и отвечая современным социальным потребностям [8].

Современные исследователи, в частности Роберт Брингхерст и Юрий Герчук, продолжают осмысливать типографику как искусство интерпретации текста, где организация материала на странице сравнима с музыкальной партитурой. Каждый шрифт, исходя из пропорций и рисунка знаков обретает свое тембровое и ритмическое значение, формируя эмоциональное воспри-

ятие текста. Типографическая страница, по Брингхерсту, живёт и движется как музыкальное произведение. «Буквы на странице подобны нотам на музыкальном стане: каждая из них имеет своё место, значение и ритм. Их совместное расположение создаёт текст, который “звучит” в сознании читателя, как музыка звучит в сознании слушателя» [8, с. 34]. Герчук отмечает, что художественная интерпретация текста должна быть направлена на усиление его звучания, интонации и эмоциональной окраски: «Графический облик текста может передавать интонацию, звучание слова, создавать ритмическую структуру, близкую к музыкальной» [9].

РЕЗУЛЬТАТЫ

Типографика авангарда стала мощным средством не только визуальной, но и «звуковой» коммуникации. Графический дизайн впитал в себя ритмы машин, гул заводов, стал олицетворением того, что Вс. Мейерхольд определял как совершенство автомотора – обрел ясность, четкость, осознанность жеста [10]. Шрифтовые композиции стали не просто носителями смысла, но визуальными аналогами индустриального звука, превратившись в своеобразную «партитуру» для глаза.

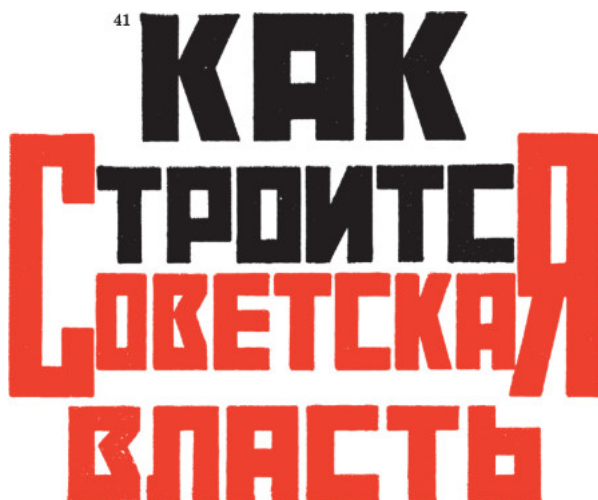
Отражение в типографике индустриальных ритмов отчетливо воплощается в многочисленных графических экспериментах эпохи. Так, «Поэзия рабочего удара» А. Гастева, 1926 (рис. 1) или «Как строится советская власть» (рис. 2) отражают индустриальный ритм посредством массивных шрифтов, диагональных линий и цветовых контрастов. В них буквенные формы напоминают удары молотов и движение строительной техники, а сама композиция визуализирует напряжение и динамику труда.

На обложке книги «Железные дороги», 1925 (рис. 3) клиновидное расположение текста создает ощущение



Источник: Кричевский, В. Г. Палочный шрифт, Чехонинский шрифт: два шрифта одной революции / В. Кричевский, А. Домбровский. М. : Мастерская, 2014. 98, 126 с. : ил., цв. ил. (Библиотека журнала «Шрифт»). ISBN 978-5-904571-26-9.

Рис. 1. Владимир Бехтеев. Обложка книги А. Гастева «Поэзия рабочего удара». Москва. Издательство ВЦПС. 1926.



Источник: Кричевский, В. Г. Палочный шрифт, Чехонинский шрифт: два шрифта одной революции / В. Кричевский, А. Домбровский. М. : Мастерская, 2014. 98, 126 с. : ил., цв. ил. (Библиотека журнала «Шрифт»). ISBN 978-5-904571-26-9.

Рис. 2. Аноним. Обложка книги. Н. Левертова «Как строится советская власть». Ленинград. Молодая гвардия. 1925



Источник: Кричевский, В. Г. Палочный шрифт, Чехонинский шрифт: два шрифта одной революции / В. Кричевский, А. Домбровский. М. : Мастерская, 2014. 98, 126 с. : ил., цв. ил. (Библиотека журнала «Шрифт»). ISBN 978-5-904571-26-9.

Рис. 3. Аноним. Обложка книги. Железные дороги в 1923-1924 году. Москва, Транспечать. 1925.

43

о странном пристрастии к нарочитой симметрии самых что
ни на есть левых оформителей.



44



Источник: Кричевский, В. Г. Палочный шрифт, Чехонинский шрифт: два шрифта одной революции / В. Кричевский, А. Домбровский. М. : Мастерская, 2014. 98, 126 с. : ил., цв. ил. (Библиотека журнала «Шрифт»). ISBN 978-5-904571-26-9.

Рис. 4. Фрагменты заголовков: Иван Лебедев. Обложка книги Е. Цандер «Пчела и ее строение». Москва. Новая деревня. 1927 (сверху); Заставка первой рабочей группы конструктивистов. Журнал «Время», №3. Москва. Красная новь. 1923 (снизу).

стремительности и механического ритма, перекликаясь с грохотом железнодорожных путей. Своего рода эффект эха или же ощущение разной степени громкости произносимого слова создается за счет комбинирования шрифтовых надписей двух размеров (рис. 4).

Особый интерес в контексте визуализации звука в графике 1920-х годов представляет оформление нотных обложек, в которых шрифт, изображение и композиция стали средствами передачи музыкального ритма. Говоря о нотных джазовых обложках, Э. М. Глинтерник отмечает, что их графический язык «отражал специфический ритмический и эмоциональный код музыки» [11, с. 174]. Эти издания становились не просто упаковкой для музыкального материала, а частью художественного высказывания, в котором композиционные и типографические элементы вступали в резонанс с интонациями времени.

Типографика авангарда активно осваивала принципы ритмодекламации⁴, превращая текст в визуальный аналог звучащей речи. В этих экспериментах буквы и слова переставали быть лишь носителями информации, обретая новую роль – становясь самостоятельными ритмическими и звуковыми единицами. Подобно ритмодекламации, где слово звучит отрывистыми, акцентированными слогами, авангардная типографика дробит текст, варьирует его масштаб, насыщенность и положение в пространстве, создавая полифоническую композицию.

Так, в оформлении альманаха «Прибой. Альманах первый» 1925 (рис. 5) крупные массивные буквы, разделённые на два уровня, задают чёткий слоговой ритм,



Источник: Кричевский, В. Г. Палочный шрифт, Чехонинский шрифт: два шрифта одной революции / В. Кричевский, А. Домбровский. М. : Мастерская, 2014. 98, 126 с. : ил., цв. ил. (Библиотека журнала «Шрифт»). ISBN 978-5-904571-26-9.

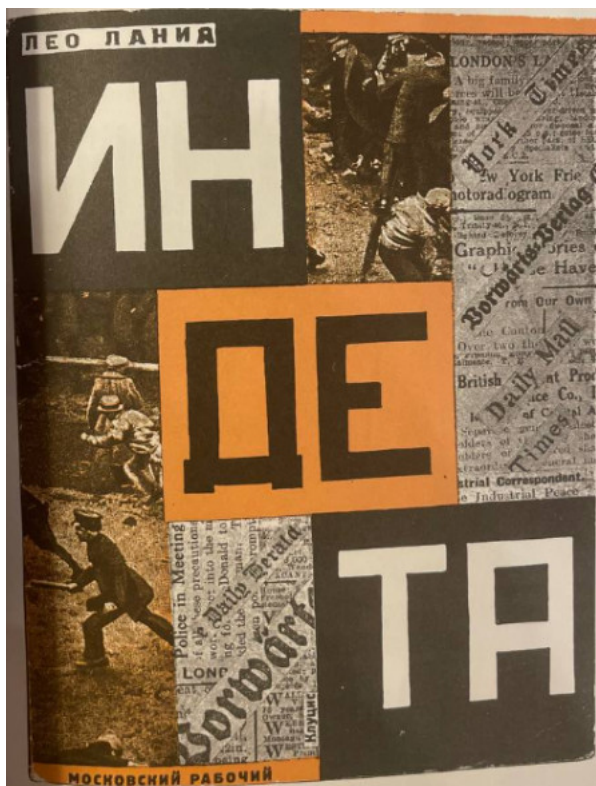
Рис. 5. Аноним. Обложка литературно-художественного альманаха «Прибой». Ленинград, 1925.

⁴ Определяется как синтез поэзии и музыки.

визуально имитируя волнообразное движение моря – природного аналога ритмических звуковых структур.

Подобную ритмическую организацию демонстрируют и работы Густава Клуциса. На обложке книги Л. Лании «ИнДеТа» (1928) (рис. 6) заголовок дробится на три независимых блока, создавая ритмические паузы, напоминающие удары в декламации, усиливая зрительный и акустический эффект с помощью цветовых контрастов. Разбивка названия журнала «Горн» (1923) (рис. 7) на вертикальные сегменты превращает каждую букву в самостоятельный ритмический удар. Массивность и строгость геометрии букв отсылают к механизированной синхронности индустриального труда.

Ряд композиций ещё глубже интегрирует принципы ритмодекламации через асимметрию, контраст шрифтов и многослойность. В оформлении обложки книги Кручёных «Приемы ленинской речи» (Клуцис) (рис. 8), буквы дробятся и сегментируются, усиливая ритмическую напряжённость. Обложка Родченко для сборника Маяковского «Маяковский улыбается, смеется, издевается» (1923) (рис. 9) организует текст в короткие, чётко акцентированные фразы, визуальнo имитирующие повторяющиеся музыкальные мотивы. Здесь цветовое противопоставление красного и зелёного усиливает эмоциональную окраску, создавая визуальный аналог музыкальных акцентов.



Источник: Кричевский, В. Г. Палочный шрифт, Чехонинский шрифт: два шрифта одной революции / В. Кричевский, А. Домбровский. М.: Мастерская, 2014. 98, 126 с.: ил., цв. ил. (Библиотека журнала «Шрифт»). ISBN 978-5-904571-26-9.

Рис. 6. Густав Клуцис. Обложка книги Лео Лании «ИнДеТа». Издательство: Московский рабочий. 1928.



Источник: Кричевский, В. Г. Палочный шрифт, Чехонинский шрифт: два шрифта одной революции / В. Кричевский, А. Домбровский. М.: Мастерская, 2014. 98, 126 с.: ил., цв. ил. (Библиотека журнала «Шрифт»). ISBN 978-5-904571-26-9.

Рис. 7. Густав Клуцис. Обложка журнала «Горн». Литературно-художественный и общественно-научный журнал, № 9. Москва, Всероссийский и московский пролеткульт, 1923.



Источник: сайт Государственной публичной исторической библиотеки России.

Рис. 8. Густав Клуцис. Обложка книги А. Крученых «Приемы ленинской речи». 1928.



Источник: личный архив А. Родченко и В. Степановой.

Рис. 9. Александр Родченко. Эскиз обложки книги В. Маяковского, 1923.

Советский авангард расширил понятие текста далеко за пределы печатной страницы, превратив его в активный элемент визуально-звукового действия. Типографика обрела новую жизнь в театре, кино и массовых городских пространствах, становясь частью перформативного и идеологического воздействия. Текст теперь не просто читался – он звучал, двигался, организовывал пространство и вовлекал зрителя в коллективное действие.

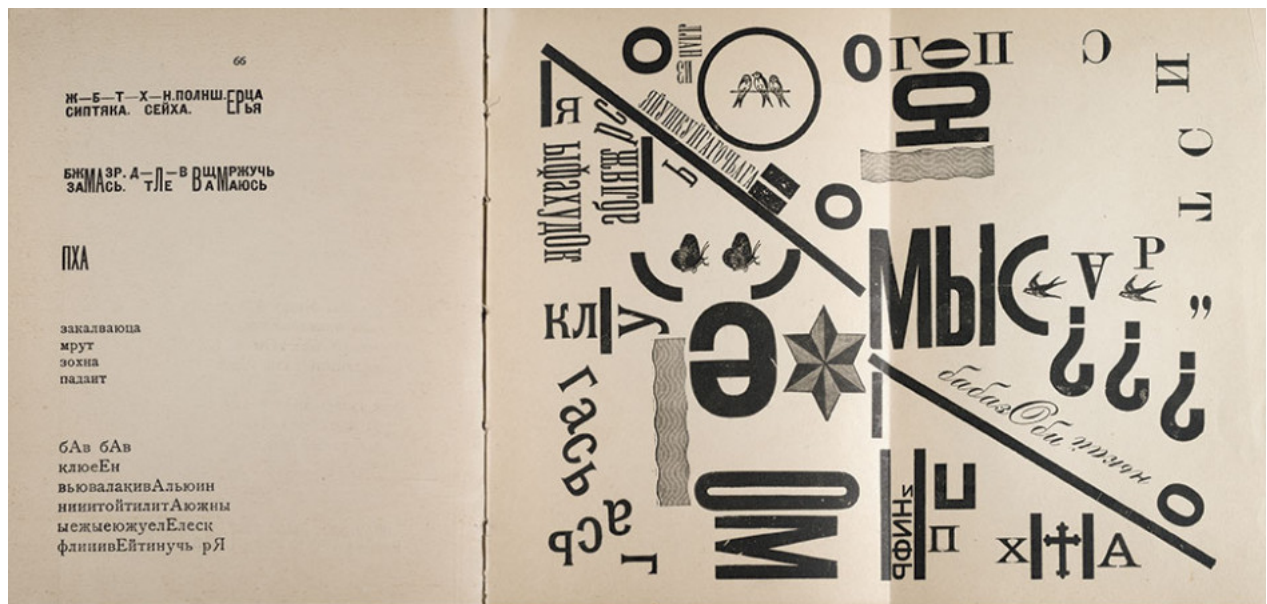
Мейерхольдовская концепция «театрального Октября» обозначила перелом в понимании сценического искусства: городская площадь, заводской цех, митинг или демонстрация стали рассматриваться как сцена массового спектакля, где транспаранты, лозунги, гигантские надписи и визуальные декорации образовывали единый синтетический жанр. Текст здесь функционировал одновременно как звуковое и зрительное высказывание – он скандировался и демонстрировался, создавая агитационное единство слова и образа.

Именно в рамках театра и агитационно-массового искусства типографика впервые продемонстрировала свои перформативные качества. В постановках Мейерхольда («Смерть Тарелкина», «Земля дыбом») и в сценографических работах Любови Поповой, Александра Веснина, Варвары Степановой текст становился равноправным участником спектакля. Надписи и лозунги проецировались на экран, ставший частью производственной установки в виде башенного крана



Источник: Логос: голос конструктивизма (каталог выставки). Москва : Зотов-центр, 2023.

Рис. 10. Эль Лисицкий. Разворот книги В. Маяковского «Для голоса». 1923.



Источник: FUTURISM.RU – независимый кураторский и исследовательский проект, посвященный искусству и теории футуризма и авангарда.
URL: <https://www.futurism.ru/a-z/zdanevichi/index.html>.

Рис. 11. Илья Зданевич (Ильязд). Фрагмент драмы «Асел напратат». Тифлис, 1918.

(спектакль «Земля дыбом» Л. Поповой), появлялись на реквизите и костюмах, становясь самостоятельными ритмическими и драматургическими модулями, синхронизированными с движениями актёров и структурой постановки (спектакль «Смерть Тарелкина» и оформление постановок в Академии коммунистического воспитания В. Степановой).

Искусство книги для первой трети XX века оставалось в том числе и формой документирования творческого замысла, формой предъявления на публике экспериментальных сценических постановок (например, папка «Фигурины» Эль Лисицкого, 1923), но в то же время книга, согласно новаторским концепциям Лисицкого, стремилась сама по себе стать синтезом театра и кино. Книга стихов В. Маяковского «Для голоса» (1923) (рис. 10), оформленная Эль Лисицким, представляет собой пример такого визуально-декламационного синтеза. Лисицкий, опираясь на методику типомонтажа, конструирует страницу как монтажную единицу – каждое слово, цветовой акцент и направление текста задают ритм публичного произнесения стихов Маяковского. Здесь визуальная структура синхронизируется с предполагаемой интонацией поэта, превращая страницу в партитуру для агитационного выступления.

Илья Зданевич (Ильязд), поэт-футурист и издатель, формировал иное направление визуальной поэзии, в котором текст существовал как визуально-звуковой поток заумного языка. Его заумные драмы – «Асел напратат» (1918) (рис. 11) и «Лидантю Фарам» (1923) (рис. 12, 13) – организованы как «полифонические» партитуры, особо среди этих примеров нужно выделить последнее издание, которое позиционировалось



Источник: Логос: голос конструктивизма (каталог выставки). М. : Зотов-центр, 2023.

Рис. 12. Наум Грановский. Обложка книги Ильи Зданевича (Ильязда) «Лидантю Фарам». Париж, 1923.

самим автором как театральная пьеса-посвящение художнику М. ЛеДантю. Через варьирование шрифтов, направлений текста и ритмических пауз создаётся визуальная ткань речи, моделирующая интонации ритмодекламации. Каждая страница – это сценическое пространство, где текст не читается линейно, а проживается как акт многослойного звучания.

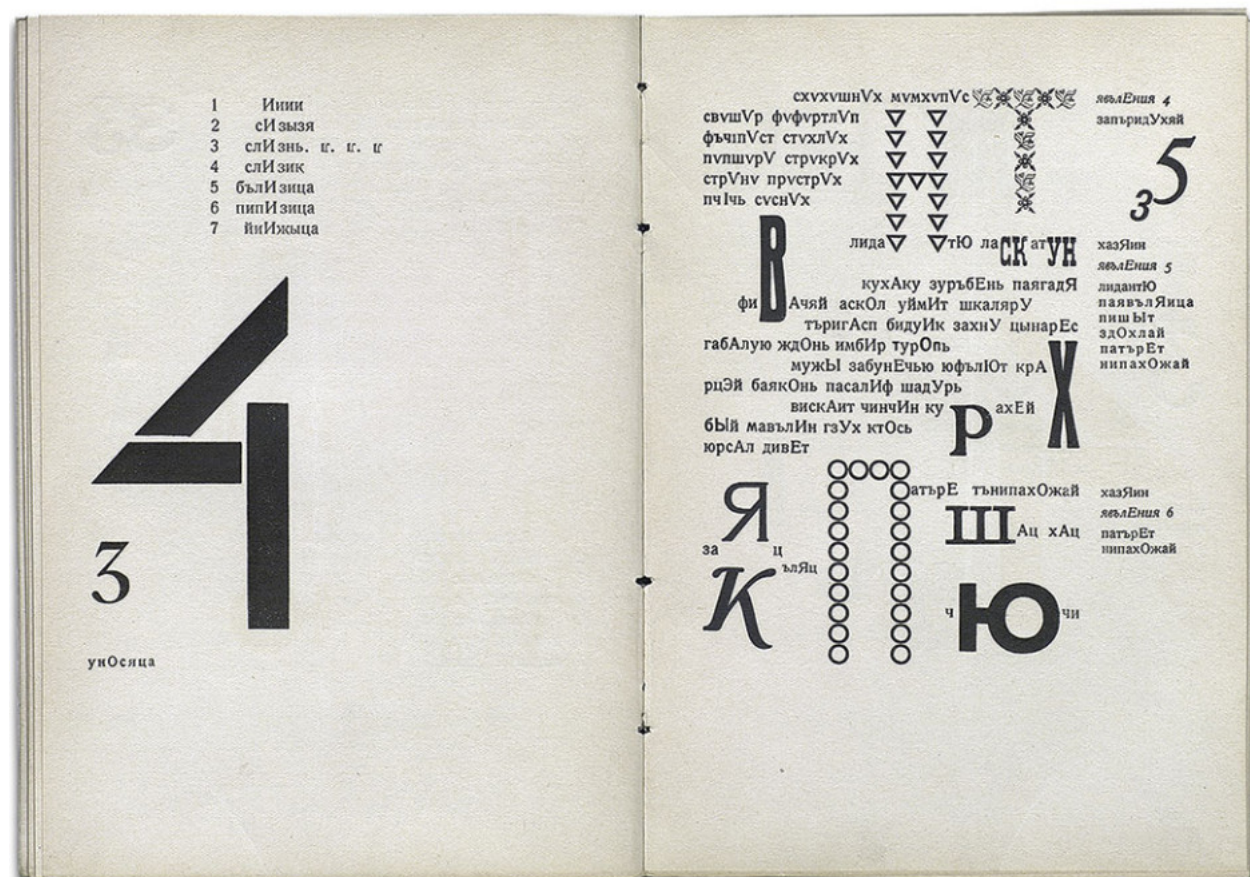
В свою очередь, серия коллажей Варвары Степановой к пьесе Алексея Кручёных «Глы-Глы» (рис. 14, 15) представляет типографическую перформативность в предельно свободной форме. Здесь слово заменено каллиграфическим жестом и графическим символом, текст превращается в беззвучную сцену, где зритель сам реконструирует звучание заумного языка в собственном воображении. Эта стратегия сопоставима с логикой «Победы над Солнцем» (1913), где заумный язык, сценография и музыка сливались в абстрактное перформативное пространство. Особую тональность данному примеру придает тот факт, что пьеса Кручёных так и не была написана – поэт лишь устно передал сюжет Степановой. Ее рисунки и коллажи фактически стали формой записи текста.

Принципы типомонтажа распространились и на кинематограф. В «Кино-Правде» Дзиги Вертова титры, созданные по законам артикуляции текста, стали го-

лосом фильма и частью киноязыка. Немой кинематограф побуждал режиссёров превращать титры в активные компоненты повествования. В советском кино 1920-х годов титр становится полноправной монтажной единицей, ритмически и визуально синхронизированной с видеорядом.

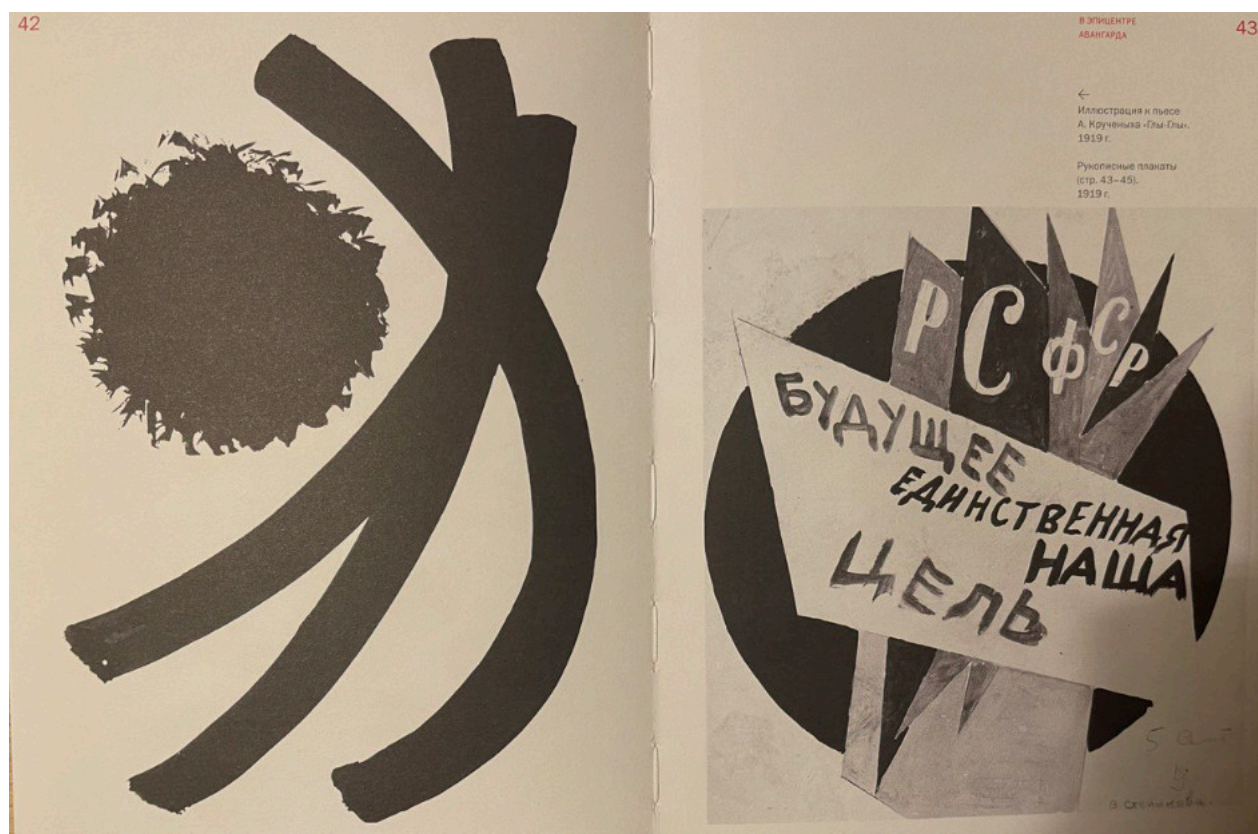
Советский авангард осмыслил титр не как промежуточную зону между сценами, а как полноправный выразительный ресурс. Как отмечает Н. Изволов, в советском кино 1920-х годов титры активно участвовали в организации ритма фильма – они «вступали в монтажную игру с изображением», воздействуя на темп, воспринимаемую длительность кадра и даже направление движения. Эти так называемые «трюковые титры», на которых делали акцент монтажёры и художники-постановщики, представляли собой текстовые элементы, вмонтированные в само изображение – надписи на стенах, плакатах, транспарантах или движущихся объектах. Они были не «перерывом», а визуально-звуковой репликой внутри фильма [12].

Ю. Цивьян подчеркивает, что в авангардной культуре немое кино титр начинает действовать по законам визуальной риторики. Он не столько объясняет, сколько вступает в диалог с кадром, становясь вторым голосом повествования – графическим аналогом



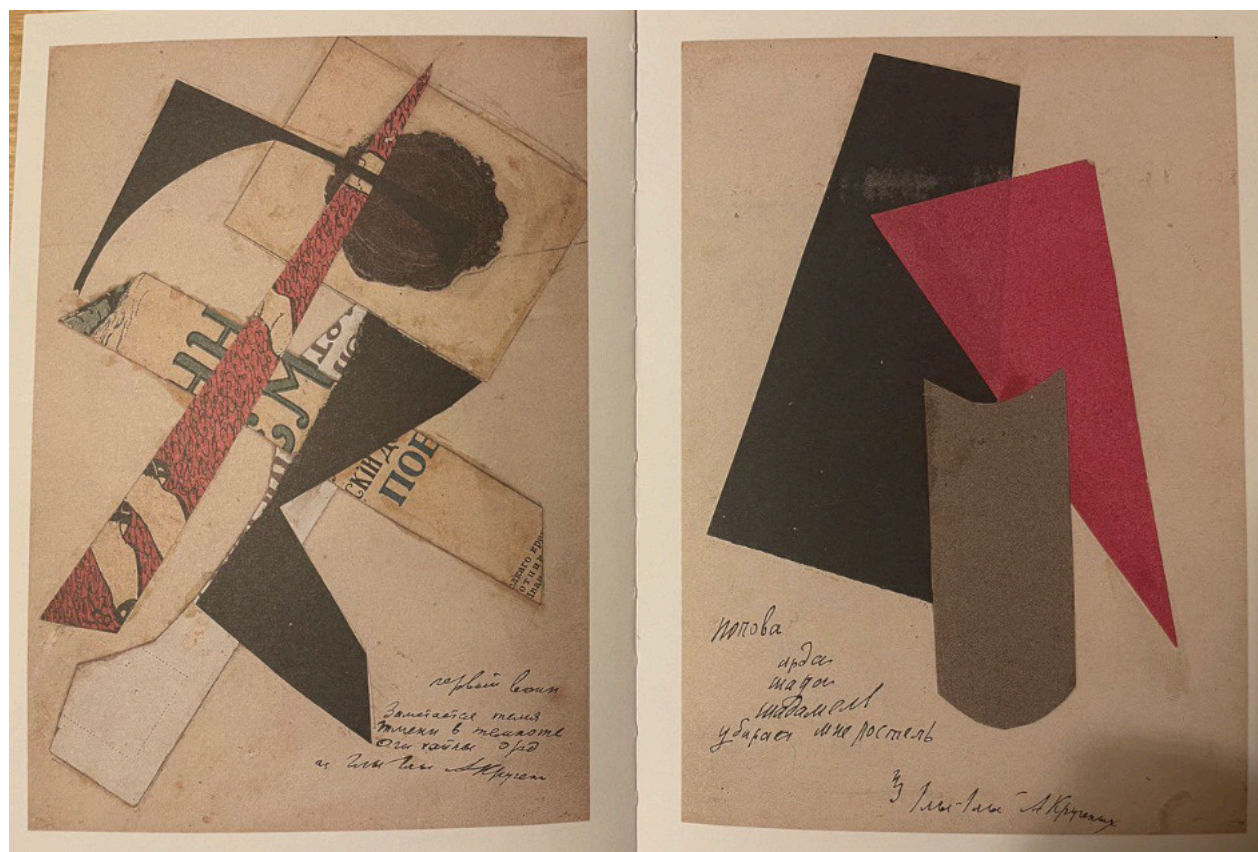
Источник: FUTURISM.RU – независимый кураторский и исследовательский проект, посвященный искусству и теории футуризма и авангарда.
URL: <https://www.futurism.ru/a-z/zdanevichi/index.html>.

Рис. 13. Илья Зданевич (Ильезд). Страница из книги «Лидантю Фарам».



Источник: Личный архив А. Родченко и В. Степановой.

Рис. 14. Варвара Степанова. Иллюстрация (слева) к пьесе А. Крученых «Глы-Глы», 1919 г.



Источник: Личный архив А. Родченко и В. Степановой.

Рис. 15. Варвара Степанова. Иллюстрация (слева) к пьесе А. Крученых «Глы-Глы», 1919 г.

речи. По его мнению, титры в немом кино можно воспринимать как особую форму типографического мышления: размер, жирность, интерлиньяж, направление строки – всё это несёт смысловую нагрузку и формирует эмоциональную атмосферу сцены [13].

Ярким примером этого метода стали фильмы уже упоминавшегося выше Дзиги Вертова. В «Кино-Правде» (1922) он совместно с Александром Родченко создаёт движущиеся объёмные надписи, буквально превращая слово в пространственную инсталляцию на экране. В «Шестой части мира» (1926) агитационные лозунги вспыхивают на экране, обращаясь напрямую к зрителю – «Ты!», «Вы!» (рис. 16, 17). Расположенные вертикально, с варьирующимся размером, эти надписи создают ощущение речевого потока, синхронизированного с монтажным ритмом фильма. Такая типографика не просто сопровождает изображение – она становится визуализированным голосом эпохи, ритмодекламацией в киноформате.

Аналогичные поиски осуществлял Сергей Эйзенштейн в «Октябре» (1928), где слова-лозунги «ВРЕШЬ!» (рис. 18) возникают в кадре как монтажные удары, усиливая драматургическое и идеологическое напряжение сцен. В этих фильмах текст вступает в ритмический монтажный диалог с визуальным рядом, становясь визуальной декламацией в киноповествовании.

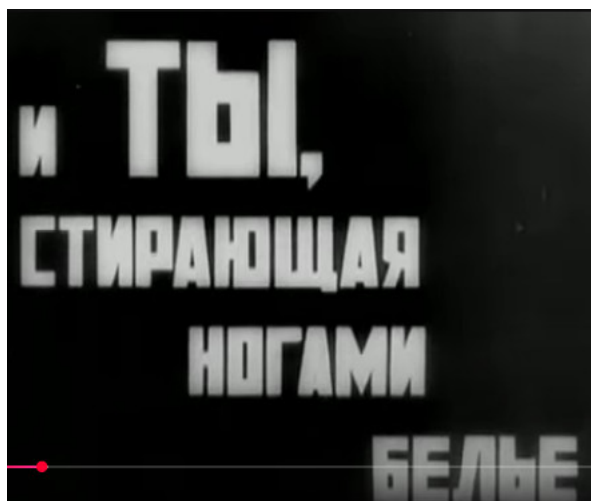
В городской среде типографика как средство рекламы и агитации позволила выйти слову в окружающее пространство. Шрифт перестал быть неподвижной надписью – он жил в движении толпы, в ритмах праздников, парадов и городских витрин, обретая пространственный и кинетический характер.

Как подчёркивает Алексей Сазиков, советский город 1920-х годов заполняется «плотной визуальной речью» – транспарантами, уличной типографикой, лозунгами, витринными надписями. Город превращается в перформативную сцену, где текст действует и мобилизует. В этом пространстве визуальный лозунг работает по законам ритмодекламации: краткость, повторы, лаконизм, экспрессия [14].

Особое место в авангардной практике занимают Окна РОСТА (1919–1921), созданные под руководством Маяковского. Здесь слово оживает в синтетической форме плакатного лубка, где текст и изображение сливаются в единую ритмическую структуру, рассчитанную на мгновенное прочтение прохожим. Краткие лозунговые стихи, разбитые на части, формируют визуальную партитуру массового чтения на улице.

Агитпоезда и агитпароходы стали своеобразными мобильными центрами агитационной типографики. Разрисованные лозунгами и плакатами вагоны курсировали по стране, превращая подвижные конструкции в передвижные клубы массовой визуальной пропаганды. Они становились не только носителями текста, но и пространственными объектами коллективного звукового и визуального действия.

Совместная работа В. Маяковского и А. Родченко над рекламой Моссельпрома (1923–1925) стала воплощением концепции «трёхмерного плаката»: фасад



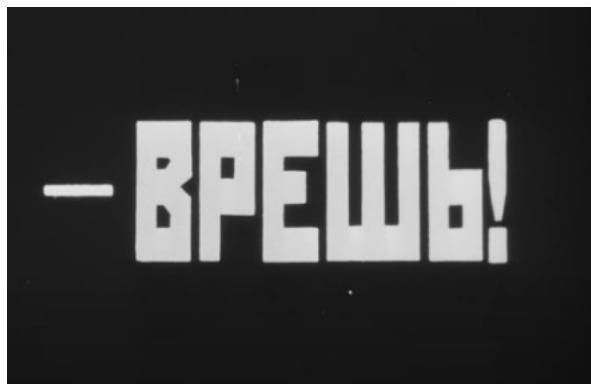
Источник: Кинохроника NetFilm.Ru. URL: <https://www.net-film.ru/film-27328/>.

Рис. 16. Кадр из фильма «Шестая часть мира» (1926).



Источник: Кинохроника NetFilm.Ru. URL: <https://www.net-film.ru/film-27328/>.

Рис. 17. Кадр из фильма «Шестая часть мира» (1926).



Источник: «Культура.РФ» – гуманитарный просветительский проект, посвященный культуре России. URL: <https://www.culture.ru/live/movies/2638/oktyabr>.

Рис. 18. Кадр из фильма Сергея Эйзенштейна «Октябрь» (1928).

здания в Москве превратился в колоссальную рифмованную надпись, звучащую в уличном пространстве. Слоганы («Нигде, кроме как в Моссельпроме!») (рис. 19) оформлены как речевые удары, где каждая строка



Источник: Личный архив А. Родченко и В. Степановой.

Рис. 19. Фасадная реклама Моссельпрома, Москва. Оригинальный проект – Владимир Маяковский (слоганы) и Александр Родченко (дизайн), 1924. Фото А. Родченко, 1925 г. Раскраска В. Степановой.

приобретает визуальный вес, ритмическую строгость и почти физическое присутствие на фасаде⁵.

Выводы

Понимание типографики как синтетического искусства, способного интегрировать принципы музыки шумов, ритмодекламации и конструктивистской эстетики, активно откликающегося на эксперименты в области театра и кино, позволило иначе взглянуть на процессы формирования языка визуальной коммуникации первой трети XX века, актуализировать наследие русского авангарда в контексте современной мультимедийной культуры.

Заумный язык и типографические эксперименты, музыка шумов и ритмодекламация, неразрывно связанные с социокультурным контекстом времени, обнаруживают родство смыслов, связанное с общим переосмыслением задач искусства и инструментария художника. Типографика в авангардной культуре выступает как междимедийный, перформативный и пространственный язык. Она не ограничивается страницей книги – напротив, активно захватывает пространство сцены (в постановках Мейерхольда и оформлении Поповой), экрана (в фильмах Дзиги Вертова), городских улиц (в Окнах РОСТА, рекламных надписях, лозунгах и транспарантах).

Принципы индустриального ритма и ритмодекламации – как формальные и концептуальные категории – сегодня могут служить инструментами для анализа авангардного синтеза искусств. Они позволяют рассматривать визуальные и звуковые компоненты искусства не изолированно, а во взаимодействии, выявляя в них общее основание – ритмическую организацию как отражение мировоззрения и ценностей эпохи. ■

⁵ Mosselprom Building, Moscow // Russian Landmarks. URL: <https://russianlandmarks.wordpress.com/2015/02/22/mosselprom-building-moscow> (дата обращения: 02.04.2025).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- [1] Аронов И. Казимир Малевич: Опыты супрематической поэзии // О поэзии Серебряного века: О. Э. Мандельштам, В. Хлебников, К. С. Малевич. Сводный реферат. № 47. Торонто, 2014. С. 323–344.
- [2] Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Студия импрессионистов. СПб., 1910. С. 3.
- [3] Лисицкий Э. Типографские факты. В каталоге выставки: Логос: голос конструктивизма. М. : Зотов-центр, 2023. С. XXIX.
- [4] Брингхерст Р. Основы стиля в типографике. М. : Издатель Д. Аронов. 2006. С. 20.
- [5] Лаврентьева Е. Типографика: тренды. М. : АСТ, 2025. С. 4.
- [6] Кричевский В. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917–1937. М. : Самолет, 2002. С. 72.
- [7] Лисицкий Э. Топография типографики. В каталоге: Логос: голос конструктивизма. М. : Зотов-центр, 2023. С. XXX.
- [8] Лисицкий Э. Наша книга // Московское наследие. URL: <https://ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>.
- [9] Герчук Ю. Я. Искусство книги: между словом и изображением. М. : Искусство, 2003. 304 с.
- [10] Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948 / Сост., подгот. текста статьи и коммент. В. В. Забродин. М. : Новое издательство, 2005. 351 с. URL: https://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/ (дата обращения: 11.06.2025).
- [11] Глинтерник Э. М. Рецепция нотной обложки ранней эпохи джаза: музыкально-графический диалог 1920-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2025. №1. С. 174.
- [12] Изволов Н. А. Титры и кинотекст: рождение советского монтажного киноязыка // Киноведческие записки. 1998. №38. С. 88–104.
- [13] Цивьян Ю. В. Титр и экран: к визуальной риторике немого кино // Киноведческие записки. 1994. № 26. С. 36–53.
- [14] Сазиков А. Реклама и революция. Конструктивизм в городском дизайне // Логос / Голос. Конструктивизм: пространство слова и звука. Каталог выставки. М. : Зотов-Центр, 2020. С. 84–96.

REFERENCES

- [1] Aronov, I. (2014). Kazimir Malevich: Experiments in Suprematist Poetry. In: *On the Poetry of the Silver Age: O. E. Mandelstam, V. Khlebnikov, K. S. Malevich. Summary Abstract* (no. 47, pp. 323–344). Toronto.
- [2] Kulbin, N. (1910). Free Art as the Basis of Life. In: *Studio of Impressionists*. St. Petersburg.
- [3] Lissitzky, E. (2023). Typographic Facts. In the exhibition catalogue: *Logos: The Voice of Constructivism* (p. XXIX). Zotov Centre.
- [4] Bringhurst, R. (2006). *Fundamentals of Style in Typography* (p. 20). Moscow, Publisher D. Aronov.
- [5] Lavrenteva, E. (2025). *Typography: Trends*. Moscow, AST.
- [6] Krichevsky, V. (2002). *Cover: the graphic face of the era of revolutionary onslaught 1917-1937*. Moscow, Samolet.
- [7] Lissitzky, E. (2023). Topography of typography. In the catalog: *Logos: the voice of constructivism*. Zotov Centre.
- [8] Lissitzky, E. (n. d.). Our book. Moscow heritage. <https://ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm>
- [9] Gerchuk Yu. Ya. (2003). *Art of the book: between word and image*. Moscow, Art.
- [10] Zabrodin, V. V. (Ed.). (2005). *Eisenstein on Meyerhold: 1919–1948*. Moscow, Novoye Izdatelstvo. Retrieved from: https://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/
- [11] Glinernick, E. M. (2025). Reception of the Music Cover of the Early Jazz Era: Musical and Graphic Dialogue of the 1920s. *Problems of Musical Science*, (1), 174.
- [12] Izvolov, N. A. (1998). Titles and Film Text: The Birth of Soviet Editing Film Language. *Film Studies Notes*, (38), 88–104.
- [13] Tsivyan, Yu. V. (1994). Title and Screen: Towards the Visual Rhetoric of Silent Film. *Film Studies Notes*, (26), 36–53.
- [14] Sazikov, A. (2020). Advertising and Revolution. Constructivism in Urban Design. In: *Logos / Voice. Constructivism: the space of word and sound. Exhibition catalogue* (pp. 84–96). Zotov Centre.