

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

На правах рукописи

САБУКЕВИЧ Юлия Андреевна

**Тематическая концепция и композиционно-графическая модель
журнала о литературе**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
по направлению «Журналистика»
(профессионально-практическая работа)

Научный руководитель –
старший преподаватель,
В.Д. Бертельс
Кафедра медиадизайна
и информационных технологий
Очная форма обучения

Вх. № _____ от _____
Секретарь _____

Санкт-Петербург
2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. «ТОЛСТЫЙ» ЖУРНАЛ В РОССИИ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН.....	7
1.1 ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ «ТОЛСТОГО» ЖУРНАЛА В РОССИИ.....	7
1.2 ОСОБЕННОСТИ МОДЕРНИСТСКИХ ИЗДАНИЙ В РОССИИ.....	15
1.3 ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ В УСЛОВИЯХ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ	18
ГЛАВА 2. ТЕМАТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ И КОМПОЗИЦИОННО- ГРАФИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЖУРНАЛА «ЭЛЬ ЭР ЛЭ».....	22
2.1 ДИЗАЙН ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ	22
2.2 ТЕМАТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЖУРНАЛА «ЭЛЬ ЭР ЛЭ».....	27
2.3 ОПИСАНИЕ КОМПОЗИЦИОННО-ГРАФИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ЖУРНАЛА «ЭЛЬ ЭР ЛЭ».....	31
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	42
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	45

ВВЕДЕНИЕ

«Толстый» журнал в России является важнейшей единицей медиасферы. Феномен его стабильности и способности, переживая кризисы, вновь возвращаться на свои позиции позволяет говорить о нем как об особом национальном социально-культурологическом явлении. Такое положение во многом определено его незаменимой и по-своему уникальной функцией: литературно-художественный журнал проясняет направление движения литературной мысли, формирует литературные авторитеты, создает критерии соответствующей времени литературно-эстетической оценки произведений. Кроме того, литературный журнал участвует в эстетической и нравственной ориентации, а также сохранении и трансляции культурных образцов мировой и национальной культуры.

Литературные журналы сегодня вновь набирают силу и оказывают влияние на вкусы и предпочтения читающей аудитории. Об этом свидетельствует, например, то, что в прошлогодних и нынешних длинных и коротких списках Русского Букера или «Большой книги» лидируют произведения, опубликованные в «толстых» журналах¹.

При этом нельзя забывать, что востребованность социальная и духовная должна подпитываться возможностью реализации с точки зрения экономики. И здесь традиционные толстые журналы изрядно проигрывают. Многие из «толстых» журналов сегодня отличаются неочевидностью общей концепции и направленности, тогда как в обществе можно выявить запрос на конкретный тип информации о литературе и литературном процессе в целом. Сегодня, как признаются некоторые редакторы «толстых» изданий, журналы публикуются для узкого круга читателей и, несмотря на то, то их тиражи невелики, они не используют инструменты для их повышения, например, не

¹ Заславский Г. "Толстые журналы" у разбитого корыта // Новостной портал гиа.ру

Дата обращения: 05.08.2016

URL: <http://ria.ru/authors/20100503/229711888.html#ixzz47hK3Lp1D>

пытаются переориентироваться на другую аудиторию, кроме своей традиционной².

Одним из факторов конкурентоспособности издания является дизайн, поэтому мы остановились на необходимости создания композиционно-графической модели литературного издания, которая отвечала бы всем современным представлениям о современном дизайне, включала в себя опыт оформления «толстых» журналов в России и при этом составляла единое целое с содержанием, дополняя и подчеркивая его.

Изданий, содержательное ядро которых составляли бы критические статьи, «толстых» журналов, обладающих современным оформлением, на российском медиарынке сейчас нет. На большинстве современных литературных журналов присутствует некий налет маргинальности и недоступности, и этот имидж поддерживается как экономической ситуацией, в которой литературно-художественные журналы не могут попасть на полки журнальных киосков, так и политикой редакторов, воспринимающих отсутствие широкого распространения как плату за свободу слова внутри изданий. Таким образом, создание журнала о литературе с преобразованной тематической концепцией и отвечающим современным требованиям дизайном становится важной задачей не только для медиарынка, но и для культурной сферы жизни общества в целом.

Объектом нашего исследования стал «толстый» журнал в России как отдельный тип издания, история формирования его типологических характеристик и их трансформация в условиях современной культуры.

Предмет нашего исследования: тематическая концепция и композиционно-графическая модель журнала о литературе.

² Указ. Соч.

Цель работы: на основе изученного материала разработать тематическую концепцию и композиционно-графическую модель журнала о литературе.

В соответствии с поставленной целью необходимо было решить следующие задачи:

1. Изучить историю и развитие «толстого» журнала в России, определить его типологические характеристики и особенности;
2. Выявить специфику существования «толстого» журнала в условиях массовой культуры и рыночной экономики;
3. Обосновать тематическую концепцию издания;
4. На основе сделанных выводов создать дизайн-макет издания о литературе.

В работе были использованы следующие методы исследования: историко-культурный метод, метод визуального анализа и интерпретации, метод конструирования.

Теоретическую базу диплома составляют как работы по истории журналистики (Манохина С.Я., Овсепян Р.П., Кузнецов И.В., Жирков Г.В., Есин Б.И., Громова Л.П.), так и исследования дизайнеров-графиков, художников шрифта, типографов и психологов визуального восприятия (Чихольд Ян, Кричевский В.В., Рудер Э., Арнхейм Р., Херлберт А. и другие).

Диплом состоит из введения, двух глав, заключения, списка используемой литературы и приложения.

Первая глава представляет собой анализ «толстого» журнала как социально-культурного феномена российской литературы и журналистики, а также краткий исторический обзор, который включает упоминание важнейших изданий и выявление их роли в становлении «толстого» журнала.

Особое внимание уделено рассмотрению модернистских изданий как первых журналов, в которых форма начала взаимодействовать с содержанием.

Вторая глава содержит описание тематической концепции и композиционно-графической модели журнала «Эль Эр Лэ».

В заключении сформулированы основные выводы исследования. Приложение содержит сконструированный дизайн-макет издания «Эль Эр Лэ».

ГЛАВА 1. «ТОЛСТЫЙ» ЖУРНАЛ В РОССИИ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

1.1 ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ «ТОЛСТОГО» ЖУРНАЛА В РОССИИ

Российский «толстый» литературный журнал в течение двух последних столетий является важнейшим субъектом информационного поля в России. Причем «толстый» журнал не раз оказывался под угрозой исчезновения – общественные, политические и экономические изменения ставили под сомнение дальнейшую возможность существования журнала. Однако литературно-художественный журнал, переживая кризисы, возвращался к взаимодействию с аудиторией, сохраняя основные структурные и содержательные черты, определяющие типологические характеристики. Причины стабильности литературно-художественного журнала изучает не только история русской журналистики, но также культурология и литературоведение. Долгое время «толстый» журнал оставался главенствующим типом издания в России. Сегодня, несмотря на изменение экономического и социально-культурного фона, литературно-художественный журнал по-прежнему рассматривается как единственное в своем роде культурологическое явление, которое не только определяет и объясняет направление развития литературной мысли, но и является структурообразующим фактором.

Изучая структуру и содержание «толстого» журнала, О.Г. Шильникова приходит к выводу о том, что он представляет собой эстетически структурированное целое и отличается тем, что журнал существует одновременно в двух социокультурных сферах (журналистика и литература), обладает многоуровневой текстовой структурой, полидискурсивностью, многообразием функциональных стилей. О. Г. Шильникова также отмечает, что к характеристикам «толстого» журнала относятся кросс-жанровость,

кросс-темпоральность и авторская кросс-персональность³. Рассмотрение структуры «толстого» журнала безотносительно к его взаимодействию с другими общественными явлениями дает нам представление о нем как о структуре, сочетающей внутри себя научную энциклопедию, литературно-художественный сборник, политическую газету⁴. Однако их соотношение и превалирование той или иной структурно-содержательной установки, влияющей на всю архитектуру издания в целом, зависит от исторического периода, потребностей и состояния аудитории. В зависимости от внешних причин на первый план выходит одна из областей, при этом ни в коем случае не вытеснив совсем две другие.

При рассмотрении «толстого» журнала с точки зрения русской журналистики мы отмечаем, что идеологическая программа издания сопряжена и тесно взаимодействует с главными, важными для развития истории нации и мира в целом событиями. Литературный журнал реагирует на них, соотносит свои материалы с существующей общественной борьбой. Возможно, такая гибкость и отзывчивость по отношению к происходящим событиям являются одними из факторов, определяющих стабильность «толстого» литературного журнала как явления русской журналистики.

Культурология подходит к изучению толстого литературного журнала как отдельного социокультурного феномена, оказывающего непосредственное влияние на состояние общества в целом. По словам Ф.Б. Бешуковой, роль толстого литературного журнала в России заключается в

³ Шильникова О.Г. Типологический алгоритм «толстого» журнала в России XIX – XX веков // Сайт: «<http://cyberleninka.ru>»

Дата обращения: 15.04.2016

URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/tipologicheskiy-algoritm-tolstogo-zhurnala-v-rossii-xix-xx-vekov>

⁴ Манохина С.Я. История русской журналистики начала XX века // Сайт: «<http://www.eartist.narod.ru>»

Дата обращения: 01.04.2016

URL: <http://www.eartist.narod.ru/text1/84.htm>

прояснении направленности развития литературной культуры⁵. Именно содержание ведущих литературных журналов формирует представления о литературных авторитетах, актуализирует литературно-критические оценки и прогнозирует тенденции развития литературных норм. При этом интересно то, что исторически литературно-художественный журнал в России всегда имел двусоставную структуру: литературно-критическая составляющая взаимодействовала с общественно-политической, что связано с особой социальной функцией критики⁶. Среди других типологических признаков «толстого» журнала, характерных только для журналистики российской национальной культуры, Снигирева и Подчиненов выделяют следующие:

- журнал выполняет роль организатора нового литературного поколения;
- журнал обязательно имеет собственное направление, представляет определенное литературное течение;
- главным героем журнала является читатель;
- литературная критика – «душа» журнала, его основная структурная составляющая.

С точки зрения культурологии российский «толстый» журнал рассматривается как фактор, формирующий российскую интеллигенцию с ее идеологическими воззрениями на события эпохи. Уникальность русского «толстого» журнала состоит в его особенной самодостаточности, «формально-содержательной целостности⁷». При этом целостность как раз

⁵ Бешукова Ф.Б. Литературно-художественные журналы и проблема «новой критики» // Сайт: «<http://cyberleninka.ru>»

Дата обращения: 30.03.2016

URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/literaturno-hudozhestvennye-zhurnaly-i-problemy-novoy-kritiki>

⁶ Снигирева Т.А., Подчиненов А.А. «Толстый» журнал в России как текст и свертхтекст // Сайт: «<http://elar.urfu.ru>»

Дата обращения: 08.04.2016

URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23477/1/iurg-1999-13-01.pdf>

⁷ Указ. Соч.

определена единой идеологически-эстетической направленностью журнала, ценностными установками и принципами его редакционного совета или издателя. Это вновь возвращает нас к идее о том, что литературно-художественный журнал является рупором эпохи, отражением состояния общественной мысли. Такое издание – явление национальной культуры в конкретный период времени.

Кроме того, литературоведение активно работает с соотнесенностью российской прессы и в особенности деятельностью литературно-художественных изданий с общим литературным процессом.

Начало своей истории в России литературно-художественный журнал берет в середине XVIII века, когда Елизавета даровала дворянству право выпускать частные журналы. Первый собственно литературный журнал в России – «Трудолюбивая пчела» Сумарокова.

Свои характерные черты «толстый» журнал приобретает во время правления Екатерины II, когда издательская деятельность Н. И. Новикова и его активно полемизирующие с екатерининской «Всякой всячиной» (1769) издания «Трутень» (1769-1770) и «Живописец» (1772-1773) обозначили один из важнейших признаков будущего литературно-художественно издания: выражение взглядов передовой части общества, трансляция неофициальной информации. На простодушные и увеселительные беседы Екатерины II с читателями издатели Новиков, Эмин отвечали необходимостью искоренения социальных зол.

«Московский журнал» Карамзина впервые включил в себя критические литературные и театральные рецензии. Карамзин во многом оказал влияние на образ издателя литературно-художественного журнала – за «Московским журналом» и «Вестником Европы», первым классическим толстым изданием

в России⁸, стояла его гуманная, прогрессивно мыслящая личность, призывавшая к такому умению чувствовать и мыслить.

Литературная критика получила свое особенное признание в 1840-ых гг., когда в непростой политической и социальной ситуации было практически запрещено распространение философских идей и воззрений, а политические отделы в журналах были закрыты. Тогда литературная критика взяла на себя заботу не только о чисто эстетических суждениях, но и о наболевших общественных вопросах.

Классическими образцами традиционного литературно-художественного толстого журнала стали «Отечественные записки» и «Современник». Издания появлялись и выходили в исторически важные для страны времена, в годы острейших политических и социальных противоречий. Белинский, активно участвовавший в жизни «Отечественных записок» в 1840-ые гг., способствовал тому, что в журнале стали печататься Тургенев, Некрасов, Достоевский. Даже беглый обзор содержания журнала в те годы позволяет оценить уровень произведений художественной литературы, а также критики и публицистики, опубликованных в «Отечественных записках». «Отечественные записки» имели свое направление, которое включало в первую очередь борьбу за просвещение и свободу, отмену крепостничества, всестороннее развитие и прогрессивные формы экономической, политической и культурной жизни страны.

С 1847 года Белинский начинает сотрудничать с «Современником», который был куплен Некрасовым и Панаевым. В «Современник» также перешел Герцен. Журнал «Современник» был основан Пушкиным в 1836 году, и после смерти писателя превратился в умеренный, чуждый полемике и прогрессивным явлениям орган. Приобретая «Современник», Некрасов и

⁸ Манохина С.Я. История русской журналистики начала XX века // Сайт: <<http://www.evartist.narod.ru>>

Дата обращения: 01.04.2016

URL: <http://www.evartist.narod.ru/text1/84.htm>

Панаев осуществляли свою мечту о независимом журнале, в котором отсутствие редакторского произвола давало бы им свободу действий. Белинский стал идейным руководителем журнала и под его наставничеством «Современник» стал лучшим журналом сороковых годов⁹. В «Современнике» ярко обозначилось единство литературной критики и политических взглядов – журнал был революционно-демократическим. При этом у журнала была ясная эстетическая программа, составляющая единство с революционными настроениями: «Современник» боролся за реалистичное искусство, подлинно народное и имеющее большое значение.

Но не только социально-культурные факторы имели влияние на формирование специфических черт художественно-литературного журнала в России. Условия страны, ее неразвитая инфраструктура и большая протяженность оставляли возможность читать литературу только со страниц журналов, из них же – узнавать о последних событиях, движениях. Журнал «обычного русского типа» в конце XIX века становится основным типом издания, трансформирующим всю журналистику в целом. Это было вызвано и тем, что аудитория просто привыкла к такому типу изложения информации, и потребностью в широком освещении, представлении критической оценки событий конца XIX века.

С развитием газетной прессы журналы оказались более громоздкими и негибкими – «Современная жизнь» в 1906г. предсказывала смерть толстых журналов из-за их неспособности «в острые периоды общественной жизни быть главными руслами идейных течений¹⁰». «Толстый» журнал оказывался

⁹ Западов А.В. История русской журналистики XVIII-XIX веков // Сайт: «evartist.narod.ru»

Дата обращения: 05.03.2016

URL: <http://evartist.narod.ru/text3/01.htm>

¹⁰ Манохина С.Я. История русской журналистики начала XX века // Сайт: «<http://www.evartist.narod.ru>»

Дата обращения: 01.04.2016

URL: <http://www.evartist.narod.ru/text1/84.htm>

невостребованным еще и по причине того, что в России успешное развитие получает издательское дело. Книги по различным отраслям становятся доступными для массового читателя. Однако толстый журнал не исчез и еще в течение века продолжал участвовать в формировании общественной мысли.

Мы отдельно остановимся на модернистских изданиях XX века в России, так как нас особенно интересует то, как в них впервые в истории русского журнала роль формы оказалась наравне с содержанием, и художественное оформление журнала получило свое первое признание. Первым советским изданием, созданным по типу «обычного русского журнала» была «Красная новь». Вслед за ней появились «Молодая гвардия», «Октябрь», «Звезда», «Новый мир». В этот период выходит ряд литературно-критических изданий, которые оформляли положения «пролетарского искусства», выражая различные степени радикальности этого течения, а также футуристов («ЛЕФ», «Новый ЛЕФ»). Партийное постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) прекращает борьбу литературных объединений в России. Все издания литературного толка подчиняются идее социализма.

Активно развиваются и расширяются литературные журналы во время «оттепели». Начинают выходить журналы «Иностранная литература», «Юность», «Дружба народов», «Нева». Возникает также множество литературных журналов в регионах: «Урал», «Волга», «Аврора».

В 1970-х возрождаются журналы «Литературное обозрение» и «Литературная учеба».

Новой страницей в истории литературно-художественного журнала в России становится период перестройки, когда идет как активная реорганизация журналов, возникших еще в 1920-ые гг., так и появление новых, в том числе региональных журналов. Большой популярностью

«толстые» журналы пользовались в конце 80-ых – начале 90-ых гг., когда в прессе впервые начали появляться многие запрещенные ранее произведения. Например, в журнале «Звезда», получившем свободу от какой-либо партии или финансовой группы в 1992 году, печатались произведения Сахарова, Солженицына, Бродского, Лотмана, Фазиля Искандера, Сергея Довлатова, Андрея Битова и других.

В 1990-ые гг. резко падает интерес к «толстым журналам», их число сокращается. Среди журналов можно выделить «Арион», «Московский вестник», «Новое литературное обозрение». Кроме того, продолжают выходить журналы «Звезда», «Нева», «Знамя», «Новый мир», «Дети Ра». Интересно, в современном дискурсе литературно-художественные издания отказываются от политической принадлежности, напрямую не выражая взглядов какого-либо политического движения. Однако можно почти безошибочно выявить косвенные связи: например, либеральная направленность «Нового литературного обозрения» считывается через личность главного редактора И.Д. Прохоровой.

1.2 ОСОБЕННОСТИ МОДЕРНИСТСКИХ ИЗДАНИЙ В РОССИИ

В конце XIX-начале XX века литературную сцену в России начали активно занимать представители русского модернизма. Так как журналистика традиционно тесно связана с литературными процессами и течениями в России, пресса также активно была вовлечена в процесс знакомства читателей с эстетическими и философскими постулатами, а также непосредственно с творчеством модернистов. В связи с тем, что «бунтарей» не печатали в больших изданиях, а брошюры-манифесты не имели своей достаточной силы, модернисты начали создавать свои издания.

Наиболее ярким журналом-манифестом, повлиявшим не только на периодику модернистов, но и на весь «толстый» журнал в России в целом, стал журнал «Мир искусства». Организатором кружка «Мир искусства», с которого и началась жизнь журнала, стал С.П. Дягилев. Он же взял на себя роль организатора в издании. Как пишет Манохина, он крайне тщательно относился к оформлению журнальных книжек. Именно в плане художественного оформления и полиграфии «Мир искусства» открыл новую эпоху в России¹¹. Для того чтобы понять, какая роль отводилась оформлению, стоит лишь сказать, что художественной составляющей занимался Л. Бакст. Традиционно на обложке журнала печатались лишь название и выходные данные, отличались они друг от друга только цветом. На обложке «Мира искусства» были рисунки Коровина, Сомова, Лансере. Одно из самых известных решений оформления обложки журнала – «плавающие в одиночестве на бело-сливочном фоне две таинственные рыбы». Название журнала на каждом рисунке получало свое типографическое решение. Обложка меняла свое визуальное воплощение каждый год – и каждый год новый автор создавал ее сугубо индивидуально, но исключительно в стилистике модерна.

¹¹ Указ. Соч.

Журнал знакомил читателя с образцами, ценными в художественном отношении. Такая цель – знакомство с прекрасным – несущая совершенно специфическое содержание, начинала диктовать и более внимательное отношение к форме. Оформление чуть ли не впервые становилось частью манифеста, подчеркивало содержание, составляя с ним относительное целое. Надо также отметить, что фактически «мирискусники» создали сам тип художественного иллюстрированного журнала. Одна из их «реформ» в журнальном оформлении была связана непосредственно с логикой расположения иллюстраций: до этого они располагались вне зависимости от текста, то есть не выполняли непосредственно иллюстрирующей функцией. Именно опыт «мирискусников» позволил и последующим журналам включать иллюстрации непосредственно в журнальный разворот и обеспечивать создание визуализации. В журнале можно было увидеть иллюстрации самого высокого качества: экспонаты крупных выставок в России и за рубежом, репродукции работ самих членов объединения. Стихотворения часто иллюстрировались рисунками Бакста, Билибина, Лансере, Бенуа.

Визуально журнал был разделен на две части: яркие художественный и художественно-промышленный отделы и более строгие «Художественная хроника» и «Заметки».

Интересен был характер взаимодействия текста и иллюстраций в «Мире искусства». До этого иллюстрации либо непосредственно создавали визуальный образ того, о чем говорилось в тексте, обогащали его содержание, либо являлись самостоятельным журналистским произведением, в котором текст лишь комментировал изображение (сатирические журналы). «Мир искусства» предложил такую связь текста и изображения, когда они

взаимодействуют друг с другом на ассоциативном уровне¹². Изображения и текст должны были эмоционально и содержательно дополнять друг друга. Однако нельзя сказать, что такая концепция была воплощена на практике из-за того, что зачастую текстовой и изобразительной составляющей одного материала занимались люди с различными взглядами на проблему.

Журнал «Мир искусства» несомненно находился в «авангарде» оформительских и полиграфических тенденций того времени. Сама концепция журнала требовала такого подхода к его оформлению, при котором само издание становится произведением искусства.

Традицию такого отношения к форме издания продолжают и другие модернистские издания. В оформлении журнала «Весы» мы увидим то же внешнее и внутренне изящество. Журнал печатался на хорошей бумаге, содержал цветные иллюстрации.

Оформление «Аполлона» во многом повторяло «Мир искусства». Обложку рисовал Добужинский, работой над внутренним украшением занимался Бакст, Бенуа. Выходил с черно-белыми и цветными репродукциями.

Таким образом, журналы, которые отходили от литературоцентричности и шли к пониманию и осмыслению зрительного образа, реализовывали свои эстетические принципы и при оформлении своих изданий, впервые сделав попытку к сочетанию формы и содержания.

¹² Асташкин А.Г. Дизайн и оформление «Мира искусства» в типологической модели журнала-манифеста //

Сайт: elar.urfu.ru

Дата обращения: 22.03. 2016

URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/31081/1/journ-2015-prep-26.pdf>

1.3 ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖУРНАЛ В УСЛОВИЯХ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Ю. Головин считает, что сегодня литературно-художественные журналы вновь набирают силу и возвращаются к влияющей на читательскую аудиторию позиции. Он пишет: «Литературно-художественные журналы меняются вместе с обществом: лучшие из них стремятся идти не просто вслед за своим читателем, но и вести его за собой, не просто отражать события, происходившие в данный момент, но и идти впереди него, обобщая и предсказывая¹³». Однако нельзя не сказать, что сегодня литературно-художественный журнал все еще обладает чертами издания маргинального. Безусловно, резко понизившийся в 90-ые гг. статус литературы, повышение популярности жанровой массовой прозы, появление Интернета являются факторами, напрямую влияющими на трансформацию «обычного русского журнала». Однако еще одной причиной понижения значимости литературно-художественного журнала стал кризис жанра литературно-критической статьи, так как именно критика является неперенным структурообразующим элементом, транслирующим идеологию издания и формирующий особый тип читателя¹⁴. Нельзя отрицать уже существующую потребность аудитории в качественных литературно-художественных изданиях, что доказывает опыт журналов «Новое литературное обозрение», «Синий диван», «Критическая масса».

Роль «толстого» журнала в России незаменима. Это в том числе подтверждается и тем, что литературно-художественный журнал в условиях превалирования массовой культуры сохраняет свои основные

¹³ Головин Ю.А. Региональные литературно-художественные журналы в постсоветский период: структурно-функциональные обязанности. – М., 2005. С. 5

¹⁴ Бешукова Ф.Б. Литературно-художественные журналы и проблема «новой критики» // Сайт: «<http://cyberleninka.ru>»

Дата обращения: 30.03.2016

URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/literaturno-hudozhestvennye-zhurnaly-i-problemy-novoy-kritiki>

типологические характеристики. Основные функции такого журнала сейчас – удовлетворение духовных потребностей населения, сохранение и трансляция как российских, так и мировых культурных ценностей, формирование художественных вкусов аудитории.

При этом наиболее непростой задачей для издателя литературно-художественного журнала сегодня становится то, что в современной прессе и медиасфере в целом определяющей функцией является экономическая¹⁵. Журналистика рассматривается не как институт общественного мнения, изменяющий реальность, а как субъект экономики, предоставляющий услугу потребителю, как разновидность производства. Очевидно, что именно экономические факторы сегодня определяют цели издания, особенности его работы, способы распространения, качество контента, его оформления и полиграфического исполнения. Кроме того, важным фактором является конкурентоспособность издания, то есть способность определённого объекта или субъекта превзойти конкурентов в заданных условиях¹⁶.

Осознание важности функций литературно-художественного издания в современных условиях должно сопровождаться глубоким взглядом на проблему экономически эффективного функционирования издания. Конкурентоспособность продукта средства массовой информации определяется следующими условиями: учредитель, рекламная политика, формат (дизайн, тематика, периодичность), штат, оборудования. В нашем исследовании мы отдельно проработали такое условие, как стиль, оформление, определив не только место издания в системе СМИ, но и

¹⁵ Мисюров Н.Н, Тесля Е.В. Отечественные литературно-художественные и филологические журналы: история и современность // Сайт: <<http://cyberleninka.ru>>

Дата обращения: 05.04.2016

URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/otechestvennye-literaturno-hudozhestvennye-i-filologicheskie-zhurnaly-istoriya-i-sovremennost>

¹⁶ Багданян А.В. Условия обеспечения конкурентоспособности печатных СМИ// Сайт:

<<https://cyberleninka.ru>> Дата обращения: 20.04.2016

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/usloviya-obespecheniya-konkurentosposobnosti-pechatnyh-smi>

дизайн, полиграфическое исполнение. Дизайн издания сегодня играет важную роль, так как помогает не только привлечь читателя, сделать покупку журнала действием, приобщающим еще и к современному искусству и дизайну. Безусловной тенденцией в печатной журналистике становится обязательное наличие стоящей формы, которая нисколько не отстает от содержания. Это продиктовано и тем, что журналистика все активнее уходит в Интернет, и на прилавках остаются лишь те издания, который отличаются и уникальным содержанием, и неповторимым оформлением.

Графический дизайн издания сегодня окончательно становится типоформирующим фактором¹⁷. Поэтому важной составляющей «толстого» журнала сегодня должна стать его композиционно-графическая модель, которая поможет создать конкурентоспособный продукт, а также максимально эффективно достичь внутренних целей редакции.

«Толстый» журнал уже не раз находился в кризисе, его дальнейшее существование подвергалось сомнению, однако после каждого упадка он не только оставался субъектом информационного поля, но и сохранял свои типологические особенности.

Таким образом, толстый литературный журнал является национальным культурным феноменом, типологические характеристики которого не встречаются в других культурах. Даже в условиях перенимания модели издания с запада, структура переживала мгновенную трансформацию и становилась артефактом российской журналистики. Культурология рассматривает «толстый» литературно-художественный журнал как одну из форм самосознания нации, а также как фактор формирования особой социальной прослойки – российской интеллигенции.

¹⁷ Носаев Д.А. Современные тенденции развития графической модели// сайт: «<http://vestnik.adygnet.ru>». Дата обращения: 01.04.2015

URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.4/2241/nosaev2012_4.pdf

В истории «обычного русского журнала» отдельную роль сыграли модернисты и их издания «Мир искусства», «Весы», «Аполлон», «Золотое руно». Издатели этих журналов впервые обратили внимание на форму и пытались выразить свои философские и эстетические воззрения не только через тексты-манифесты, но и через их оформление. Форма подчинилась содержанию.

Сегодня литературно-художественные издания переживают кризис, связанный как с кризисом литературной критики в России, так и с упавшим статусом литературы в обществе. Кроме того, перед «толстым» печатным журналом стоят экономические задачи – его существование обязательно должно быть коммерчески оправдано. При этом мы можем наблюдать удачные примеры литературно-художественных и литературных изданий сегодня и утверждать, что обществу необходимы издания, которые будут удовлетворять духовные потребности читателей.

ГЛАВА 2. ТЕМАТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ И КОМПОЗИЦИОННО-ГРАФИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЖУРНАЛА «ЭЛЬ ЭР ЛЭ»

2.1 ДИЗАЙН ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ

В. Кричевский определяет дизайн как оформление, придание чему-либо окончательной, установленной или необходимой формы¹⁸. По мнению Кричевского, дизайнер в рамках работы над неким артефактом действительности решает композиционные, ритмические, цветно-фактурные, а значит, и стилистические задачи. Однако кроме непосредственно оформления дизайнер имеет дело и с сочинительским аспектом, то есть выступает создателем, человеком придумывающим. Таким образом, дизайнер работает не только над созданием формы, но и над содержанием, развивая или привнося смысл, интерпретируя ту или иную мысль, идею.

Такое двуединое рассмотрение дизайна и как способа придания окончательной формы, и как творческой деятельности, дающей свободу для привнесения новых смыслов в уже готовые произведения и материалы, звучит особенно актуально относительно дизайна периодических изданий. Дизайнер работает с готовыми как текстовыми, так зачастую и визуальными материалами, на качество которых он редко может повлиять. При этом, не меняя содержательную составляющую, дизайнеру удастся повлиять на то, воспримет ли в конечном счете материал читатель или нет. Кроме того, дизайнер дополняет содержание с помощью исключительно графических инструментов. По факту функция создания содержания перераспределяется между журналистами, фотографами, дизайнерами¹⁹.

¹⁸ Кричевский В. Идеальный дизайн. – М., 2012. С.48

¹⁹ Носаев Д.А. Современные тенденции развития графической модели// Сайт: <<http://vestnik.adygnet.ru>>. Дата обращения: 01.04.2015 URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.4/2241/nosaev2012_4.pdf

Дизайн современного издания строится на основе композиционно-графической модели, которая объединяет различные элементы издания в единое целое. КГМ выстраивает архитектуру издания, то есть указывает на логическую соподчиненность элементов. Архитектура в данном случае рассматривается как композиция в целом, конструкция издания и рассмотрение ее целесообразности в зависимости от целей издания. Именно внутри КГМ и выстраивается модель взаимодействия не только между журналистом и читателем, а также модели «журналист-дизайнер», «дизайнер-читатель».

Для того чтобы КГМ полностью отвечала коммуникативным запросам издания, нужно проанализировать как особенности восприятия журнальной полосы в целом, так и специфику аудитории издания, его цели, направленность. При этом необходимо добиться того, чтобы КГМ, максимально подчеркивая содержание, имела возможности для привнесения новых смыслов.

КГМ помогает добиться стабилизации композиции полос, достижения наилучшего визуального эффекта. Упорядоченная система шрифтов, иллюстраций, текстовых блоков делают работу всей редакции более слаженной и осознанно направленной на выработку единой концепции издания.

Кричевский называет такое соотношение формы и содержания «соответствием»: при соответствии дографическое достоинство литературного произведения и его дизайнерское исполнение «сопрягаются, оправдывают и умножают друг друга²⁰».

Ян Чихольд в книге «Облик книги» резко отзывается о художниках, которые стремятся подавить содержание формой. «Книга не объект для тех,

²⁰ Кричевский В. Идеальный дизайн. – М., 2012. С.36

кто хочет “запечатлеть облик настоящего времени” или создать “новое”²¹», – пишет он. По мнению Чихольда, художник должен полностью отойти от своей индивидуальности и сделаться исключительным служителем содержания.

Нужно отметить, что к такому радикальному подходу Чихольд приходит не сразу – до этого он долгое время оставался идеологом и защитником Новой типографики, отвергающей формализованные схемы. «Новая типографика отличается от прежней тем, что она впервые пытается конструировать внешнюю форму, исходя из функций текста²²», – пишет Чихольд. Своей главной задачей Чихольд-новатор ставил поиск современной формы типографики, оригинальной, не стилизованной под традиционную. Особые графические решения могли привлекаться только в случае их целесообразности, необходимости для подчеркивания логических связей внутри текста. Кричевский четко определяет главенствующую роль произведения, объясняя это во много тем, что «безоговорочно хорошо можно сделать из любого материала, кроме неважного». Содержательность провозглашается основой хорошего дизайна.

Таким образом, современный подход говорит о дизайне как способе подчеркнуть и умножить достоинства произведения. Именно в контексте такого, более «свободного» подхода можно говорить об архитектонике издания как логического и смыслового соответствия содержания и его графического исполнения. Дизайнер работает с уже готовыми материалами, но при этом имеет возможность работать над приданием новых дополнительных смыслов.

При этом поиск смыслов там, где их нет, избыточность, которая, по определению Кричевского, проявляется в «наворотах», является следствием потери чувства меры. Манерность и квазифункциональность, желание

²¹ Чихольд Я. Облик книги. – М., 1980. С. 17

²² Чихольд Я. Новая типографика. – М., 2011. С. 9

показаться изобретательным становятся причинами создания дизайна неудобного, неархитектоничного. Умение поступиться идеей ради достижения гармоничного разворота без «наворотов» отличает хорошего дизайнера. Профессионал должен стремиться к достаточности как к фактору, определяющему качество дизайна. Чихольд в «Новой типографике» говорил о ясности и целесообразности как о важнейших чертах – очевидно, что ясность – это есть то самое отсутствие излишней манерности и желание лишь подчеркнуть содержание, но не перешагнуть через него ради собственного утверждения.

Создание гармоничной и достаточной КГМ подразумевает, в первую очередь, понимание того, что будет являться основой для построения графической модели. Это может быть текстовый дизайн, где основным элементом является текстовый блок, или графический – в этом случае основной единицей на развороте будет иллюстрация. В чистом виде каждая из этих установок является крайностью, чаще всего мы имеем дело со смешанными типами. Из них чаще всего выделяют тексто-графический тип, когда при макетировании дизайнер сначала размещает текстовые блоки и только после включает в них иллюстрации, также иллюстративно-новостной дизайн, где изображение превалирует над информацией, которая скорее несет поясняющую и дополняющую функцию.

Функциональность дизайна и КГМ в частности создаются следующими элементами:

- Графика: формат, колонки, формат набора, шрифтовое расписание, иллюстративный материал, цвет;
- Композиция: распределение тем по полосам, система выделения, система рубрикации, название и логотип, выходные данные.

Отдельно хотелось бы выделить модульную сетку как основу для графических и композиционных элементов. Как пишет Аллан Херлберт²³, именно сетка обеспечивает общность концепции и является важным средством для выработки собственного стиля. Кроме того, модульная сетка дисциплинирует и позволяет направить творчество художника в общее русло со стилем издания и редакционными установками.

²³ Херлберт А. Сетка. Модульная система конструирования и производства газет, журналов, книг. – М., 1982. С. 59

2.2 ТЕМАТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЖУРНАЛА «ЭЛЬ ЭР ЛЭ»

В рамках нашей работы была создана композиционно-графическая модель журнала «Эль Эр Лэ». Это издание – литературный журнал, обращающийся к традиции «толстого» журнала. На первый план в журнале выходит литературная и критическая составляющая. Сегодня такое издание востребовано, в первую очередь, для того чтобы формировать литературные вкусы аудитории, запрос на качественную литературу, воспитывать стремление к рефлексии по поводу состояния современной культуры и литературы в частности.

Безусловно, лежащая в основе «толстого» журнала безоговорочная корреляция между состоянием литературы и направлением общественной мысли станет возможностью не только для формирования особого литературного поколения, но и для отдельного нового общественного течения, видящего себя в качестве гуманных трансформаторов современности.

Целевой аудиторией издания являются люди от 20 до 40 лет с высшим образованием в гуманитарной сфере, интересующиеся искусством и литературой. Это жители больших городов, областных и краевых центров. Издание не позиционирует себя как элитарное, наоборот, была предпринята попытка обозначить новый тип издания на границе с массовым и элитарным – доступное и понятное каждому, не требующее специальных знаний в сфере литературоведения или искусствоведения, однако отвечающее запросу человека начитанного и образованного. Литературная критика как основная архитектурная единица издания направлена как на лучшие образцы российской и мировой литературы XX века, так и на современную прозу. Журнал будет также интересен людям, занимающимся изучением литературы профессионально в том числе как площадка для выражения мнения современных литературных течений.

В качестве материалов в журнале будет представлена литературная критика, критические обзоры на современную литературу и литературу XX века, интервью с деятелями литературы и искусства, историографические статьи.

Журнал «Эль Эр Лэ» – это попытка переосознания опыта модернистов в условиях массовой культуры современной России. Как эстетически, так идеологически журнал опирается на разнообразный опыт XX века.

Критическому анализу в журнале подвергается только современная литература (с начала XX века), что обусловлено высокой степенью заинтересованностью читающей аудитории именно в модернистской и постмодернистской литературе, а также крайне скудным уровнем критической разработанности и достаточности освещения культурных образцов XX века в российских изданиях. Как мы уже отмечали, советская критика как жанр практически не существовала, чем обусловлен и сегодняшний кризис жанра литературно-критической статьи.

Сформированный нами образ целевой аудитории позволяет говорить о том, что в самом широком смысле журнал адресован той социальной группе, которую культурологи называют «русской интеллигенцией». Такая неэлитарная направленность и стремление образовывать и заинтересовывать, а не ограничивать создают новое отношение к современному литературному журналу в России в принципе.

Название журнала «Эль Эр Лэ» является как аллюзией к творчеству Велимира Хлебникова: «Мы знаем: *Эль* — остановка широкой площадью поперечно падающей точки, *Эр* — точка, прорезавшая, просекшая поперечную площадь. *Эр* — реет, рвет, рассекает преграды, делает русла и рвы²⁴», – так и отсылкой к русскому авангарду в целом. Ничего не значащее

²⁴ Хлебников В.В. Зангези //Сайт: «rvb.ru» Дата обращения: 22.10.2015

URL: http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/03svrpov/231_1.htm

«Эль Эр Лэ» получает свое содержание за счет формы и соотношения звуков, также с помощью тех реминисценций, которые его окружают.

Название становится не только элементом, маркирующим и указывающим на направление журнала. Оно играет роль и некоего элемента, который позволяет аудитории при разгадке аллюзии или же по субъективному ощущению отношения сочетания «Эль Эр Лэ» к традиции модернизма почувствовать себя приобщенными к общей концепции и идее журнала.

Еще одной важной для детализации идеологической направленности издания является слоган: «Кто-нибудь что-нибудь понял?» Такое обращение – установка на восприятие произведения, которое принимает любую интерпретацию, но не признает исчерпывающей ни одну из них.

Принцип деления издания на рубрики имеет смешанный подход. С одной стороны, это жанровое деление: имеются рубрики «Интервью», «Новости», «Воспоминания». С другой – тематическое. Тематическая рубрикация является довольно подвижной и гибкой и может подразумевать название как литературных жанров («Антиутопии», «Деревенская проза»), так и литературных эпох и течений («Русский авангард», «Символизм», «Битники»). Тематическое деление превалирует в издании над жанровым как более отражающее информационную направленность издания, ориентирующее читателя²⁵. Рубрики формируются в зависимости от главной темы номера. Рубрикация носит гибкий, но стабильный характер, не приводит читателя к дезориентации. Стабильность проявляется в установленной в соответствии с концепцией очередностью материалов и их чередовании в зависимости от содержания контента. Одно из характерных архитектурных решений внутри издания связано с наличием

²⁵ Рябихина Н.З. Технология редакционно-издательского дела // Сайт: «www.xliby.ru»

Дата обращения: 16.04.2016

URL: http://www.xliby.ru/tehnicheskie_nauki/tehnologija_redakcionno_izdatelskogo_processa/index.php

шмуцтитолов, открывающих рубрику и выполняющих как эстетическую, так и функционально-ориентирующую роль в издании.

Периодичность издания: 4 раза в год. Такая периодичность обусловлена как типом издания, так и достаточным объемом издания – 240 страниц.

2.3 ОПИСАНИЕ КОМПОЗИЦИОННО-ГРАФИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ЖУРНАЛА «ЭЛЬ ЭР ЛЭ»

Модель издания представляет собой зафиксированный свод правил, приемов и принципов оформления. Композиционно-графическая модель (далее КГМ) решает важнейшие задачи: в первую очередь, она обеспечивает возможность для читателя без затруднений ознакомиться с материалами. То есть КГМ служит архитектонике издания как соразмерности и логической соподчиненности расположения элементов журнала. Архитектоника создает законченность, соотнесенность с содержанием произведения. Говоря об архитектоничности журнала, мы имеем в виду то, насколько дизайнерское решение соответствует логике материалов и тематической концепции издания в целом.

Композиционно-графическая модель полностью вырастает из тематических особенностей издания. В нашем случае это связано и с теми визуальными образами, которые в эпохи модернизма и постмодернизма сопутствовали литературным произведениям, и с особенностью аудитории – думающие, начитанные люди, которые будут ждать от журнала не только функциональности, но и красоты, приятности. То есть КГМ должна сочетать в себе вещи как чисто технические, направленные на то, чтобы материал мог быть воспринят, так и на более субъективные, имеющие дело непосредственно с визуальной культурой аудитории.

Композиционно-графическая модель соответственно состоит из двух важнейших элементов, о которых мы уже упоминали:

- Графика – к ней относятся следующие характеристики: формат, колонки, формат набора, шрифты, иллюстрации, реклама, цвет;
- Композиция – распределение тем по полосам, рубрикационное членение, название и логотип, выходные данные.

Каждый из этих элементов требует отдельного рассмотрения и обоснования, в том числе и с точки зрения целесообразности. Как мы уже упоминали, каждый элемент должен выполнять свою функцию и не быть лишь результатом прихоти дизайнера. Для того чтобы каждому элементу придать значимость необходимо четко представлять всю структуру как журнала, так и разворота в целом. Это понимание даст возможность построить модульную сетку, которая станет основой КГМ и решит многие из графических и композиционных задач.

- **Формат издания**

Ян Чихольд писал о том, что безобразный формат создает безобразную книгу. Формат как элемент, который может подчинить себе все другие элементы дизайна, крайне важен для КГМ. Сегодня форматы стандартизированы – их уже не создают, а скорее выбирают. Однако необычный формат можно получить, например, дополнительной обрезкой – однако такой способ не всегда окажется экономичным.

Говоря о факторах, которые диктуют выбор формата, Кричевский называет следующие характеристики, напрямую влияющие на выбор будущего формата издания: характер и объем текста и иллюстраций, предназначение издания, представление об его удобстве, а также технические и экономические обстоятельства. Еще один не менее важный критерий – эстетичность формата и его визуальная убедительность.

Руководствуясь характером и предназначением издания, мы выбрали формат, вытянутый по вертикали как традиционный для оформления книг и литературных журналов. Текстцентричность издания диктует отказ от узкого формата как неудобного для чтения. Журнал должен быть портативен и при этом аккуратно вставать на полку. Эти факторы продиктованы здравым смыслом, но при этом они должны обязательно учитываться при выборе формата.

Однако неправильно создавать формат, руководствуясь только подобными ощущениями и выбирая произвольное относительно удобное соотношение сторон формата. «Человек находит плоскости, имеющие геометрически ясные, сознательно выбранные пропорции более приятными или красивыми, чем плоскости, наделенные случайными пропорциями», – пишет Чихольд²⁶.

Наиболее гармоничной Чихольд признает математически высчитанную пропорцию «золотого сечения» – 1:1,618. Такая пропорция признана максимально приятной для визуального восприятия.

Исходя из этих суждений, был выбран формат 166x240 (пропорция 1: 1,441). Пропорция, близкая к пропорции 1:5, которая в свою очередь близка к пропорции «золотого сечения», создает визуально привлекательный формат, удовлетворяющий всем перечисленным условиям.

- **Бумага для обложки и блока**

Рудер отмечает, что на типографское изображение значительным образом влияет финальное полиграфическое исполнение, в том числе качество бумаги. Мягкая бумага сделает элементы чуть размытыми, тогда как шрифт, напечатанный на мелованной гладкой бумаге, сохранит четкие контуры, резкость и чистоту типографики²⁷. Бумага напрямую влияет на удобочитаемость текста (например, слишком тонкая бумага будет просвечивать и затруднять чтение), а также на тактильные ощущения читателя. Исходя из этих факторов, нами была выбрана матовая бумага, так как восприятие большого количества текста на глянцевой бумаге из-за высокого контраста и бликов было бы утомительнее. Толщина бумаги для блока 115 г/м². Для обложки используется бумага толщиной 230 г/м².

²⁶ Чихольд Я. Облик книги. – М., 1980. С. 55

²⁷ Рудер Э. Типографика. – М., 1982. С. 105

- **Способ крепления**

В качестве способа крепления используются шитье и клей.

- **Структура титульного комплекса и обложки**

Титульный комплекс журнала включает в себя название журнала, порядковый номер за текущий год и с момента первого выпуска, год основания издания, дату выхода данного номера²⁸. Титульный комплекс не меняет своего расположения, составляя определяющий композицию обложки в целом элемент.

В журнале «Эль Эр Лэ» частью титульного комплекса является логотип журнала, слоган, год, месяц выпуска, а также номер журнала. Соответственно, были редуцированы такие элементы, как номер с момента первого выпуска, дата выхода номера, год основания. Это было продиктовано стремлением минимизировать информацию на обложке и создать единый комплекс из данных.

Титульный комплекс может иметь несколько цветовых решений в зависимости от изображения, помещенного на обложку.

Композиционно-графическое решение обложки может быть разнообразным. Для ее оформления может использоваться как фотография, так и иллюстрация. Кроме того, обложка может быть оформлена типографически. Дизайн обложки минималистичен, в ее оформлении также может быть использовано только 2 цвета: черный и голубой.

- **Шрифтовое расписание**

Текстовый комплекс является основой периодического издания. Вне зависимости от типа дизайна (текстового, графического, тексто-

²⁸ Галкин С. Техника и технология СМИ. Художественное конструирование газеты и журнала. – М., 2005. С.

графического, иллюстративно-новостного) именно текст и передача той воздействующей и изменяющей объективную реальность информации, которая в нем содержится, становятся архитектурной основой журнала. Эта особенность печатных изданий определяет основополагающую роль наборного шрифта как элемента, обеспечивающего доступность текста для читателя. Правильно подобранный наборный шрифт создает также экономическую мотивацию для читателя: неудобство восприятия может стать одной из причин отказа от покупки издания.

Текст должен иметь одну фактуру, набираться определенным шрифтом: одной гарнитурой одного начертания и кегля²⁹. В таком случае текст выглядит «серым», однородным. Типографы говорят о «серебре набора», описывая «гладкий» текстовый блок. Выбор наборного шрифта во многом определяет визуальный образ издания в целом, именно он устанавливает отношения с читателем, ведь от того, насколько удобочитаемыми и комфортными для восприятия в целом будут текстовые блоки, зависит впечатление от издания, уровень удовлетворенности им. Удобочитаемым признан строчной, прямой, светлый шрифт средней плотности. Также визуально удобными считаются шрифты с крупным очком, широко открытыми внутрибуквенными просветами и не слишком тонкими соединительными штрихами³⁰.

Кричевский пишет, что правильно выбранный наборный шрифт является залогом освобождения от заботы о красоте и правильности текстового блока и позволяет больше внимания уделить композиционным решениям внутри текстового комплекса. Выбор наборного шрифта определяется по следующим характеристикам: компактность, комплектность, соответствие технологическим требованиям. Художественное совершенство,

²⁹ Галкин С.И. Техника и технология СМИ. Художественное конструирование газеты и журнала. – М., 2005.

С. 88

³⁰ Кричевский В. Типографика в терминах и образах. – М., 2000. С. 129

стилистическая окраска, декоративные и экспрессивные качества, традиции его употребления также будут напрямую влиять на выбор наборного шрифта³¹.

Наборный шрифт также напрямую взаимодействует с модульной сеткой в целом – кегль определяет интерлиньяж, который задает расстояние между модулями. Кроме того, компактность шрифта определяет минимальную ширину текстовой колонки.

Для своего издания в качестве наборного мы выбрали шрифт Fira Sans. Выбор был обусловлен тем, что этот шрифт отличается высоким уровнем художественности и качественным исполнением кириллической версии шрифта. Fira Sans – это гротеск, который при заданном формате позволяет создать равномерный набор без «дыр», «коридоров». Fira Sans имеет много начертаний, что дает возможность создавать выделения внутри текста, варьировать насыщенность полосы набора. Для набора, обеспечивающего удобочитаемость, был выбран 10 кегль, который задает интерлиньяж, расстояние между базовыми линиями, 11 пт.

В наборе используется черный цвет, однако в некоторых исключительных случаях КГМ позволяет использовать для набора голубой циан. Как писал Рудер, к эффектам тональной цветности и глубины типограф должен прибегать лишь сознательно³². То же самое касается и изменения начертания, если целью не является акциденция отдельных элементов наборного текста.

Цветность и изменение начертания для наборного текста могут присутствовать при условии того, что это будет подчеркивать содержание, не затруднит его восприятие, а наоборот образует такую визуальную единицу, которая и по форме, и по содержанию будет едина. Этот прием, например,

³¹ Указ. Соч. С. 73

³² Рудер Э. Типографика. – М., 1982. С. 144

используется на разворотах с материалом о критическом рассмотрении стихотворения. Цветность, начертание, а также подчеркивания графически дополняют изначальную архитектуру литературного материала, в котором последовательно разбираются строчки и отдельные слова стихотворения, проводится их фонетический и семантический анализ. Форма подчинена этой логике. Соподчиненность частей критического материала и непосредственно анализируемого стихотворения выражена с помощью типографических средств.

Отдельного рассмотрения стоит выбор заголовочных шрифтов. Универсальным для заголовков был выбран шрифт Code. В заголовках чаще всего он используется в нормальном или светлом начертании. Это шрифт, во-первых, выразителен сам по себе, во-вторых, схож по рисунку с логотипом издания, что создает ощущение целостности визуального оформления. В заголовках, выполненных шрифтом Code, приветствуется включение типографических элементов, создающих дополнительные смыслы. Кроме того, в таких заголовках может также использоваться цвет.

Однако КГМ не ограничивает дизайнера возможностью использовать только один шрифт для оформления заголовков. Она позволяет прибегать к использованию других шрифтов, однако этот выбор должен быть сознательным, например, продиктованным целью подчеркнуть содержание и дополнить его. В основном это использование шрифтов определенной стилистики или традиции. Так в материале про братьев Стругацких был использован шрифт OCR One, который воспринимается как шрифт экранный. OCR One обладает особенными коннотациями, обусловленные как реальным практическим применением шрифта в системах оптического распознавания, так и стилистикой в целом – техдокументация, с которой мы его ассоциируем, область применения и явная его отнесенность к компьютерным шрифтам. Такая множественность отсылок начинает взаимодействовать с содержанием материала.

Таким образом, главным критерием выбора нетипичного шрифта для заголовка является целесообразность в контексте взаимодополняющих формы и содержания. Кроме того, при выборе шрифта необходимо уметь объективно оценивать его с точки зрения художественно и технического исполнения.

- **Модульная сетка**

Сетка – это система вертикалей, горизонталей, а иногда и диагоналей, образующих своего рода каркас композиции в масштабе листа, страницы или разворота³³. Переосмысление роли модульной сетки является одной из важнейших тенденций в современной дизайне. Создавая разумные и осознанные ограничения, сетка придает изданию целостность, упорядоченность. Именно модульная сетка дает возможность выдержать единый стиль издания даже при существенном различии в содержании и структуре материалов, соотношении текста и иллюстраций в нем. Исследование сетки и комбинаторных возможностей ей предоставляемых приносят существенный результат в виде организованной композиции и разумного расположения текста и иллюстраций на развороте.

Как мы уже упоминали, чувство пропорции неотделимо от человека. Сетка строится именно с учетом определенных пропорций и объединяет в себе стремление сделать разворот как функциональным, так и эстетичным. Каждый человек обладает внутренним чувством пропорции и при конструировании сетки может пользоваться им. Однако такой подход не всегда позволяет создавать качественные конструкции, опираясь лишь на интуицию. «Правильно организовать пространство на макете и создать правильную конструкцию без знания принципов пропорционирования нельзя³⁴», – пишет Херлберт. Перед тем как построить сетку, дизайнер

³³ Кричевский В. Типографика в терминах и образах. – М., 2000. С. 117

³⁴ Херлберт А. Сетка. Модульная система конструирования и производства газет, журналов, книг. – М., 1982. С.5

должен продумать конструкцию всего издания, так как сетка, построенная без осознания специфики материала, соотношения визуального и текстового контента, целей издания может оказаться неудачной для решения конкретных задач журнала, преграждающей путь к удачному визуальному решению. Таким образом, перед построением сетки художник должен (по Херлберту):

1. Оценить время, место издания, а также расходы;
2. Взвесить реальные требования: характер визуального материала, его количество, степень выразительности, необходимую для каждого элемента;
3. Следующей ступенью будет увязка всех факторов для создания единой концепции. Важным постулатом здесь будет являться то, что идейная составляющая первична по отношению к сетке, так как именно модульная система должна подчиняться замыслу. Сетка не должна занимать доминирующую роль, навязывать определенное решение;
4. Создавая сетку, дизайнер должен стремиться создать и передать найденную простоту, создавая общую концепцию. О качестве модульной системы судят не по ее сложности, а по качеству полученной конструкции и по соответствию идеологической составляющей издания.

В основе модульной сетки журнала «Эль Эр Лэ» лежит полоса набора, построенная по методу Душана Шульца. Этот метод позволяет получить более широкую полосу набора. Сетка состоит из 12 колонок.

• Средства выделения

Текстоцентричность журнала предполагает доминирование текстового блока и его содержания над другими элементами. Такая модель сочетается с идеей использования в журнале 2 цветов: черного и голубого. Журнал лишен

цветности как в силу стремления к минимализму, так и в связи с выбранной тексто-иллюстративным типом дизайна. Дополнительный цвет дает возможности для акцентирования внимания. Кроме того, цвет активно используется для оформления шмуцтитлов, открывающих рубрику.

Кроме цвета в качестве средств выделения в журнале также используются различные типографические решения: как традиционные (выделение курсивом, жирным), так и нетипичные, однако работающие на удобочитаемость. К таким, например, относится выделение первой буквы абзаца с помощью подчеркивания. Такое выделение заменяет абзацный отступ и достаточным образом обозначает начало нового абзаца.

- **Изобразительный материал**

Как полагает Галкин С.И., к изобразительному материалу внутри издания можно отнести фотографии и рисунки. Притом каждый из изобразительных материалов может рассматриваться и как элемент оформления, и как отдельная публикация, то есть самодостаточное журналистское произведение³⁵. Иллюстрации могут пояснять, развивать, дополнять, оживлять текст, а иногда и составлять его основу.

Иллюстрации в издании, как правило, изолированы отбивками, не верстаются под обрез. Кроме того, КГМ не предполагает наложение текста на иллюстрацию ввиду как заботы об удобочитаемости, так и утверждения самодостаточности текста и иллюстрации.

В издании изобразительные элементы редко исполняют непосредственно иллюстрирующую функцию. Чаще изображения создают некий общий эмоциональный и семантический фон с текстом. Мы писали о таком ассоциативном подходе, которых пытались впервые реализовать еще в журнале «Мир искусств». Теперь такой подход не кажется новаторским, а

³⁵ Галкин С.И. Техника и технология СМИ. Художественное конструирование газеты и журнала. – М., 2005. С. 119

некое «остранение», которое создают изобразительные элементы, было в том числе осмыслено В.В. Кричевским. Такой подход к выбору и размещению иллюстраций подчеркивает текстоцентричность издания и роль изобразительных элементов как создающих дополнительные коннотации, максимально сращенные с основным посылом текста.

Таким образом, тематическая и композиционно-графическая модель журнала о литературе «Эль Эр Лэ» отвечает как традиционным типологическим характеристика «толстого» журнала, так и включает в себя новые черты, обеспечивающие конкурентоспособность издания и его соответствие современным требованиям как с точки зрения контента, так и дизайна. Его КГМ, которая подчеркивает центральную содержательную составляющую – литературную критику – выполнена в ключе существующего сегодня взгляда на дизайн как способ умножить достоинства дореволюционного произведения и придать ему новые смыслы, не порождая при этом квазифункциональность и избыточность. Достижению этой цели служит как выбранный формат издания, так и наборный шрифт, построенная на основе заданного им интерлиньяжа модульная сетка, принципы расположения текстовых блоков, соотношение текста и изобразительного материала, а также другие графические и композиционные элементы. Основной принцип издания, в основе которого стоит стремление создать соответствие формы и содержания, а также стремление к соблюдению эстетики и функциональности, может быть масштабирован на другие литературно-художественные издания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Новый виток развития «толстого» литературного журнала может начаться именно с того, что редакторы и издатели смогут переосознать значимость дизайна журнала в современном медиа-пространстве. Существующие журналы консервативно отрицают возможности формы и не привлекают дизайнеров к работе над проектами. Качественный литературный контент таких журналов, как, например, «Звезда» или «Нева» не получают должного оформления, и среди его читателей остаются лишь узко заинтересованные лица. При этом интересен процесс того, как редакторы отстаивают консервативный подход, ожидая поддержки от государства и не желая использовать очевидные инструменты для повышения конкурентоспособности и значимости издания на медиарынке. Создание простой для осуществления, экономически оправданной композиционно-графической модели, а также некоторые предложения по изменению тематической концепции в рамках данной работы могут стать отправной точкой для такого изменения некоторых изданий.

В ходе исследования было выяснено, что уникальность «толстого» журнала обуславливается, в первую очередь, тем, что его типологические характеристики не встречаются в других культурах, несмотря на то, что литературно-художественный журнал как тип издания встречается во многих странах. С точки зрения культурологии, «толстый» журнал выступает как одна из форм самосознания нации. Об этом свидетельствует то двуединство, в котором существует этот тип: политические взгляды и воззрения транслируются наряду с эстетическими и нравственными, при этом не отрицая, а дополняя и раскрывая друг друга.

«Толстый» журнал в России имеет богатую историю: он берет своё начало с Новикова и его споров с существующей властью и далее становится неотъемлемой частью как социальных, политических, так и культурных процессов. В становлении «толстого» журнала как типа участвовали такие

деятели русской литературы и журналистики, как Пушкин, Белинский, Герцен, Некрасов, Тургенев, Достоевский. В XX веке в жизни литературно-художественных журналов участвуют Дягилев, Маяковский, Горький, Твардовский и многие другие – даже краткий обзор тех личностей, которые принимали участие в жизни этого типа издания, говорит о его большой значимости для российской истории в целом.

В истории «обычного русского журнала» отдельную роль сыграли модернисты и их издания «Мир искусства», «Весы», «Аполлон», «Золотое руно». Их работа оказалась для нас особенно интересна, так как редакция «Мира искусства» впервые обратилась к форме как к носителю философских и эстетических воззрений.

Основой тематической концепции журнала «Эль Эр Лэ» стала ориентация на широкую аудиторию образованных людей в возрасте от 20 до 40 лет, которые интересуются искусством и литературой, но при этом, скорее всего, не имеют профессионального интереса в этой сфере. Издание ставит перед собой задачу избавиться от маргинальной направленности, которой обладают практически все существующие на современном медиарынке литературные издания.

Композиционно-графическая модель журнала о литературе «Эль Эр Лэ» полностью соответствует традиционным типологическим характеристикам «толстого» журнала. Функциональность и стремление к удобочитаемости, продиктованные текстоцентричностью издания в целом, были сопряжены с эстетической составляющей. Каждый из элементов дизайн-макета был осмыслен с точки зрения соответствия содержанию и отсутствия избыточности. Наборный шрифт, формат, цветовое решение, модульная сетка и задаваемые ей принципы верстки, типы иллюстраций служат достижению главной цели КГМ, то есть отвечают коммуникативным запросам издания, подчеркивая его содержание. Рассмотренные теоретически

и примененные на практике дизайнерские решения могут быть использованы для оформления современных журналов о литературе.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

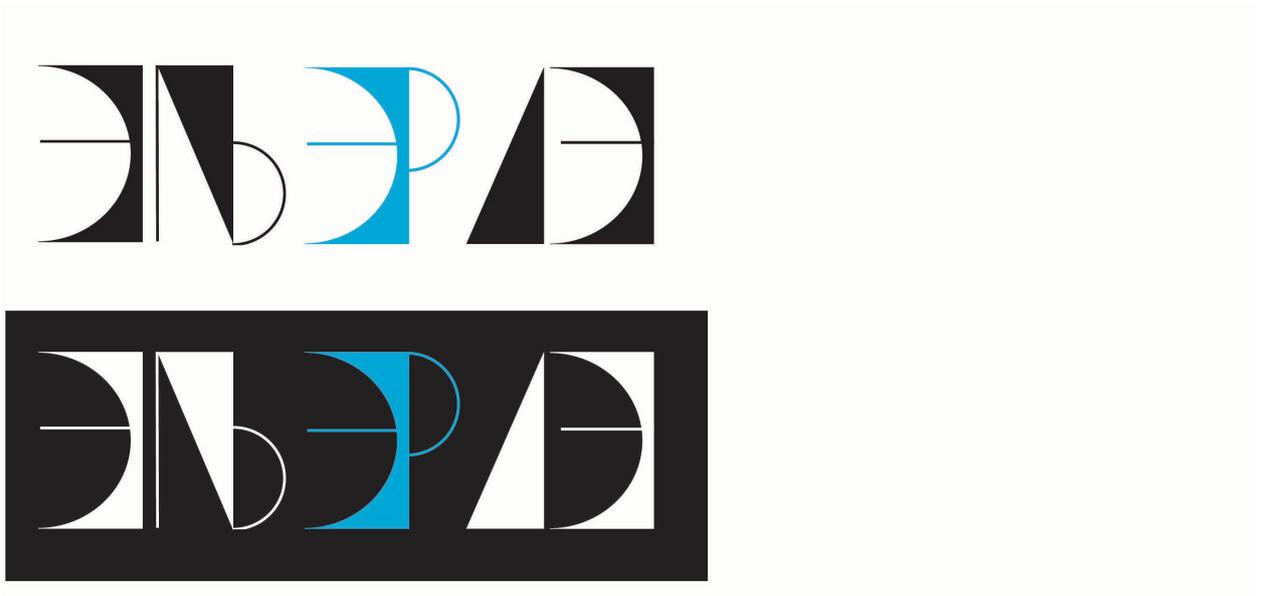
1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – Б.: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 392 с.
2. Асташкин А.Г. Дизайн и оформление «Мира искусства» в типологической модели журнала-манифеста [Электронный ресурс]. - URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/31081/1/journ-2015-prep-26.pdf> (дата обращения: 22.03. 2016)
3. Багданян А.В. Условия обеспечения конкурентоспособности печатных СМИ [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/usloviya-obespecheniya-konkurentosposobnosti-pechatnyh-smi> (дата обращения: 20.04.2016)
4. Бешукова Ф.Б. Литературно-художественные журналы и проблема «новой критики» [Электронный ресурс]. - URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/literaturno-hudozhestvennye-zhurnaly-i-problemy-novoy-kritiki> (дата обращения: 30.03.2016)
5. Волкова В.В. Дизайн газет и журналов. – М: «Аспект Пресс», 2003
6. Галкин С.И. Техника и технология СМИ. Художественное конструирование газеты и журнала. – М.: «Аспект Пресс», 2005. – 2016 с.
7. Головин Ю.А. Региональные литературно-художественные журналы в постсоветский период: структурно-функциональные обязанности [Электронный ресурс]. – URL: <http://jq.isea.ru/classes/pdf.ashx?id=19833&l=1> (дата обращения 02.03.2016)
8. Есин Б.И. История русской журналистики (1703—1917) / Учебно-методический комплект (Учебное пособие). – М: Флинта: Наука, 2000
9. Западов А.В. История русской журналистики XVIII-XIX веков [Электронный ресурс]. - URL: <http://evartist.narod.ru/text3/01.htm> (дата обращения: 05.03.2016)

10. Иттен И. Искусство цвета. – М.: «Издатель Дмитрий Аронов», 2007. – 96 с.
11. Кричевский В. Идеальный дизайн. – М.: «Типолигон – аб», 2012. – 63 с.
12. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. – М.: «Слово», 2000. – 146 с.
13. Ляхов В. Проблемы методики художественного конструирования книги / Книга как художественный предмет. – М.: «Книга», 1990
14. Манохина С.Я. История русской журналистики начала XX века [Электронный ресурс]. - URL: <http://www.evartist.narod.ru/text1/84.htm> (дата обращения: 01.04.2016)
15. Мисюров Н.Н, Тесля Е.В. Отечественные литературно-художественные и филологические журналы: история и современность [Электронный ресурс]. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/otechestvennye-literaturno-hudozhestvennye-i-filologicheskie-zhurnaly-istoriya-i-sovremennost> (дата обращения: 05.04.2016)
16. Носаев Д.А. Современные тенденции развития графической модели [Электронный ресурс]. – URL: http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.4/2241/nosaev2012_4.pdf (дата обращения: 01.04.2015)
17. Овсепян Р.П. История новейшей отечественной журналистики [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.evartist.narod.ru/text/51.htm> (дата обращения: 15.03.2016)
18. Практические руководства по программам Adobe InDesign, Adobe Illustrator, Adobe Photoshop,
19. Рудер Э. Типографика. – М.: «Книга», 1982. – 292 с.
20. Рябихина Н.З. Технология редакционно-издательского дела [Электронный ресурс]. – URL:

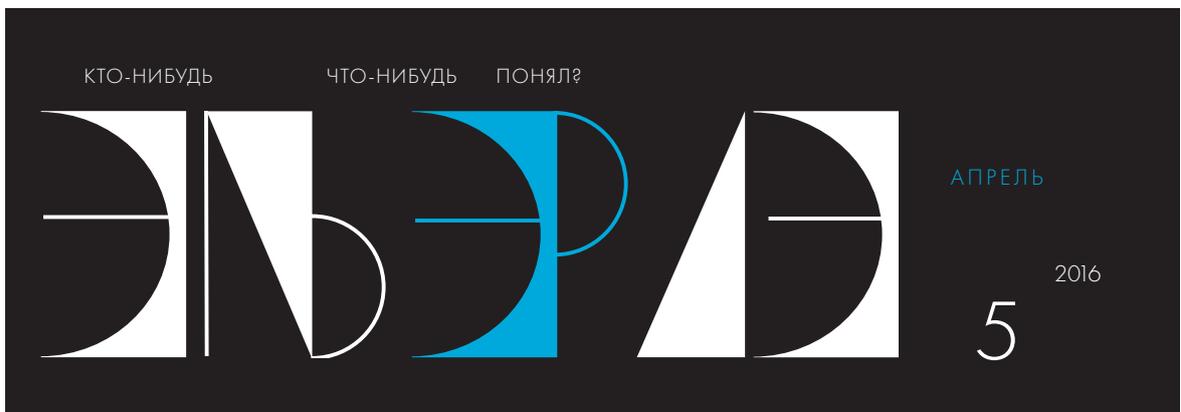
http://www.xliby.ru/tehnicheskie_nauki/tehnologija_redakcionno_izdatelsko_go_processa/index.php (дата обращения: 16.04.2016)

21. Самара Т. Дизайн публикаций. Практикум. – М.: «РИП-Холдинг», 2008. – 240 с.
22. Самара Т. Создавая и ломая сетку. – М.: «РИП-Холдинг», 2005. – 242 с.
23. Снигирева Т.А., Подчиненов А.А. «Толстый» журнал в России как текст и свертхтекст [Электронный ресурс]. - URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23477/1/iurg-1999-13-01.pdf> (дата обращения: 08.04.2016)
24. Тулупов В.В. Дизайн полиграфических изданий. – СПб: «Издательство Михайлова В.А.», 2006. – 224 с.
25. Феличи Дж. Типографика: шрифт, верстка, дизайн. – СПб: «БХВ-Петербург», 2004. – 496 с.
26. Херлберт, Аллан. Сетка. Модульная система конструирования и производства газет, журналов, книг. – М., 1982.
27. Чихольд Я. Новая типографика. – М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2011.
28. Чихольд Я. Облик книги. – М. «Книга», 1980. – 240 с.
29. Шильникова О.Г. Типологический алгоритм «толстого» журнала в России XIX – XX веков [Электронный ресурс]. - URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/tipologicheskij-algoritm-tolstogo-zhurnala-v-rossii-xix-xx-vekov> (дата обращения: 15.04.2016)
30. Шульц Д. Эстетические критерии типизации изданий: Пер. со словац. Л. Ф. Широковой под ред. и с коммент. Е. Б. Адамова. М., 1982.
31. Элам К. Графический дизайн. Принцип сетки. – СПб: Питер, 2014. – 120 с.

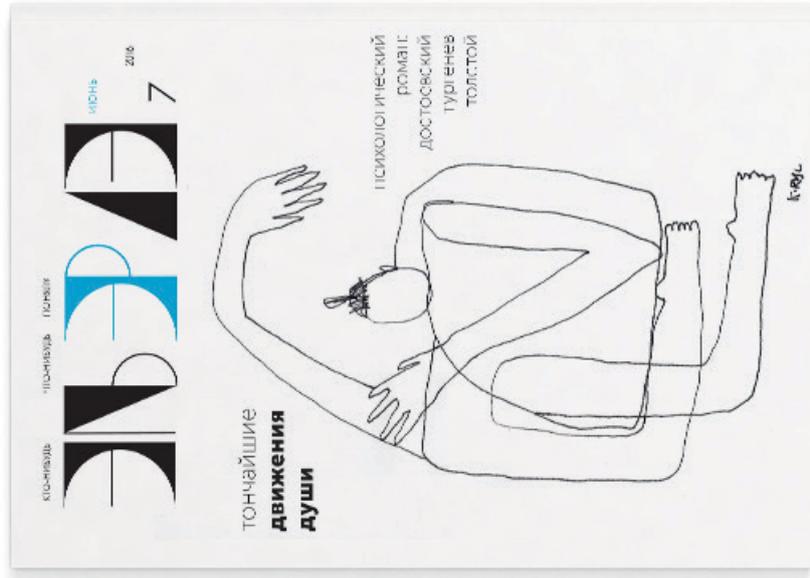
ПРИЛОЖЕНИЕ



ЛОГОТИП ЖУРНАЛА "ЭЛЬ ЭР ЛЭ" В ДВУХ ВОЗМОЖНЫХ ВАРИАНТАХ



ТИТУЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС



ОФОРМЛЕНИЕ ОБЛОЖКИ

КТО-НИБУДЬ ЧТО-НИБУДЬ ПОНЯЛ?



АПРЕЛЬ

2016

5

антиутопии XX века

НЕКУДА ЖИТЬ ВОТ И ДУМАЕШЬ В ГОЛОВУ

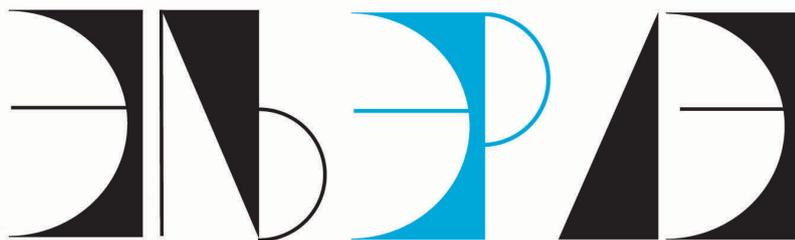
внутренняя монголия
русского постмодернизма

о дивный новый мир -
что уже стало частью
нашей реальности

математическая
вселенная замятина

КТО-НИБУДЬ

ЧТО-НИБУДЬ ПОНЯЛ?

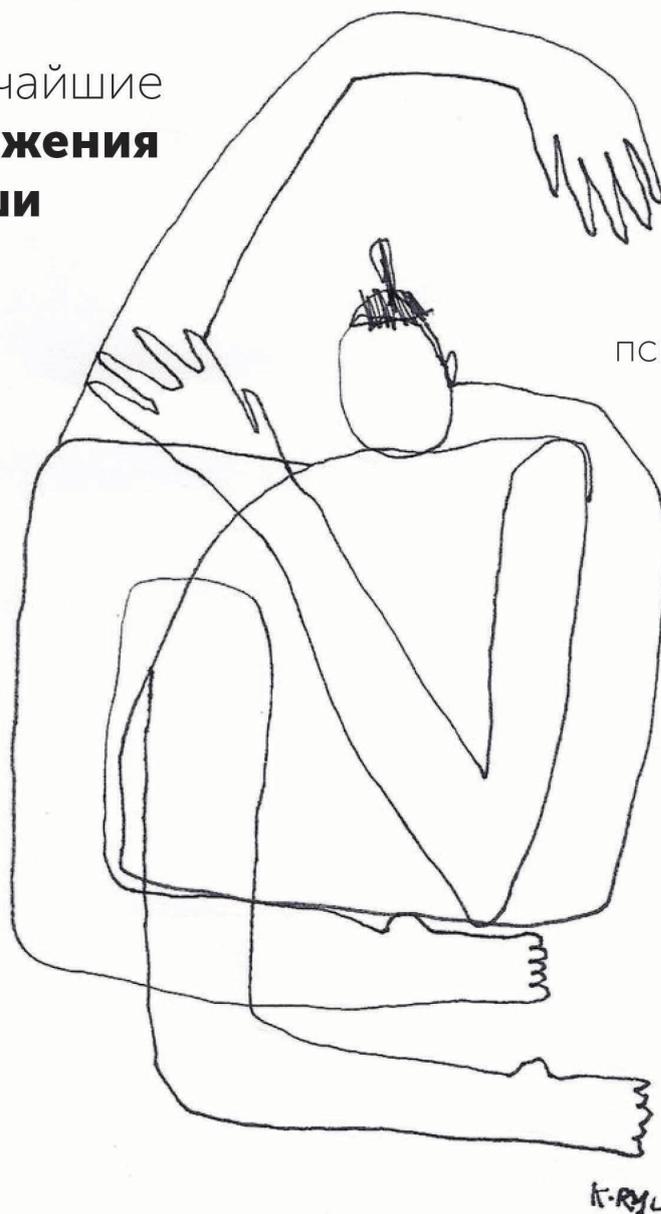


ИЮНЬ

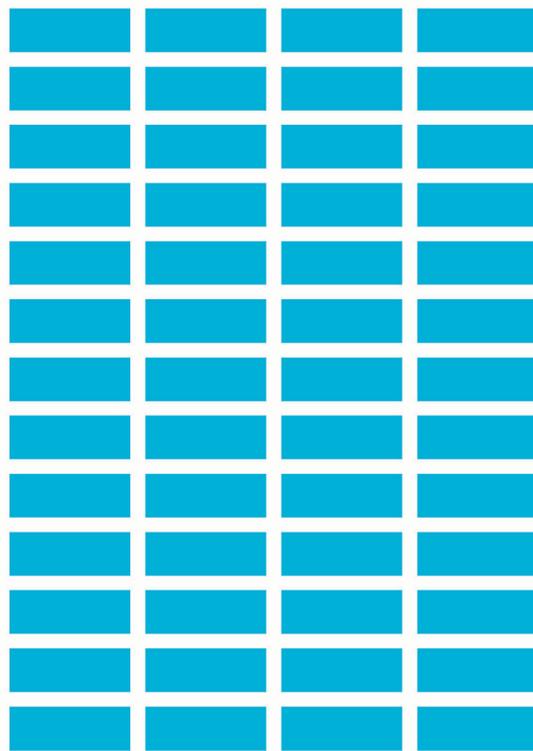
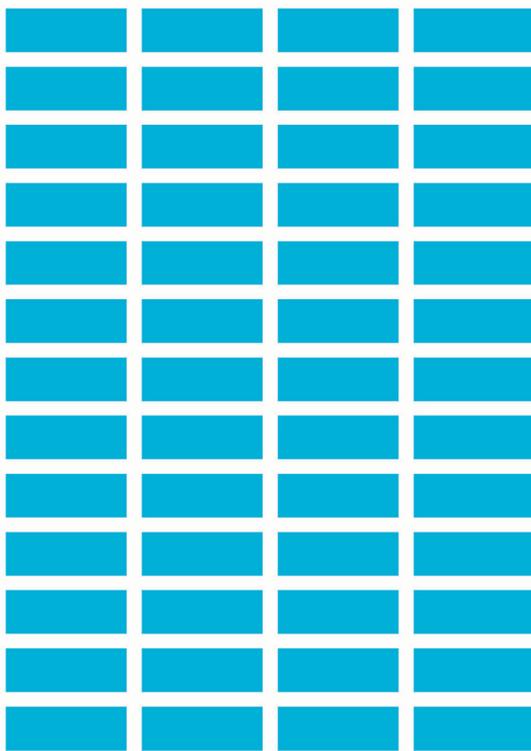
2016

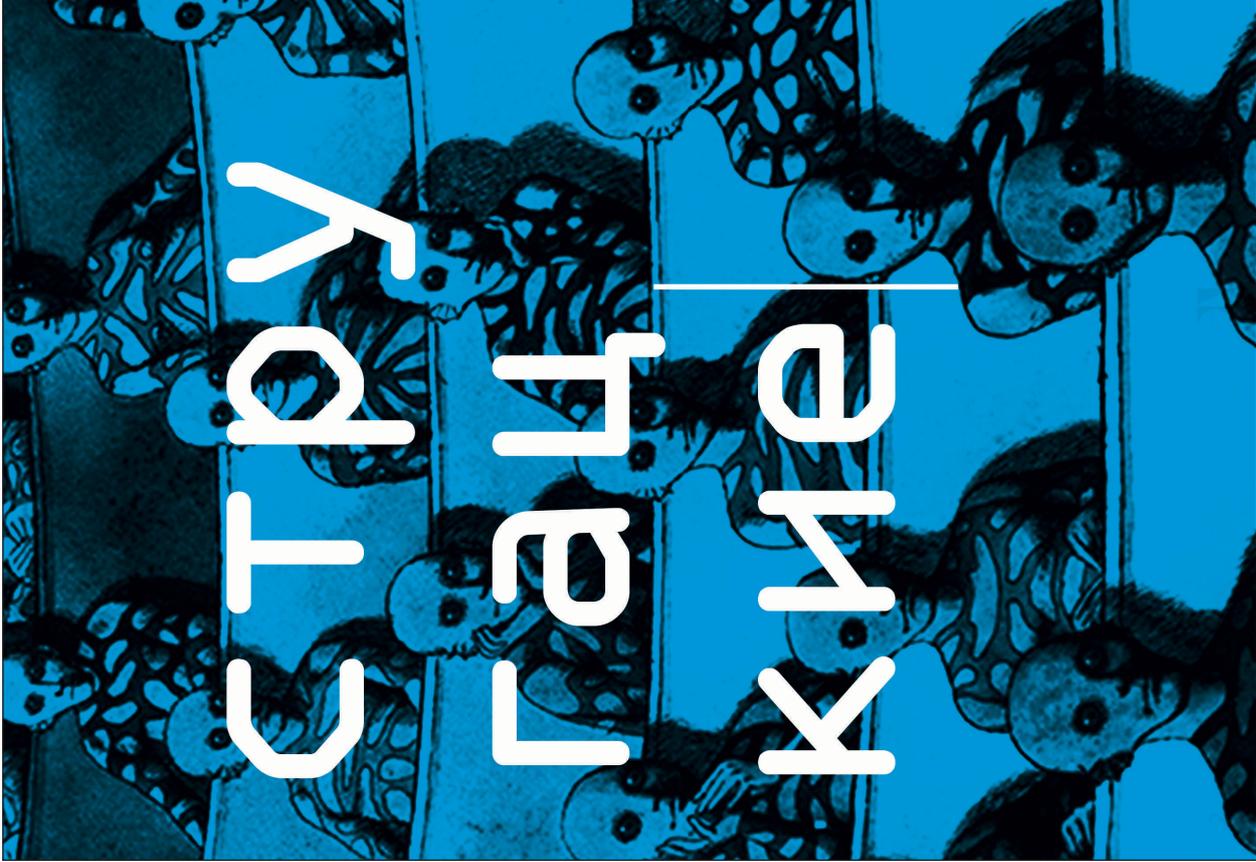
7

тончайшие
движения
души



психологический
роман:
достоевский
тургенев
толстой





ФАНТАСТЫ

ВСЕ РАВНО ВЫ
НИКОГДА
НЕ ПОЙМЕТЕ,
ЧТО ДУМАТЬ —
ЭТО НЕ РАЗВЛЕ-
ЧЕНИЕ,
А ОБЯЗАННОСТЬ

К концу третьего десятилетия после падения Лунны человечество окончательно погрузилось в фантастику.

Почти все объекты в пределах видимости Земли хитово обрабатываются средствами массовой информации.

Милые Ю и Марс в это время уже давно являются объектами для изучения и исследования.

Науки — планетология и планетология Луны, Марса и Юпитера — являются предметом изучения.

Межпланетники — особенно те, кому приходится месяцами и даже годами находиться в космосе.

Напластованиям вековой пыли на равнинах Луны, к красным пустыням и марсоходам.

согласуется с сюжетом романа Стругацких. Уже в конце 50-х или начале 60-х Стругацкие прочитали «1984» Оруэлла, и это знание тоже было нехарактерным для советских людей, даже оппозиционно настроенных, — Оруэлл в самиздате распространился позже.

Стругацкие вообще были людьми не-тривиально любознательными и думали о феноменах, которые не объяснялись позитивистской наукой. В мемуарной книге «Комментарий к пройденному» Борис Стругацкий вспоминал, что еще в школьные годы узнал об экспериментах по трансформации сознания с помощью пейотла. Все эти «неправильные» познания подталкивали изнутри любовь возможную привязанность писателей к готовой идеологии. И в конце концов подточили: первые работы Аркадия Стругацкого были еще идеологически совершенно советскими, но потом в написанных в соавторстве произведениях они уже стали все больше и больше эмансипироваться от советских стереотипов. Их вера в прогресс была от-рефлексированной. Именно это стремление ответить на «последние вопросы», во многом табуированные в советском мире, долгое время вызывало огромный читательский интерес и пристальное, острое, но всегда доброжелательное внимание советской критики.

Говоря еще точнее, Стругацкие всегда предполагали возможность альтернативы прогрессивному будущему, и эта альтернатива маячила за спиной и у них, и у их молодых читателей — сталинизм. Стругацкие понимали, что сталинизм — это не просто неприятный перерыв в истории, который надо преодолеть, или травма, которую надо залечить. Они довольно быстро — еще в повести «Трудно быть богом», то есть в 1963 году, — осознали, что тоталитарные режимы XX века, сталинизм и гитлеризм, — это альтернативный вариант развития европейского Просвещения, который не сулит ничего хорошего.

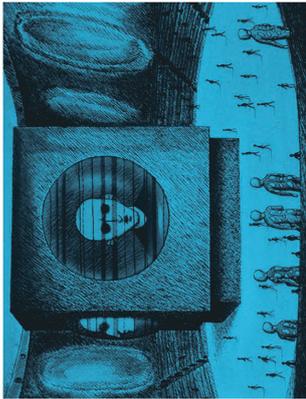
История в 1930—1950-е годы развивалась таким образом, что самые разные люди стали думать о судьбах традиции Просвещения. Когда в Европе и Америке увидели развитие тоталитарных движений,

в СССР в основном и так знали кое-что о публикациях западных коллег, хотя бы о переводной фантастике 1920-х типа Эдгара Берроуза, не говоря уже об Уэллсе, и этим они отличались от большинства советских авторов, которым ни Анатоль Франс, ни Томас Манн были просто не нужны (при всех оговорках о различии в уровне между Манном, Франсом и Э. Берроузом). Но Стругацкие, что уже гораздо менее тривиально для СССР 1940—1970-х годов, хорошо знали языки: оба — английский, а Аркадий — еще и японский. У них обоих был выраженный интерес к западно-европейским литературам и культурам, далеко выходящий за пределы профессионального обращения к образцам иноязычной фантастики в характерном советском жанре «прочитай и сделай похоже, но идеологически выдержанно». Аркадий Натанович переводил для печати Кобо Абэ и других японских писателей, а члдя себя» Джона Бойнтона Пристли и Киплингга — у последствие он брал для перевода не общеизвестные в СССР произведения колониальной тематики, а роман о закрытой мужской школе «Сталки и компания». Принято думать, что имя главного героя повлияло на название «сталкер», которое, впрочем, восходит к английскому глаголу, означающему «подглядывать», что вполне

«НЕПРАВИЛЬНЫЕ ПОЗНАНИЯ» СТРУГАЦКИХ

автор: Илья Куклин

ответ на вопрос, были ли Аркадий и Борис Стругацкие *шестидесятниками*, зависит от того, как мы определим это понятие и насколько будем соотноситься с мифологизированным образом «шестидесятника» из публицистики 90-х или, например, с очень обобщенным по необходимости образом из книги Вайля и Гениса. Мифологизированный образ складывался из бороды, свитера и гитары. Еще в 1990-е шестидесятников обвиняли в лицемерии и в социальной пассивности — на мой взгляд, часто перегибая палку. Можно считать вослед Вайлю и Генису, что шестидесятники — это определенное мировоззрение: оптимистическое, иронично-скептическое, гораздо более открытое по сравнению со сталинским временем, но поверхностное в своих познаниях о «внешнем» мире. Сейчас становится понятно, что шестидесятники были очень разными, среди них были представители сильно контрастирующих друг с другом идейных и эстетических течений. Особенность конкретно этих братьев-савторов состояла в необычно широком культурном кругозоре, который с самого начала сильно отличался от кругозора среднего советского писателя. Во многом своей ранней начитанностью они были обязаны семье. Конечно, фантасты



— А разве на эти чудеса не
связает еще кто-нибудь?

— Да.

— Вы, вероятно, имеете в
виду сталкеров?

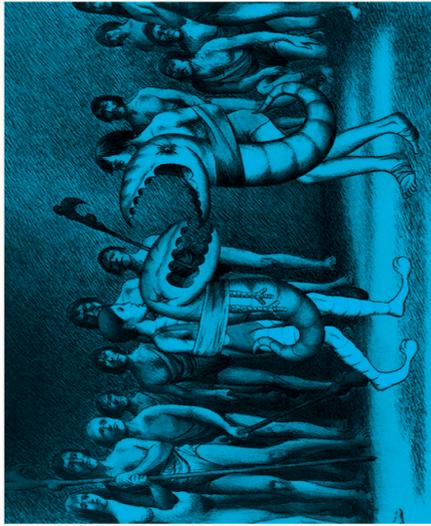
— Я не знаю, что это такое.

— Так у нас в Хармонте

называют очкариных парней,
которые на свой страх и риск
проникают в Зону и тащат
оттуда все, что им удастся
найти. Это настоящая новая
профессия.

— Понимаю. Нет, это вне
нашей компетенции.

«Шикник на обочине»



интеллектуалы постепенно все больше стали думать о том, не идет ли речь о закате Просвещения, если да, то почему эта традиция заканчивается, а если нет, не заканчивается, то почему последние этой эпохи словно бы раскололись? Можно ли считать, что идеалы Просвещения дискредитированы или что развитие идей Просвещения, начавшееся в XVIII веке, должно теперь стать другим? Эти вопросы ставили и решали люди в диапазоне от Манеса Шпербера до Джорджа Оруэлла. Философы Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно в 1944 году бежав от нацистского режима и Второй мировой войны в США, написали «Диалектику Просвещения» — книгу, в которой предположили, что с наследием Просвещения повсюду неладно. В Советском Союзе кризис идей Просвещения сначала открыли неподцензурные писатели: Аркадий Белинков (роман «Черновик чувств», 1943), Ян Сатуновский, даже, возможно, Даниил Андреев с его визионерством и советским оккультизмом. В публичном пространстве об этом стали говорить в 1950-е, хотя, разумеется, обиняками. Первое почти открытое высказывание о кризисе идеи Просвещения — это сти-

Действие последнего ненаписанного романа Стругацких должно было происходить в Островной империи, изображенной в «Обитаемом острове» как милитаристское и людоедское фашистское государство. В новом романе мир этой империи должен был быть разделен на три круга. Первый («ад») населяют «людишки общества... вся пьянь, рвань, дрянь». Во втором круге («чистилище») живут «обаяновленные люди». Зато в центре этой вселенной должен был находиться «рай», где благоденствуют люди, «свято следующие всем заповедям самой высокой нравственности».

хотворение Павла Антокольского «Иероним Босх»: в нем XX век описан как Новое Средневековье, причем без всякой радости, как это было сделано в соответствующей книге Бердяева, а с осуждением того, что это неизбежная и очень невеселая реальность. Стругацкие обсуждали проблему кризиса традиции Просвещения настолько последовательно, насколько это было возможно в советской подцензурной литературе. Благодаря тому, что они писали фантастику, они могли использовать приемы литературы модернизма: у них были и скачки повествовательного времени, и анализ сложностей и странностей человеческой личности — достаточно почитать «Улитку на спине» с ее «диалогической» композицией, составленной из двух сюжетов, с ее множеством немотивированных событий.

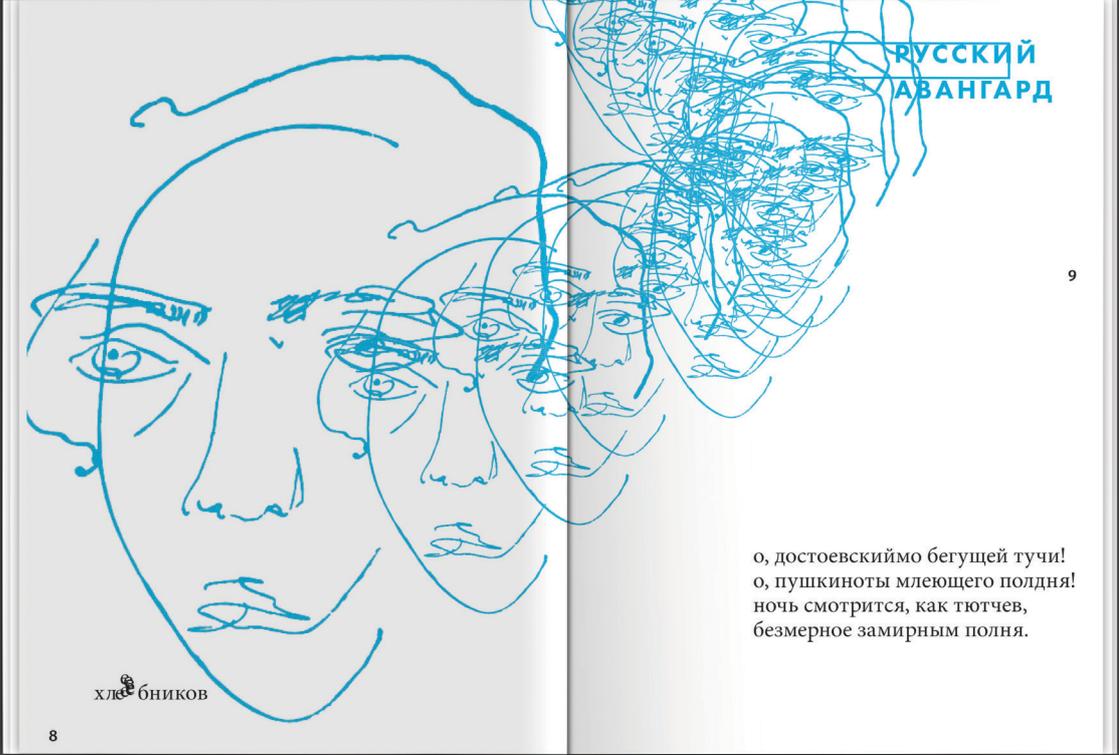
Вероятно, окончательно Стругацкие перестали быть оптимистами во время написания «Трудно быть богом» — и это отмечено в воспоминаниях Бориса Стругацкого. Стругацкий-младший ретроспективно объяснял этот роман как прямую реакцию на встречи Хрущева с интеллигенцией 1962 года, которые братья-соавторы восприняли как реванш неонацистских сил. Оптимистами они больше не были. Пессимистами они не стали, скорее стоиками — но до самой смерти Аркадия Стругацкого в 1991 году мрачнели все больше.

Ранние Стругацкие с энтузиазмом описывали людей будущего как несколько идеализированных молодых ученых 1950-х годов, в духе Василия Аксенова. — это очень видно в «Стране багровых туч» (1952–1957). В «Трудно быть богом» ставится довольно мрачный вопрос: «Ну да, люди будущего будут похожи на современных молодых ученых и этим хороши. А толку-то? Потому что прекрасный Антон, он же дон Румата, попадает в чудовищный мир, в котором может быть только прогрессором, то есть не всти за собой людей, что-то им объясняя, а лишь тайно воздействовать на власть».

Помимо наследия тоталитаризма, писателю волновало современное конформистское общество потребления (пусть и

в его советском изводе) — иначе говоря, вопрос, насколько торжество обывательского, «одномерного» образа жизни подтачивает или даже блокирует развитие Просвещения. Но и эту тему Стругацкие разрабатывали, постоянно помня о тоталитаризме. Главным героем романа «Мишневые вещи века» (1964) попадает в вымышленное государство, видит передвигной книжный ларек и покупает три тома «Истории фашизма». И забавная мешанка, дочь хозяйки, у которой этот персонаж снимает квартиру, спрашивает: «Зачем вам эти книги? Вы что, фашист?» Конечно, это знаковый диалог — о том, что о наследии тоталитаризма нельзя забывать, иначе будет торжество животного начала, из которого можно вырваться только с помощью наркотика — у Стругацких он не химический, а электромагнитный.

Одним из самых главных для Стругацких был вопрос об отношениях интеллигенции и власти — наряду с вопросом о наследии Просвещения. Стругацких очень волновало, каким образом возможно идейное воздействие на власть в обществе без открытых публичных институтов. Они давали разные варианты ответа, пытались убедить себя, что прогрессорство, тайное воздействие на власть может защитить идеалы Просвещения, но, кажется, чем дальше, тем меньше в это верили — потому что методы прогрессоров не были такими уж просветительскими. В «Трудно быть богом» Румата постоянно думает, что того, что открыто человеку XXI века, жители Арканара просто не поймут, и эти сведения будут им в лучшем случае неинтересны, в худшем — опасны. Уже в этой повести Стругацкие сами заметили, что прогрессорство предполагает занятие элитистской, недемократической позиции — но вынужденно, потому что иначе в описанном ими обществе невозможно. Одновременно братья-писатели в своих романах исследовали альтернативы: возможно ли еще какое-нибудь решение накопившихся социальных противоречий в обществе, кроме прогрессорства. Например, в романе «Гадкие лебеди» очень позитивно описан молодежный бунт. Он настолько убедителен, что кажется спи-

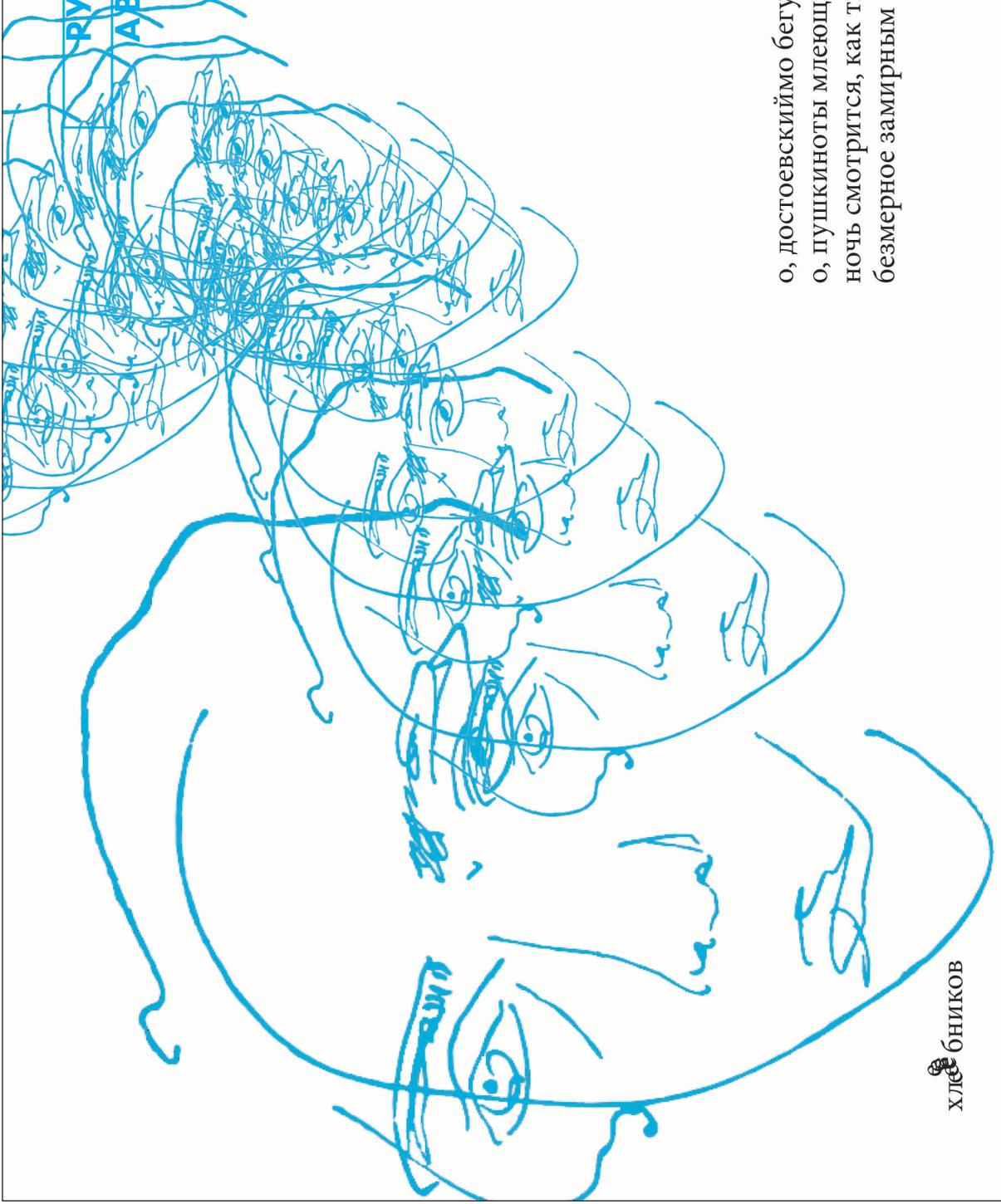


РУССКИЙ
АВАНГАРД

о, дostoевскиймо бегущей тучи!
о, пушкиноты млеющего полдня!
ночь смотрится, как тютчев,
безмерное замирным полня.

Хлебников

РУССКИЙ АВАНГАРД



9

о, Достоевскиймо бегущей гучи!
о, Пушкиноты млеющего полдня!
ночь смотритса, как тютчев,
безмерное замирным полня.

ХЛЕБНИКОВ

автор: Марина Акимова

Как читать

заумные стихотворения?

При спокойном и вдумчивом отношении к Хлебникову начинаешь соглашаться с тем, что «неопытность» Хлебникова сильно преувеличена. Попробуем приблизиться к пониманию Хлебникова через его стихотворение «Сияющая воляза…»

Сияющая воляза
Желаемых ресниц
И ласковая долъза
Ласкающих десниц.
Чезори голубые
И нровц сверенравия
О, мравло! Моя моролева,
На озере синем — мороль.
Ничтрусы — тудя!
Где плачет зороль.

Хлебников объяснял: «Есть красивое слово чоринор. Оно вошло в руси и названо вселенивом. Если огниво — то, чем высекают огонь, то вселениво — то, что порождает Вселенную, а, например, «зливо» — то, чьей рождающей (выскающей) злобу». Если язык сам не создал какого-то слова, его создавал Хлебников, часто пользуясь теми же словообразовательными приемами. В одних случаях они были присущи русскому языку, как здесь суффикс -ив- со значением «орудия действия» использован для называния новых инструментов. В других случаях поэт применял собственную суффиксацию (квазификсы), переставляя слова и выделяя в них иные, чем принято в языке, приставки, корни, суффиксы и окончания. Так произошло в нашем стихотворении со словами воляза и долъза. Современник в одном тексте дал еще и рифму, поэт сам, как выразился Роман Якобсон, «облегчил» нам «увоение»: они ассоциируются со словом «гольза», в котором, надо думать, Хлебников выделил квазификс -з(а)- и комбинировал его с корнями «во-я» и «до-я». В результате «слово» получается как бы новую звуковую характеристику, значение выбегает, слово воспринимается как знакомец с внезапно незнакомым лицом или как незнакомец, в котором угадывается что-то знакомое» (Р. Якобсон).

Нетрудно заметить, однако, что воляза и долъза отличаются от пользы всего одной начальной буквой. Именно так это воспринимал и описывал сам Хлебников: «Заменив в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путеводя, пролетаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания», — писал он в статье «Наша основа» (1919). Как мы понимаем, бывав надо было при этом поменять так, чтобы внутри старого слова заиграл бы иной, но все-таки узнаваемый корень. Поэтому подобный вид стихотворения Хлебников называл «скорением». Сопостав воляза и долъза с одной стороны, с лаской как дольза, а с другой — с волей и долей (= судьбой). Рональд Вроон так трактовал первые четыре строки: «Воля и доля сообщают полку соблаз-

нительные с ее желаемыми ресницами и ласкающими руками» (перевод Бориса Успенского). Эта интерпретация оставалась, по существу, единственной вплоть до недавнего времени, когда Успенский предложил соотносить воляза не с волей, а с волгити, влажной, а долъза — не с долей, а с долгой. Выходило, что в стихотворении речь идет о языках ресниц и долгих ласкающих прикосновениях рук Р. Вроон еще удивлялся, почему обе руки правые, десница (букв.-слово — «правая рука»), Успенский же возражал, что десница здесь означает просто «руку». Может быть, это и справедливо; заметим, что и две правые руки — не проблема, когда речь идет о двух персонажах. Так же, путем замены начальных букв и выявления нового корня, образованы слова нровц, мороль, моролева и зороль. Мравло и моролева даже первоклассник легко соотносит с королем и королевой. На них тень смерти: корень мор- (мер-?) ир-). Здесь приходится привести, как это делают все комментаторы этого стихотворения, выкладки Хлебникова из его «Вступительного словарика односложных слов» (1916): «мра — смертносроч; я умираю, небытие», откуда «мороль». Основываясь на значении корня мор-, Р. Вроон называл мороль и моролева как короля и королеву смерти, а Успенский говорил о смертельной опасности, в которой находится королева. Мне ближе последняя точка зрения, потому что «О мравло! Моя моролева» говорится с восторгом, а не с отвращением или ужасом, и моролева лина герою, находится на его стороне. Она вол — не потому ли она и моролева? И он не потому ли мороль? Если и таится здесь смерть, то как вечная спутница страсти: Хлебников двинул о парадоксальном сочетании Лады и Мора и в «Лире во время чумы» Пушкина, и в «Демоне» Лермонтова, приводя строку Смертельный яд его полюбавя. Такие параллели, впрочем, не кажутся обязательными. Лучше, может быть, обратить внимание на неординарную внутреннюю

начального звука и в звуковую палитру стихотворения, до того определяющую повторами согласных з, л и р? Ведь именно начальное и ведет за собой и мравло, и мою моролеву, и мороль. Мравло — не совсем понятное, что это, существительное (как любоево или дружжево), наречие (как красиво, тоскливо), краткое прилагательное (как правое) или междометие (как право, браво) — приходит вслед за нровц сверенравия, поэтому и соотносится прежде всего с несуществующим в литературном языке, но имеющимся в языке Хлебникова словом нравло, существительным от нравится. Тогда мравло, возможно, значит что, что нравится мне». Зороль — тот, кто зрит, односложное зра в языке Хлебникова значило «ясно, я вижу свет», отсюда и зороль (из того же «Словарика» 1915 года). Думаю, поэт здесь так характеризует самого себя — и вполне объективно. Его сестра, художница Вера Хлебникова, вспоминала: «Он был великим наблюдателем, от него, на вид равнодушного и безразличного по всему окружающему, никто не ускользало: никакой звук бытия, никакой духовный излом». Тьянов констатировал: «Хлебников был новым зрением». Кроме того, нужно не забывать, что Хлебников однажды был избран королем поговов и называл себя также королем времени. Зороль плачет. Слезы представляют зрению, мешают выполнять основное предназначение, поэтому герой зовет на помощь ничтрусов, то есть ничего не говорящих (в первой публикации слово печаталось раздельно, в два слова: нич-трусы). Из неологизмов данного стихотворения осталось: прокомментировать слово чезори. Оно образовано не морфологическим способом, а несколько «злым». Примерно с 1908–1909 годов поэт ищет значения отдельных звуков (фонем) для своего «звездного языка». В заметке «Рыная чашка» (1916) он собирает разные слова, начинающиеся на букву ч, и находит, что все они обозначают либо обувь, либо сосуд, либо одежду (чоботы, чашка, чулок), значит, Ч само по себе за-

начает «одно тело, звукованное пустотой». Зороза это пустота, полые тела. В своей пустоте заключаются орудия. В статье «Наша основа» поэт говорит, что любую обувь ясно и просто можно назвать Ч. Не чоду, либо чашку — Ч. воды, и так далее. Таким образом, чезори — это обочина для взора, то есть глаза. Чезори написаны зубы. Важно, что в 1917 году Хлебников написал еще один в чем-то схожий с комментируемым портрет «Крикури то кривалось». (оба текста соотносила Наталья Перцова и Борис Успенский), где есть сочетание чезори голубые, долъза и где все описание названо видением мравляка. Это позволяет интерпретировать и наш портрет как видение или мечту. Пока мы искали смысл необычных слов, мы переживали и их звуковое оформление, и процесс возникновения значения, однако сам предмет наименования от нас ускользал. Этот эффект помечтал у Хлебникова еще Якобсон. Одно слово создается, другое разрушается, и мы никогда не можем быть уверены в своей интерпретации. По-видимому, иногда Хлебников и сам хотел добиться такого эффекта: «Слова особенно сильны», — говорил он в 1913 году, — когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через сполуду обыденного смысла просветляют второй смысл.» Для прояснения тайны нужно все-таки выйти за пределы текста и обратиться к биографии поэта: «Произведения Хлебникова — это мозаика его биографии», — предупреждал его друг, поэт Дмитрий Петровский. В своих воспоминаниях он привел письмо Хлебникова к нему от апреля 1916 года: «Король в тернице, король томится. В лещий полк девятносто третий, в полку, как гибнут дети, адрес: Царичын, 93-й зап. полк, полк, вторая рота, Виктору Владимировичу Хлебникову». Это письмо является в некотором роде ключом к разбираемому стихотворению, как это уже выяснил комментатор. Зесь Хлебников прямо называет себя королем (ср. зороль), говорит, что находится в смер-

Сияющая воляза
Желаемых ресниц
И ласковая долъза
Ласкающих десниц.
Чезори голубые
И нровц сверенравия
О, мравло! Моя моролева,
На озере синем — мороль.
Ничтрусы — тудя!
Где плачет зороль.

автор: Марина Акимова

Как читать

заумные стихотворения?

При спокойном и вдумчивом отношении к Хлебникову начинаешь соглашаться с тем, что „непонятность“ Хлебникова сильно преувеличена. Попробуем приблизиться к пониманию Хлебникова через его стихотворение «Сияющая вольза...»

Сияющая вольза
Желаемых ресниц
И ласковая дольза
Ласкающих десниц,
Чезори голубые
И нрови своенравия.
О, мраво! Моя моролева,
На озере синем — мороль,
Ничтрусы — туда!
Где плачет зороль.....

Хлебников объяснял: «Есть красивое слово «огниво». Огниво взял в руки и назвал: вселенниво». Если огниво — то, чем высекают огонь, то вселенниво — то, что порождает Вселенную, а, например, «эливо» — то, чьмь рождають (высекають) злобу». Если язык сам не создал какого-то слова, его создавал Хлебников, часто пользуясь теми же словообразовательными рынками. В одних случаях они были присущи русскому языку, как здесь: суффикс -ив- со значением «орудия действия» использован для называния новых инструментов. В других случаях поэт применял собственную суффиксацию (квазификсы), переносила слова и выделяя в них иные, чем принято в языке, приставки, корни, суффиксы и окончания, так произошло в нашем стихотворении со словами вольза и дольза. Соединив их в одном тексте, Дале и рифмой, поэт сам, как выразился Роман Якобсон, «облегчил» нам «кусовение»: они ассоциируются со словом «польза», в котором, надо думать, Хлебников выделял квазификсы -э-(а) и комбинировал его с корнями «вол-я» и «дол-я». В результате «слово получает как бы новую звуковую характеристику, значение зыблется, слово воспринимается как знакомец с внезапно незнакомым лицом или как незнакомец, в котором угадывается что-то знакомое» (Р. Якобсон).

Нетрудно заметить, однако, что вольза и дольза отличаются от пользы всего одной начальной буквой. Именно так это воспринимал и описывал сам Хлебников: «Заменив в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путеводцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания», — писал он в статье «Наша основа» (1919). Как мы понимаем, букву надо было при этом поменять так, чтобы внутри старого слова заиграл бы иной, но все-таки узнаваемый корень. Поэтому подобный вид словотворчества Хлебников называл «скореннием». Соотнося вользу и дользу, с одной стороны, с пользой как с моделью, а с другой — с волей и долей (= судьбой), Рональд Вроон так трактовал первые четыре строки: «Воля и доля сообщают пользу соблаз-

нительнице с ее желаемыми ресницами и ласкающими руками» (перевод Бориса Успенского). Эта интерпретация оставалась, по существу, единственной вплоть до недавнего времени, когда Успенский предположил соотносить вользу не с волей, а с волглой, влажным, а дользу — не с долей, а с долгий. Выходило, что в стихотворении речь идет о влажных ресницах и долгих ласкающих прикосновениях рук **Р. Вроон** еще **удивлялся, почему обе руки правые, десницы (церк.-слав. — «правая рука»), Успенский же возражал, что десницы здесь значат просто «руки». Мо-жет быть, это и справедливо; заметим, что и две правые руки — не проблема, когда речь идет о двух персонажах.**

Так же, путем замены начальных букв и выявления нового корня, образованы слова **нрови, мороль, моролева** и **зороль**. Нрови — это брови, в которых проявилась некая норов, нрав характер в имени, но своеобразие, как мотивирует сам поэт Мороль и моролеву даже первоклассник легко соотносит с королею и королевой. На них тень смерти: корень мор- (мер-/мир-). Здесь приходится привести, как это делают все комментаторы этого стихотворения, выкладки Хлебникова из его «Вступительного словарика однослонных слов» (1915): «Мра — смертносно; я умираю, небытие», откуда «мороль». Основываясь на значении корня **мор-, Р. Вроон** понимал **мороль** и **моролеву** как **короля и королеву смерти, а Успенский** говорил о смертельной опасности, в которой находится королева. Мне ближе последняя точка зрения, потому что «**О правдо! Моя моролева**» говорится с восторгом, а не с отращиванием или ужасом, и **моролева мила герою, находится на его стороне. Она моя — не потому ли она и моролева? И он не потому ли мороль?** Если и таится здесь смерть, то как вечная спутница страсти: Хлебников думал о парадоксальном сочетании **Лады и Мора** и в «Пире во время чумы» Пушкина, и в «Клевете» Лермонтова, приводя строку **Смертельный яд его лобзання. Такие параллели, впрочем, не кажутся обязательными. Лучше, может быть, обратить внимание на неожиданное внедрение**

начает «одно тело, закованное пусто-той другого; это пустые, полые тела. В своей пустоте заключающая дружес. В статье «Наша основа» поэт говорит, что **люблю обуть «ясно и просто» мож-но назвать Че ноги, люблю чашку — Че воды, и так далее. Таким образом, чезору — это оболочка для взора, то есть гла-за. Перед нами портрет: ресницы, брови, взоры, руки — все это дано в действии, как и в другом, более известном портре-те «Обозоби плель губы...». Важно, что в 1917 году Хлебников написал еще один в чем-то схожий с комментируемыми пор-трет «Крикудари то криволосы...» (оба текста соотносил **Наталья Перцова** и **Борис Успенский**), где есть сочетание че-зори голубые, дольза и где есть описание названо **виденьем мрака. Это позвол-ет интерпретировать и наш портрет как видение или мечту.****

Пока мы искали смысл необычных слов, мы переживали и их звуковое оформле-ние, и процесс возникновения значений, однако сам предмет наименования от нас ускользал. Этот эффект подметил у Хлеб-никова еще Якобсон. Одно слово создает-ся, другое разрушается, и мы никогда не можем быть уверены в своей интерпре-тации. По-видимому, иногда Хлебников и сам хотел добиться такого эффекта: «Сло-ва особенно сильны, — говорил он в 1913 году — когда они имеют два смысла, когда они живые глаза для тайны и через слуху обыденного смысла просвечивает второй смысл...» Для пояснения тайны нужно все-таки выйти за пределы текста и обра-титься к биографии поэта. «Произведения Хлебникова — это мозаика: его биогра-фии», — предупреждал его друг, поэт Дми-трий Петровский. В своих воспоминаниях он привел письмо Хлебникова к нему от апреля 1916 года: «Король в темнице, ко-роль томится. В пеший полк девяносто третий, я погиб, как гибнут дети, адрес: Царьшин, 93-й зап. лех. полк, вторая рота, Виктору Владимировичу Хлебникову». Это письмо является в некотором роде клю-чом к разбираемому стихотворению, как это уже выяснили комментаторы. Здесь Хлебников прямо называет себя **королем** (ср. зороль), говорит, что находится в смер-

Сияющая вольза

Желаемых ресниц

И ласковая дольза

Ласкающих десниц

Чезору голубые

И нрови своею нравия

О, мраво! Моя моролева,

На озере синем — мороль,

Ничтрусы — туда!

Где плачет зороль.

Из неологизмов данного стихотворения осталось прокомментировать слово чезору. Оно образовано не морфологи-ческим способом, а несколько «заумно». Примерно с 1908–1909 годов поэт ищет значения отдельных звуков (фонем) для своего «звездного языка». В заметке «Рычаг чашки» (1916) он собирает раз-ные слова, начинающиеся на букву ч, и находит, что все они обозначают либо обуть, либо сосуд, либо одежду (небось, чашка, чулок), значит, ч само по себе оз-



НИКАКОГО БРЕДА, НИКАКИХ
НЕЛЕПЫХ МЕТАФОР,
НИКАКИХ ЧУВСТВ: ТОЛЬКО
ФАКТЫ

14

АНТИУТОПИИ

ПОСЛЕДНЕЕ ОТКРЫТИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ НАУКИ:
ЦЕНТР ФАНТАЗИИ – ЖАЛКИЙ
МОЗГОВОЙ УЗЕЛОК В
ОБЛАСТИ ЗАПОЯИДА МОСТА.
ТРЕХКРАТНОЕ ПРИЖИГАНИЕ
ЭТОГО УЗЕЛКА ЖИГУЧАМИ – И
ВЫ ИЗЛЕЧИЛИСЬ ОТ ФАНТАЗИИ –
НАВСЕГДА.
ВЫ – СОВЕРШЕННЫ
ВЫ – МАШИНОРАТНЫ ТУТЬ
К СТОПРОЦЕНТНОМУ СЧАСТЬЮ,
СВОБОДЕН.

15

автор: Василий Владимиров

Как МЫИ

повлияли на мировую культуру второй половины XX века

Слово «стопудово», имя в виде номера, секс по карточкам, лица из нефти и другие идеи, которые более поздние авторы нашли в романе «Мы»

В большинстве случаев доказать прямое влияние романа Евгения Замiatина на творчество более поздних авторов невозможно. Например, Олдос Хаксли, автор книги «Одичавший новый мир», категорически отрицал знакомство с произведением русского писателя. Однако идеи, коллизии, сюжетные ходы, к которым обращался Замiatин в «Мы», раз за разом повторяются в утопиях и антиутопиях XX века, известных и почти забытых нашими современниками. Вот главные из таких «займствований».

16

НОВОЯЗ

Среди авторов антиутопий XX века Евгений Замiatин одним из первых показал, какими результатами могут привести эксперименты с языком — целенаправленное исключение из разговорной практики лишних, устаревших, чуждых победившему классу слов (например, «семья», «ведомственные» или «кинда») и введение неологизмов («номер», «конфа», «стопудово», «розово-талонно» и так далее). Идею развил и довел до апофеоза Джордж Оруэлл, подтолкнувший в романе «1984» стройную концепцию «новояза».

Это прекрасно — уничтожить слова. Главный мусор скопился, конечно, в глаголах и прилагательных, но и среди существительных — сотни и сотни лишних. Не только синонимов; есть ведь и антонимы. Ну скажите, для чего нужно слово, которое есть полная противоположность другому? Слово само содержит свою противоположность. Возьмем, например, «голод». Если есть слово «голод», зачем вам «сытость»? «Неголод» ничем не хуже, даже лучше, потому что оно — прямая противоположность, а «сытость» — нет. Или оттенки и степени прилагательных. «Хороший» — для кого хороший? А «плюсовый» исключает субъективность. Опыт же, если вам нужно что-то сильнее «плюсового», какой смысл иметь целый набор расплывчатых, бесполовых слов: «великолепный», «отличный» и так далее? «Плюс плюсовый» означает те же значения, а если нужно еще сильнее — «плюсост плюсовый». Конечно, мы и сейчас уже пользуемся этими формами, но в окончательном варианте новояза другим просто не останется. В итоге все понятия плохого и хорошего будут описываться только шестью словами — а по сути, двумя.

Джордж Оруэлл

«1984»



ЗАМЕНА ИМЕН НОМЕРАМИ

Одна из самых запомнившихся черт мира будущего в романе «Мы» — повсеместное упразднение имен собственных и замена их безликими буквенно-цифровыми идентификаторами. Автор предоставляет нам главного героя как «номер Д-503», а его подружку-революционерку — как «И-330». Замiatинские «numera» — безликая масса, взаимозаменяемые винтики в машине всеобщего благоденствия, имена им попросту ни к чему. В 1920–30-х годах идея отказа от имен получила широкое распространение во всем мире, в том числе и по другую сторону океана. Очень похоже, например, зовут героев антиутопической повести американки русского происхождения Айн Рэнд «Гимн». Кроме того, в мире, о котором рассказывает писательница, запрещено местоимение «я», вместо него используется «мы» — что недвусмысленно указывает на источник заимствования.

17

ИНТЕРНАТЫ

Создание нового человека, не отягощенного инерцией прошлого, свободного от заблуждений и убеждений предыдущих поколений, невозможно в рамках традиционных социальных институтов, таких как семья. Начинать следует с чистого листа — на этом сходятся авторы самых грандиозных утопий и антиутопий XX века. Разница в том, как оценивают писатели саму идею нового человека. Если в антиутопии Замiatина на Детско-воспитательных Заводах непримиримо борются с любыми проявлениями индивидуализма, причисляя воспитанников под одну гребенку, то в «Полуденном цикле» братьев Стругацких именно в интернатах закладывается основа непохожих, но одинаково ярких характеров.



Четверка обитателей 18-й комнаты была широко известна в пределах Аньядинской школы. Это было вполне естественно. Такие таланты, как совершенное искусство подражать вою гигантского ракопаука с планеты Пандора, способность непринужденно рассуждать о девяти способах экономии горячего при межзвездном перелете и умение одинаково рез попоря присесть на одной ноге Пандора, способность непринужденно рассуждать о девяти способах экономии горячего при межзвездном перелете.

Братья Стругацкие «Полдень XXI век»

18

Общество романа «Мы» — прежде всего общество тотальной слежки. «Numera» живут в домах с прозрачными стенами, здесь процветает взаимное доноительство, специальные органы неуклюже следят за самыми интимными сторонами жизни героев. Ту же картину — но уже на другом, значительно более высоком технологическом уровне — мы наблюдаем и в классической книге Джорджа Оруэлла.

ТОТАЛЬНАЯ СЛЕЖКА



За спиной Уинстона голос из телекрана все еще болтал о выплавке чугуна и перевыполнении девятого трехлетнего плана. Телекран работал на прием и на передачу. Он ловил каждое слово, если его произносили не слишком тихим шепотом; мало того, пока Уинстон оставался в поле зрения мутной пластины, он был не только слышен, но и виден. Конечно, никто не знал, наблюдают за ним в данную минуту или нет; часто ли и по какому расписанию подключается к твоему кабелю полиция мыслей — об этом можно было только гадать. Не исключено, что следили за каждым — и крутые сутки. Во всяком случае, подключиться могли куда угодно. Приходилось жить — и ты жди, по привычке, которая превратилась в инстинкт, — с сознанием того, что каждое твое слово подслушивается и каждое твое движение, пока не погас свет, наблюдается».

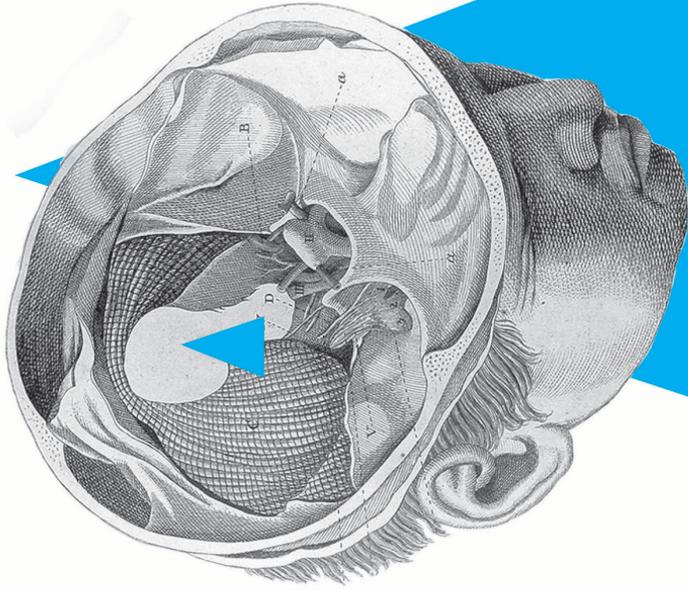
Джордж Оруэлл «1984»

БОРЬБА С ВООБРАЖЕНИЕМ

Главный фетиш цивилизации «numera» — рациональность. Согласно декрету о Великой Операции, все граждане должны пройти профилактическое удаление органа, отвечающего за фантазию, за воображение, — «чтобы стать совершенными, машиноравными». То, что не имеет практического значения, не помогает в решении конкретных прикладных задач, должно быть редуцировано, выведено под корень. Похожие страхи одолевают Рэй Брэдбери — в том числе в рассказах из цикла «Марсианские хроники». Похожие страхи одолевают Рэй Брэдбери — в том числе в рассказах из цикла «Марсианские хроники». Похожие страхи одолевают Рэй

19

АНТИУТОПИИ



НИКАКОГО БРЕДА, НИКАКИХ
НЕЛЕПЫХ МЕТАФОР,
НИКАКИХ ЧУВСТВ: ТОЛЬКО
ФАКТЫ

ПОСЛЕДНЕЕ ОТКРЫТИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ НАУКИ:
ЦЕНТР ФАНТАЗИИ – ЖАЛКИЙ
МОЗГОВОЙ УЗЕЛЛОК
В ОБЛАСТИ ВАРОЛИЕВА МОСТА
ТРЕХКРАТНОЕ ТРИЖИГАННИЕ
ЭТОГО УЗЕЛКА Х-ЛУЧАМИ –
И ВЫИЗЛЕЧЕНЫ ОТ ФАНТАЗИИ –
НАВСЕГДА.
ВЫ – СОВЕРШЕННЫ.
ВЫ – МАШИНОРАЗНЫ ПУТЬ
К СТОПРОЦЕНТНОМУ СЧАСТЬЮ
СВОБОДЕН.

автор: Василий Владимировский

Как МЫ повлияли на мировую культуру второй половины XX века

Слово «столудово», имя в виде номера, секс по карточкам, пицца из нефти и другие идеи, которые более поздние авторы нашли в романе «Мы»

В большинстве случаев доказать прямое влияние романа Евгения Замятина на творчество более поздних авторов невозможно. Например, Олдос Хаксли, автор книги «О дивный новый мир», категорически отрицал знакомство с произведением русского писателя. Однако идеи, коллизии, сюжетные ходы, к которым обращался Замятин в «Мы», раз за разом повторяются в утопиях и антиутопиях XX века, известных и почти забытых нашими современниками. Вот главные из таких «займствований».

АНТИУТОПИИ

НОВОЯЗ

Среди авторов антиутопий XX века Евгений Замятин одним из первых показал, какими результатам могут привести эксперименты с языком — целенаправленное исключение из разговорной практики лишнего, устаревших, чуждых победившему классу слов (например, «семья», «вдохновение» или «икона») и введение неологизмов («номер», «юнифа», «столудово», «розово-талонно» и так далее). Идею развил и довел до апофеоза Джордж Оруэлл, предложивший в романе «1984» стройную концепцию «новояза».



Это прекрасно — уничтожать слова. Главный мусор скопился, конечно, в глаголах и прилагательных, но и среди существительных — сотни и сотни лишних. Не только синонимов: есть ведь и антонимы. Ну скажите, для чего нужно слово, которое есть полная противоположность другому? Слово само содержит свою противоположность. Возьмем, например, «голод». Если есть слово «голод», зачем вам «сытость»? «Неголод» ничем не хуже, даже лучше, потому что оно — прямая противоположность, а «сытость» — нет. Или оттенки и степени прилагательных, «хороший» — для кого хороший? А «плюсовый» исключает субъективность. Опять же, если вам нужно что-то сильнее «плюсового», какой смысл иметь целый набор расплывчатых, бесполезных слов: «великолепный», «отличный» и так далее? «Плюс плюсовой» охватывает те же значения, а если нужно еще сильнее — «плюсплюс плюсовой». Конечно, мы и сейчас уже пользуемся этими формами, но в окончательном варианте новояза других просто не останется. В итоге все понятия плохого и хорошего будут описываться только шестью словами — а по сути, двумя.

Джордж Оруэлл
«1984»

17

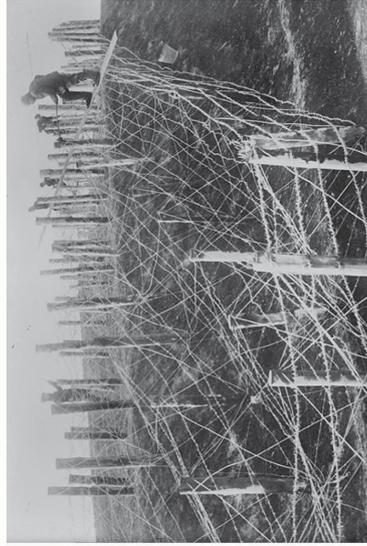
Как

ЗАМЕНА ИМЕН НОМЕРАМИ

Одна из самых запоминающихся черт «мира будущего» в романе «Мы» — повсеместное упразднение имен собственных и замена их безликими буквенно-числовыми идентификаторами. Автор представляет нам главного героя как «номер Д-503», а его подругу-революционерку — как «1-330». Замятинские «номера» — безликая масса, взаимозаменяемые винтики в машине всеобщего благоденствия, имена им попросту ни к чему. В 1920–30-х годах идея отказа от имен получила широкое распространение во всем мире. В том числе и по другую сторону океана. Очень похоже, например, зовут героев антиутопической повести американки русского происхождения Айн Рэнд «Гимин». Кроме того, в мире, о котором рассказывает писательница, запрещено местоимение «я», вместо него используется «мы» — что недвусмысленно указывает на источник заимствования.

ИНТЕРНАТЫ

Создание нового человека, не отягощенного инерцией прошлого, свободного от заблуждений и убеждений предыдущих поколений, невозможно в рамках традиционных социальных институтов, таких как семья. Начинать следует с чистого листа — на этом сходятся авторы самых грандиозных утопий и антиутопий XX века. Разница в том, как оценивают писатели саму идею нового человека. Если в антиутопии Замятина на Детско-воспитательных Заводах непримиримо борются с любыми проявлениями индивидуализма, причисляют воспитанников под одну гребенку, то в «Полуденном цикле» братьев Стругацких именно в интернатах закладывается основа непохожих, но одинаково ярких характеров.



Четверка обитателей 18-й комнаты была широко известна в пределах Аньдинской школы. Это было вполне естественно. Такие таланты, как совершенное искусство подражать вою гигантского ракалуака с планеты Пандора, способность непринужденно рассуждать о девяти способах экономии горячего при межзвездном перелете и умение одинадцать раз подряд присесть на одной ноге Пандора, способность непринужденно рассуждать о девяти способах экономии горячего при межзвездном перелете.

Братья Стругацкие
«Полдень XXI век»

АНТИУТОПИИ

ТОТАЛЬНАЯ СЛЕЖКА

Общество романа «Мь» — прежде всего общество тотальной слежки. «Нумера» живут в домах с прозрачными стенами, здесь процветает взаимное доноситељство, специальные органы неусыпно следят за самыми интимными сторонами жизни героев. Ту же картину — но уже на другом, значительно более высоком технологическом уровне — мы наблюдаем и в классической книге Джорджа Оруэлла.



За спиной Уинстона голос из телекрана все еще болтал о Выглавке чужна и перевыполнении девятого трехлетнего плана. Телекран работал на прием и на передачу. Он ловил каждое слово, если его произносили не слишком тихим шепотом; мало того, покада Уинстон оставался в поле зрения мутной пластины, он был не только слышен, но и виден. Конечно, никто не знал, наблюдают за ним в данную минуту или нет. Часто ли и по какому расписанию подключается к твоему кабелю полиция мысли — об этом можно было только гадать. Не исключено, что следили за каждым — и круглые сутки. Во всяком случае, подключиться могли когда угодно. Приходилось жить — и ты жил, по привычке, которая превратилась в инстинкт, — с сознанием того, что каждое твое слово подслушивается и каждое твое движение, пока не погас свет, наблюдают».

Джордж Оруэлл
«1984»

БОРЬБА С СВООБРАЖЕНИЕМ

Главный фетиш цивилизации «номеров» — рациональность. Согласно декрету о Великой Операции, все граждане должны пройти профилактическое удаление органа, отвечающего за фантазию, за воображение. — «чтобы стать совершенными, машиноравными». То, что не имеет практического значения, не помогает в решении конкретных прикладных задач, должно быть редуцировано, выведено под корень. Похожие страхи одолевают Рэя Брэдбери — в том числе в рассказах из цикла «Марсианские хроники». Похожие страхи одолевают Рэя Брэдбери — в том числе в рассказах из цикла «Марсианские хроники»: охочие страхи одолевают Рэя

КНИГИ-ВРЕДИТЕЛИ

КНИЖНЫЕ ПОЛКИ ПРОТИВ СУЩЕСТВУЮЩИХ ПОРЯДКОВ. НАШУМЕВШИЕ И НЕ ОЧЕНЬ КНИГИ ЭТОГО ГОДА С БУНТАРСКИМИ ЗАМАШКАМИ

ЧИСТОТА

ДЖОНАТАН ФРАНЗЕН

Юлия Яковлева написала историю под названием «Сказка». Вот сюжет: счастливая семья в довоенном Ленинграде. Встреча палачников. От Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей. Кругом шпаны, но невнимательные у нас не сажают. Арест родителей. И вот уже дети насмерть бьются за жизнь с несобойной родной своей.

Книга напомнила мне о моем собственном детстве. Меня родили уже при Хрущеве, и XX съезд сказал свое веское слово. Услыла Ворона, о котором пишет Яковлева, пощипали, как гуся. Но перья еще лежали позадку.

Я читал, что многие дети считают себя усновленными и предполагают, что их настоящие родители, да и они сами, выше по крови будут. Это не мой случай, я всегда восхищался своими родителями, но, мирный советский ребенок, как и многие советские дети, задавался вопросом: «А что мне делать, если они оказались шпанами?» Это ведь дворовой случай в советской литературе. Хотя в значительной мере «Клубе барабашки» с элегантно-широкой и суровой волевым старшим дядей Яковом. Я не случайно заговорил про

ДЕТИ ВОРОНА

ЮЛИЯ ЯКОВЛЕВА

Юлия Яковлева написала историю под названием «Сказка». Вот сюжет: счастливая семья в довоенном Ленинграде. Встреча палачников. От Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей. Кругом шпаны, но невнимательные у нас не сажают. Арест родителей. И вот уже дети насмерть бьются за жизнь с несобойной родной своей.

Гайдар — в его прозе всегда был второй гоним, который подсказывал нам, что в самом домашнем вечере в СССР все так, да не так. И все бы хорошо, да что-то некорректно, каждый советский ребенок однажды сталкивался с тем, что мир — не такой, как он предполагал, как ему рассказывали мама с папой не такой, какой радио.

ХОЗЯИН САДА

ПОЛИНА БАРСКОВА

Новая стихотворная книжка Полины Барсковой «Хозяин сада» открывает серию «Новые Стихи Протекла», издаваемой книжным проектом «Порядок слов» в Петербурге. Книга состоит из четырех частей, которые, как сообщает в своем предисловии Ирина Сандомирская, согласно авторскому замыслу, говорят: 1) о перемещении и выборе месте жительства; 2) о литературе; 3) о любви (как «способ замещения совершенно неподдающейся прямой речи»); 4) о стыде.

Все четыре части тесно сплетены. Разговор о литературе — это тоже способ «стыдливого» непрямого высказывания о жизни. А в четвертой части возникает на первый взгляд персонаж мнимой переводчицы Зинаиды Ц., которая стабильно жеско собственная издатели гу-



БР ДСКИЙ

НЕИЗВЕСТНОЕ ИНТЕРВЬЮ

■■■

— (Хайц) Когда вы начали писать?
— Eighteen. 78 лет. When I was eighteen.
— Как вы относитесь к Чухонцеву?
— Ну как. Я знаю, что о нем говорят то-то, то-то и то-то. Это абсолютный электизм и не очень высокого качества.
— А мне он очень понравился. Я с ним подкакомился. Он интересный.
— Стихи его очень скучны, по моему. То есть не скучны, там все... Надо сказать, что, конечно, не приспало так говорить — дело в том, что они все так занимают, начиная сжигать, что плагиатом, но воровать — да. Потому что к ним в «Книжку» приходит очень большое количество стихотворений, и я не знаю, как это происходит — сознательно или бессознательно, но они просто очень многое крадут. Поэтому

последние годы я им ничего не давал. Правда, кое-что расшодилось, и так далее, и так далее. Я просто помню, как, скажем, я давал стихи в День поэзии — их не напечатали, а потом появились стихи какого-то Соколова, еще чьи-то, Рашенцева, Чухонцева, где было много тех же самых приемов. Напрямую, они иногда... Ну, я не хочу о себе ничего такого хорошего сказать. Но никогда никто из советских поэтов не писал свои стanzas. Знаете, своя строфа. Я довольно много этим занимался, мне это просто было интересно... Ну, в общем, неважно. И вдруг я смотрю — моя строфа.

— Ну и дальше, это подсознательно. Как у композитора.

— Знаете, может быть, это, конечно, подсознательно, ничего не имею против подсознательных процессов, но мне, скажем, все-таки неприятно. Бывало неприятно. То есть мне, конечно, все равно, напевать и чего там долить. В конце концов, что это все такое — это все удовольствие, в общем. Каждая получает свое в тот момент, когда он делает.

— А Коржавин?

— Ну, по моему, плохой поэт. Со всем плохой. Ну, то есть, у него очень хорошая ориентация и хорошее политическое мнения, все как полагается. И, может быть, даже вкус, он любит хорошие поэты, но писать он сам... Но это с моей точки зрения, вы знаете, только с моей.

— Да нет, действительно, это у нас неправильно пошел разговор... Да поехали поехали.

— Мы это стерем.

— Стерем! Давайте все, что хотите.

— (Хайц) А Евушено — это большой поэт?

— (Хайц) Нет, конечно, поэт очень плохой. И человек он еще худший. Это такая огромная фабрика по воспроизводству само-

го себе. По воспроизводству самого себя. Но он гораздо лучше с моей точки зрения, чем, допустим, Вознесенский. Потому что он человек открытый, во всех своих проявлениях — Евушено. И он не корчит из себя артист. Он не корчит из себя большого художника. Он теми истинными и понятными всем остальным средствами добивается того, что он хочет. Его стихи можно просто бросить так, не думая, станет противно, и так далее, и так далее... А вот с Вознесенским у меня всегда было и та же история — мне просто делается физический хрип. То есть когда ты видишь его стихи — это нечто оскорбительное для глаз, для глаз и для всех остальных органов чувств, которыми воспринимается текст. Это именно воспринимается как како-

ЕСЛИ РЕЧЬ ИДЕТ О ТОМ, ЧТО МЫ ЗАЩИЩАЕМ ЭТИ ПРИНЦИПЫ, ЗА НИХ, К СОЖАЛЕНИЮ, НАДО ПРОЛИВАТЬ КРОВЬ. В ПРОТИВНОМ СЛУЧАЕ ТЕБЯ ЖДЕТ ПРОСТО ТА ИЛИ ИНАЯ ФОРМА РАБСТВА

е-то оскорбление. Я не знаю, вот в этом смысле он, конечно, недооценен. Второго такого нет. Потому что это бывает все что угодно. Ну, бывает глупость, бывает банальность, бывает бездарно, бывает плохо, скучно, я не знаю как, но он дает какое-то совершенно омерзительное качество. И с моей-то

Гайдара — в его прозе всегда был второй голос, который подсказывал нам, что в самом домашнем вечере в СССР все так, да не так. И все бы хорошо, да что-то нехорошо. Каждый советский ребенок однажды сталкивался с тем, что мир — не такой, как он предполагал, как ему рассказывали мама с папой не такой, какой радио .

ДЕТИ ВОРОНА

ЮЛИЯ ЯКОВЛЕВА

Юлия Яковлева написала историю под названием «сказка». Вот сюжет: счастливая семья в довоенном Ленинграде. Встреча папанинцев. От Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей. Кругом шпионы, но невинных у нас не сажают. Арест родителей. И вот уже дети насмерть пытаются за жизнь с необъятной родиной своей.

Книга напомнила мне о моем собственном детстве. Меня родили уже при Хрущеве, и XX съезд сказал свое веское слово. Усатого Ворона, о котором пишет Яковлева, пощипали, как гуся. Но перья еще лежали повсюду. Я читал, что многие дети считают себя усыновленными и предлагают, что их настоящие родители, да и они сами, выше по крови будут. Это не мой случай, я всегда восхитился своими родителями, но, мирный советский ребенок, как и многие советские дети, задавался вопросом: «А что мне делать, если они окажутся шпионами?»

Это ведь рядовой случай в советской литературе. Хоть в зачитанной нами «Судьбе барабанщика» с элегантнейшим дядюшкой и суровым волчьим стариком дядей Яковом. Я не случайно заговорил про

КНИГИ- ВРЕДИТЕЛИ

КНИЖНЫЕ ПОЛКИ ПРОТИВ
СУЩЕСТВУЮЩИХ ПОРЯДКОВ.
НАШУМВШИЕ И НЕ ОЧЕНЬ КНИГИ
ЭТОГО ГОДА С БУНТАРСКИМИ
ЗАМАШКАМИ

Юлия Яковлева написала историю под названием «сказка». Вот сюжет: счастливая семья в довоенном Ленинграде. Встреча папанинцев. От Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей. Кругом шпионы, но невинных у нас не сажают. Арест родителей. И вот уже дети насмерть пытаются за жизнь с необъятной родиной своей.

Книга напомнила мне о моем собственном детстве. Меня родили уже при Хрущеве, и XX съезд сказал свое веское слово. Усатого Ворона, о котором пишет Яковлева, пощипали, как гуся. Но перья еще лежали повсюду. Я читал, что многие дети считают себя усыновленными и предлагают, что их настоящие

ЧИСТОТА

ДЖОНАТАН
ФРАНЗЕН

ХОЗЯИН САДА

ПОЛИНА БАРСКОВА

Новая стихотворная книжка Полины Барсковой «Хозяин сада» открывает серию «Новые стихи. Практика», издаваемую книжным проектом «Порядок слов» в Петербурге. Книга состоит из четырех частей, которые, как сообщает в своем предисловии Ирина Сандомирская, согласно авторскому замыслу, говорят: 1) о перемещении и выборе месте жительства; 2) о литературе; 3) о любви (как «способ замещения совершенно невозможной прямой речи»); 4) о стыде.

Все четыре части тесно сплетены. Разговор о литературе — это тоже способ «стыдливого» непрямого высказывания о «жизни». А в четвертой части возникает, например, персонаж мнимой переводчицы Зинаида Ц., которая стыдливо «свои собственные излияния пу-

го себя. По репродукции самого себя. Но он гораздо лучше с моей точки зрения, чем, допустим, Вознесенский. Потому что он человек открытый, во всех своих проявлениях — Евтушенко. И он не корчит из себя Artist. Он не корчит из себя большого художника. Он теми известными ему и понятными всем остальным средствами добивается того, что он хочет. Его стихи можно просто бросить так, не дочитывая, и станет противно, и так далее, и так далее... А вот с Вознесенским у меня всегда одна и та же история — мне просто делается физически худо. То есть когда ты видишь его стихи — это нечто оскорбительное для глаз. Для глаз и для всех остальных органов чувств, которыми воспринимается текст. Это именно воспринимается как како-

последние годы я им ничего не давал. Правда, кое-что расхлосилось, и так далее, и так далее. Я просто помню, как, скажем, я давал стихи в День поэзии — их не напечатали, а потом появились стихи какого-то Соколова, еще чьи-то, Ряшенцева, Чухонцева, где было много тех же самых приемов. Например, они никогда... Ну, я не хочу о себе ничего такого хорошего сказать... Но никогда никто из советских поэтов не писал свои стансы. Знаете, своя строфа. Я довольно много этим занимался, мне это просто было интересно... Ну, в общем, неважно. И вдруг я смотрю — моя строфа.

— Ну, я думаю, это подсознательно. Как у композиторов.

— Знаете, может быть, это, конечно, подсознательно, ничего не имею против подсознательных процессов, но мне, скажем, все-таки не приятно. Бывало неприятно. То есть мне, конечно, все равно, наплевать, и чего там делить. В конце концов, что это все такое — это удовольствие, в общем. Каждый получает свое в тот момент, когда он делает.

— А Коржавин?

— Ну, по-моему, плохой поэт. Со всем плохой. Ну, то есть, у него очень хорошая ориентация и хорошие политические мнения, все как полагается. И, может быть, даже вкус, он любит хороших поэтов, но писать он сам... Но это с моей точки зрения, вы знаете, только с моей.

— Да нет, действительно, это у нас неправильно пошел разговор...

— Мы это стерем.

— Спорим! Давайте все, что хотите.

— (Хайнц) А Евтушенко — это

большой поэт?

(Элизабет, смеясь) Хайнц шутит. Евтушенко? Вы знаете — это не так все просто. Он, конечно, поэт очень плохой. И человек он еще худший. Это такая огромная фабрика по воспроизводству само-

БР ДОСКИ

НЕИЗВЕСТНОЕ ИНТЕРВЬЮ



— (Хайнц) Когда вы начали писать?
— Eighteen. 18 лет. When I was eighteen.

— Как вы относитесь к Чухонцеву?
— Никак. Я знаю, что о нем говорят то-то, то-то и то-то. Это абсолютный эклектик и не очень высокого качества.

— А мне он очень понравился. Я с ним познакомилась. Он интересный.

— Стихи его очень скучны, по-моему. То есть не скучны, там все... Надо сказать, что, конечно, не пристало так говорить — дело в том, что они все там занимают, нельзя сказать, что плагиатом, но воровством — да. Потому что к ним в «Юность» приходит очень большое количество стихотворений, и я не знаю, как это происходит — сознательно или бессознательно, но они просто очень многое крадут. Поэтому

ЕСЛИ РЕЧЬ ИДЕТ О ТОМ,
ЧТО МЫ ЗАЩИЩАЕМ
ЭТИ ПРИНЦИПЫ, ЗА НИХ,
К СОЖАЛЕНИЮ, НАДО
ПРОЛИВАТЬ КРОВЬ.
В ПРОТИВНОМ СЛУЧАЕ
ТЕБЯ ЖДЕТ ПРОСТО
ТА ИЛИ ИНАЯ ФОРМА
РАБСТВА

е-то оскорбление. Я не знаю, вот в этом смысле он, конечно, неподражаем. Второго такого нет. Потому что это бывает все что угодно. Ну, бывает глупость, бывает банальность, бывает бездарно, бывает пошло, скучно, я не знаю как, но он дает какое-то совершенно омерзительное качество. И с моей-то