

## С.Ф. Бобылев: Прорыв графического дизайна на Ставрополье

Всякая вещь, как утверждал Пьер Тейяр де Шарден, самой своей сутью продолжает свою структуру, уходя корнями все дальше и дальше в прошлое (13, с. 71). Книга — одна из самых таинственных вещей в мире, утверждают ее исследователи: «Будучи социальным, культурным и техническим феноменом, книга с трудом поддается анализу и исчерпывающему объяснению», — утверждает Е.Б. Адамов в исследовании «Форма книги» (1988) (1, с. 8).

Прошлое, в которое уходит традиция книги, в полном смысле слова неопишимо. Человек создал книгу в начале I века н.э. в форме кодекса, который был удобен для записи текстов. Средневековье отмечено появлением книги-манускрипта, которая соответствует современному понятию книги. Известно, что самая главная в мире книга — Библия, книга книг, — объединяет и выражает все исключительные качества книги вообще, в том числе и творение, житнетворчество Слова: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога, все через Него начало быть, и без него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем была жизнь и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Иоанн 1: 1-5). Речь идет о предвечном Слове, запечатленном в Библии как книге, дающей нам возможность прозревать великую тайну. Слово «библос» у греков уже значило «книга». Этимология этого слова связана с теми далекими временами II тысячелетия до Р.Х., когда финикийцы города Библоса превратили свой порт в главный склад и рынок папируса. Библия — вершина всего написанного, в ней запечатлено в письменном виде Его Слово. Отсюда — неисчерпаемость понятия книги, ее истории, значения в жизни человека.

В наше время, в компьютерный век, когда информация, помимо книг, размещается разных источниках, например, в глобальной сети Интернет, когда каждый пользователь компьютера может хранить у себя огромное количество книг в электронном виде, когда то и дело говорят о том, что книга уйдет из обихода, что ее заменят электронные книги, острее ощущается феномен книги и, конечно же, ее творцов — писателей, ученых, философов, художников, которые создают этот таинственный и в то же время притягательный предмет, управляющий процессом мышления человечества.

Писатель Альберто Моравиа еще в начале семидесятых годов высказал пронизательные мысли о причине заката книги и печатного слова в наше время. Дело в том, что зримый образ и средства зрительной коммуникации вообще: кино, телевидение, различные виды рекламы — все это то, что потребляют огромные массы людей, выступившие на историческую арену в XX веке — те, которые недавно овладели грамотой или вообще неграмотны.

Книга должна быть выстрадана, считает А. Моравиа, осознанна и рождена в акте творчества, иначе это совсем не книга: «Да, будущее книги неразрывно связано с поэтическим даром писателя, с его творческим, изобразительным мастерством, с силой его воображения. Будущее его будет обеспечено, если мы действительно сможем «писать» книги; книге будет грозить опасность, если мы удовлетворимся простым механическим процессом печатанья» (10, с. 275).

Как видим, когда мы говорим о жизнеспособности книги, речь идет о соединении высокого искусства писателя и художника-оформителя. Только тогда книга становится венцом именно этого особого вида творчества. Даже общее и условное приближение к феномену книги позволяет понять, насколько он значим в жизни человека. Время рассудит, какая книга ближе человеку, — электронная или та, к которой мы привыкли.

Даже создание Библии связано с посредством людей, и при этом, передавая Священное Слово, они не утрачивали ни своей личности, ни своих характерных черт, ни своего таланта. Что же говорить о тех, кто на протяжении многовековой истории человечества писал, оформлял, печатал, наконец, продавал нам книги. Все это труд, и труд огромный. Мы знаем, что основные прорывы в области культуры совершаются не массами, а личностями с пламенными сердцами, которые зажигают другие сердца. Если мыслить не только масштабами глобальной истории, но почаще обращаться к истории тотальной, или локальной, например, к истории провинциальных городов, то всегда найдешь какую-то особую точку приложения усилий в области создания, оформления книги, книгоиздательства — что-то неузнанное, непонятое, хотя и значимое для истории. Провинциальные писатели, художники книги, как правило, остаются в тени, но, может быть, как раз то, что делают они, наиболее ярко высвечивает особенности истории культуры нашей страны.

В Ставрополе и Ставропольском крае есть своя история, связанная с книгой, ее написанием, изданием и оформлением — локальная история нашей ставропольской книги, которая, конечно же, перетекает в глобальную историю этого удивительного явления. Думается, что на этом поприще сделано немало интересного, но в данной работе речь пойдет об усилении человека, который в период идеологического прессинга, когда уже остывали страсти оттепели, в конце семидесятых — начале восьмидесятых годов совершил прорыв в области книжного дела, графического дизайна у нас, на Ставрополье. Речь идет о Сергее Федоровиче Бобылеве — художнике по призванию, человеке, глубоко осмыслившем роль книги в своей жизни и жизни людей, понявшем ее суть и выразившем это понимание в дизайне, оформлении книги. Обложка, шмуцтитулы, форзацы, шрифты и т.д. — все это хозяйство художника книги.

Поль Клодель в эссе «Философия книги» отмечает особое очарование печатной страницы: «...с тех пор как на смену свитку, разворачивавшемуся некогда в руках читателя, как река, пришла книга, текст выстраивается в строчки, в наслаивающиеся одна на другую линии, складывается в страницы — прямоугольные массы, последовательно открывающиеся нашему взору портики бумаги. Страница в первую очередь определяется соотношением печатного текста, или *выключенных строк*, и полей, или *марзана*. Соотношение это не только материально, оно — образ всего того невыразимого, но не бездеятельного, не бестелесного, что окружает всякое движение мысли, облеченной в слово; образ близлежащей тишины, из которой родился этот голос, в свою очередь пропитанный ею; нечто подобное магнитному полю. Это соотношение слова и безмолвия, текста и пустоты является источником особой

поэзии, поэтому *страница* (курсив автора. — *К.Ш., Д.П.*) — вотчина поэзии, как книга — по преимуществу вотчина прозы» (7, с. 195—196).

Оформление книги — это отпечаток эпохи, запечатление времени, духовной жизни человека. Это проникновенно почувствовал в свое время Г.В. Иванов:

Есть в литографиях забытых мастеров  
 Неизъяснимое, но явное дыханье,  
 Напев суровых волн и шорохи дубов,  
 И разноцветных птиц на ветках колыханье.

Ты в лупу светлую внимательно смотри  
 На шпаги и плащи у старомодных франтов,  
 На пристань, где луна роняет янтари  
 И стрелки серебрят готических курантов.

Созданья легкие искусства и ума,  
 Труд англичанина, и немца, и француза!  
 С желтеющих листов глядит на нас сама  
 Беспечной старины улыбчивая муза.

Форма книги, то есть ее оформленность — это внешне выраженное содержание. Так вот, Сергей Федорович Бобылев оформляет книги, которые можно назвать праздником, который всегда с тобой, перефразируя Эрнеста Хемингуэя. Его книги — это произведения книжного искусства в полном смысле этого слова. Книга, действительно, всегда запечатлевает время. Выпуск той или иной книги — это всегда поступок писателя или художника, связанный с определенным временем. Поступок Сергея Федоровича Бобылева — это прорыв в высокую европейскую культуру оформления книги, но одновременно и актуализация русской традиции в условиях ее нивелировки — идеологических установок семидесятых — восьмидесятых годов. Его поступь — это дело, действие, результат — легально выпущенная книга, нелегальная по форме и содержанию.

Мы пишем, конечно же, не о святом человеке, а о человеке, который как к священному относится к своему ремеслу. Он несет свою профессию в манерах, поступках, хорошо выверенной и структурированной речи, в понимании философии книжного искусства.

«Я из пролетарских низов, — подчеркивает Сергей Федорович, — поэтому ничего в основании не предполагало, что я стану заниматься такой деятельностью. Профессиональная специализация началась поздно. Учился на проектировании интерьеров в Мухинском училище в семидесятые годы. Это, одно из двух дизайнерских учебных заведений. Как-то так случилось, но примерно после второго курса стало очевидно, что мне совсем не близка стихия пространств, расчетов, чертежей, масштабов — при очевидной неопределенности в будущем, безразличии советской промышленности к

человеческим потребностям. Но я все время что-нибудь рисовал. Рисование находило общественный отклик. Я даже продавал рисунки в тамошней среде. Окружающие внушили мысль, что мне подошло бы заниматься иллюстрированием книг. Я без сожаления покинул «Муху» с ясной целью поступать в Московский полиграфический институт. Я хорошо понимал, что человеку с улицы туда не попасть ни за что в жизни. После первой неудачной попытки я решил, что надо бы попробовать войти туда через «профессиональный» вход. Мне стало понятно, что если я буду иметь профессию, мне будет легче поступить. Я устроился в обычную типографию гартоваром, то есть делал специфический типографский сплав — смесь цинка с оловом. Это было в Сибири, в Тюменской области в 1977 году.

Впоследствии этот опыт оказался не столь важным для поступления, как я об этом думал: гартоваров в стране тысячи, а в институте всего двадцать мест на факультете художественного оформления печатной продукции. Как правило, места уже были распределены — предназначались для детей известных художников. На первом же экзамене мне поставили двойку по сочинению, чтобы отсеять «лишнего» человека. Выручила случайность, а может быть, это была закономерность. Меня взяли даже с двойкой: я встретил в коридоре декана факультета и показал ему несколько своих рисунков. Тогда я делал экслибрисы под патронажем искусствоведа и крупнейшего коллекционера событийной графики Семена Ивенского. Спустя года три декан признался, что взял меня, потому что хотел, чтобы на факультете был кто-нибудь, кто что-то умеет делать по-настоящему».

В конце семидесятых уже сформировался тот застойный период социализма, когда идеологические установки действовали, КГБ последовательно контролировал их исполнение, внутреннее разложение общества, где «все вокруг колхозное, все вокруг мое», было налицо. Это было странно «вялое» время. Государственный механизм был раскручен, но работал вхолостую. Новшества не предвиделось, так как главное для утопической идеологии — «находиться в предании», то есть следовать указаниям, выработанным в самые первые годы становления советской власти. Документы, связанные с цензурой, носили, как правило, категорический, приказной характер, основная сфера деятельности регламентировалась: ликвидации подлежали все виды творчества, не соотносящиеся с принципами социалистической идеологии. В основе лежали установки соцреализма с его ориентацией на материализм, фотографическое копирование действительности.

Вот фрагмент из правительственной докладной записки, согласованной с циркулярами ОГПУ (февраль 1926 года): «а) В области художественной литературы, по вопросам искусства, театра и музыки ликвидировать литературу, направленную против советского строительства. б) Литературу по вопросам философии и социологии ярко идеалистического направления не разрешать. в) Литературу по естествознанию явно не материалистического направления не разрешать. г) Из детской и юношеской литературы разрешать к изданию лишь литературу, способствующую коммунистическому воспитанию.

д) Из религиозной литературы разрешать к печати лишь литературу богослужебного характера» (11, с. 100).

Такого рода требования распространялись и на оформление книги. Слово «дизайн» приравнивалось к антисоветчине. Книжное искусство, в основном, сводилось к иллюстрированию, а книжного дизайна как дисциплины в полиграфическом вузе просто не существовало. После первого курса студент Сергей Бобылев понял, что нужно действовать, и посредством личного общения с художниками-оформителями, «хождения к ним домой, питья чая» он, как голодный волк, «рвал информацию, где только мог». Готов был в лепешку разбиться, чтобы быть чем-нибудь полезным, пытался что-то подсмотреть у тех, кто был сведущ в дизайне. Никто тогда не мог рассказать о школе швейцарского дизайна, о шрифтовой культуре. Знания собирал по крупицам. Защита диплома была связана с конфликтом. Начинающий дизайнер пытался мыслить системно, работал с избранными темами, опираясь на базовые типографические категории и выразительность шрифтового материала. В этом он видел проявление законов типографики. Диплом он свой все-таки защитил. Защитил и «заветы» профессии, которые сформировались к тому времени.

«Своим учителем в дизайне я считаю Елену Всеволодовну Черневич, — говорит Сергей Федорович. — Признанный авторитет в области современной европейской графики, она вела в Полиграфе необязательный курс фотографии в течение одного года. Однако личное общение с ней, продолжающееся до сих пор, сформировало устойчивую систему профессиональных ценностей.

С другой стороны, Владимир Кричевский. Но с ним скорее были партнерские отношения. В то время, когда мы познакомились, он был ассистентом на одной из кафедр в Полиграфическом институте. Я бегал к нему смотреть голландские книжки, которые он покупал втихую и складывал в шкаф. Уже потом, когда он приобрел достаточный вес, нашел информационные каналы, у нас появилось «Общество любителей нидерландского дизайна», состоявшее из нас двоих. И Елена Всеволодовна, и Владимир Кричевский — редкие люди, не подверженные мелким желаниям, великолепные представители художественной аристократии. Я думаю, пока есть несколько таких людей, можно считать, что все совсем неплохо.

Нельзя сказать, что пять лет в Полиграфическом институте студентам не давали важных для них знаний. Например, историю искусств преподавал Дорогов. Всего полгода он заменял отсутствующего преподавателя. До него я трижды прослушал полный курс истории искусств. Результат — стойкое раздражение от набора фамилий и дат. Дорогов же, кандидат то ли физических, то ли математических наук, продемонстрировал, что это красивая, интеллигентная, с закономерностями и железной логикой наука. Его экзамен выглядел так. Он показывал несколько репродукций малоизвестных картин и нужно было определить, когда и где это было создано и соответствующим образом обосновать. Для этого нужно было применить метод, основанный на знании последовательности смены больших культурных стилей, изменений, которыми сопровождалось развитие цивилизации (религиозные, политические и др. события), закономерностей расслаивания больших культурных стилей —

вплоть до индивидуальных — к середине XIX века. Даже если вывод оказывался неправильным, но ход рассуждений построен верно, ответ оценивался как положительный.

Не помню фамилии другого замечательного человека, который полгода замещал преподавателя живописи. Живопись с натуры меня никогда до этого не привлекала. Очевидно, я не эмоциональный человек, мне трудно изолировать рефлекссию, не контролировать головой движения руки. И тут мне начинают показывать живопись как некую игру в стили. Он говорил: «Сегодня изображаем этот натюрморт так, как написал бы его Сезанн». Рассказывал о Сезанне, о его отношении к видимому миру, показывал репродукции, цветовые стыки на контурах. И я с увлечением рисовал «настоящего Сезанна», получая при этом истинное удовольствие. Затем то же самое на примере Шардена. Мне только потом стало ясно, что именно этот полугодовой опыт и позволяет мне сейчас прилично рисовать».

С.Ф. Бобылева интересовал дизайн, а дизайн в начале восьмидесятых был по-прежнему вне культурного мейнстрима. В области прикладной графики это несколько столпов — книжных иллюстраторов, последователей школы В.А. Фаворского. А весь мир жил иначе. Железный занавес был прочным, и информация почти не просачивалась. Центром дизайнерской оппозиции в начале восьмидесятых была группа людей, объединенных вокруг ВНИИТЭ и журнала «Техническая эстетика», одним из сотрудников которого была Елена Всеволодовна Черневич. Эту группу составляли люди, которых можно было назвать позитивно мыслящими европейскими дизайнерами. Сергей Федорович отмечает Аكوпова, Трофимова, Жукова, Аникста, Троянкера. С некоторыми из них пытливому художнику удалось лично общаться, учиться у них.

Еще студентом он подрабатывал в издательствах, в том числе в довольно продвинутом издательстве «Мир». Там состоялось знакомство с Максимом Жуковым, который к тому моменту уже два года проработал главным художником издательского центра ООН. «Внешторгиздат» пытался внедрять на советской почве западные принципы рекламной пропаганды. Издательство «Книга» изредка позволяло себе прогрессивные проекты, там находили лазейки, чтобы реализовать европейские дизайнерские тенденции.

Первый реальный навык общения с книгами показал: надо самому уметь мыслить и действовать как целое издательство. Стало понятно, что с книгой нужно работать комплексно — заниматься ею целиком, вмещиваясь во все процессы. Это единственный способ сделать книгу осознанно. На протяжении всей своей жизни С.Ф. Бобылев пытался осмыслить опыт дизайнера книги — писал статьи в газеты, журналы.

«Книга — многослойный организм, — объясняет нам Сергей Федорович. — Время, конечно, главное действующее лицо. Обстоятельство перелистывания страниц, то есть движение во времени, определяет почти все. Время отличает книгу, отпечатанную на бумаге, от книги в Интернете, где можно задать масштаб и получить все странички сразу. Книга — культурный продукт, имеющий пятивековую традицию. Ее жизнь подчинена законам, определенным давно и не нами. В большей степени это касается шрифтовых

законов. Буква самодостаточна как эстетический объект, а слово еще в большей степени весомо, чтобы не требовать других аргументов, например, иллюстраций. У картинок другая роль — часто подчиненная, сопровождающая. В гораздо большей степени книжку делает материальная часть: тип и форма переплета, бумага для форзацев, каптал, ленточка ляссе, нитки для шитья — все имеет собственный эстетический вес. Книга, собирающая под своей обложкой множество человеческих умений — самый аристократический и самый энергоемкий из всех возможных объектов применения дизайна».

В статье «Игра под названием «Оформление детской книги» (1991) С.Ф. Бобылев так пишет о работе дизайнера: «...мы не занимаемся иллюстрированием. Книжка целиком — вот объект наших усилий. Когда человек рисует картину, он оперирует несколькими составляющими: формой, цветом, ритмом, рассказом. В нашем случае книжка — это картина, компоненты которой: рассказ, шрифтовое наполнение, время (то есть макет, последовательность форм, некое кино) и картинки. Должно быть, я слишком прямолинейно воспринял формулу «книга — это комплекс», несколько мистический смысл которой никто в Московском полиграфическом институте не объяснял. Сравнивали, правда, с архитектурой. В нашем длинном поезде иллюстрации — всего лишь один из вагонов, который ничуть не лучше других. Какие угодно хорошие полосные иллюстрации, расставленные между одинаковыми полосами набора, индифферентны к книге, им место на вернисаже. Шрифтовой набор — сам по себе хорошая графика; отсутствие картинки на белой бумаге бывает лучше картинки, и очень сильное выразительное средство — использование фактора времени. Мы делаем винегрет, где текст проникает в изображение, меняется с ним местами, все скрепляется содержанием и располагается на бумаге в необходимых сочетаниях» (4, с. 50).

В осмыслении С.Ф. Бобылевым профессии художника книги есть необходимый тезис — следует осваивать профессию комплексно, глубоко, постараться выявить ее уникальность. Ему нравятся люди, занимающиеся редкими профессиями. В числе его знакомых — оператор точных электронных весов на атомной электростанции, настройщик электрооборудования в доменных печах. В области книжного производства, где каждая книга единственна и неповторима, он почувствовал себя редким человеком — восхитительное состояние, которого достаточно, чтобы ощущать себя самодостаточным, если дело делается хорошо: именно эта неповторимость насыщает духовно. Профессия дизайнера привлекательна. Она дает ничем не ограниченное поле для впечатлений: все время сталкиваешься с новыми людьми и обстоятельствами.

«Сейчас я могу сказать, что как раз в то время, когда я работал гартоваром в типографии, у меня сложилось впечатление, что самое лучшее место в мире — типография, там все иначе, чем в жизни, — как на корабле. Там особые люди и все радуется, даже мусор — обрезки бумаги. Когда промышленность работает со словами, а не с железом, кирпичом, не может не получиться чего-то редкого. Это промышленность, выпускающая слова, мысли, тексты. Казалось

бы, в типографии такой же простой народ, как и на заводе, но поскольку там делают не болванки, а тексты, народ как-то насыщается мыслями, в той или иной мере становится содержательным. Еще Ленин говорил, что типографские рабочие — это интеллектуальный авангард пролетариата. Он был прав».

Когда С.Ф. Бобылев закончил институт, ему стало понятно, что он занимается особым, нетривиальным делом, которое могло быть наказуемым. Это понятно, так как книга проходила многократную цензуру как по содержанию, так и оформлению. Западная мысль в дизайне считалась идеологической диверсией, направленной на разрушение существовавшего строя. Владимир Кричевский в статье «Афиша» (1994), помещенной в журнале «Affiche. The International Poster Magazine» называет политику советской власти в области типографского дела в тридцатые — сороковые годы XX века «геноцидом»: «Today I look back at the Russian graphics of the 20s as almost a miracle. The doctrine of socialist realism led to particularly miserable results in architecture, design and especially in typography, which has never really recovered. This progressive decline was accompanied by an attack on those type families which were qualified as decadent, illegible and/or “inadequate for the revolutionary epoch”. <...> In 1931, following the standardization of metal type, the new State standard of wooden typefaces was introduced. According to that standard, just about a dozen out of several hundred type families were to be retained. Thus, during the 30s and 40s a great number of “pure-bred” and most interesting type families, together with all lower case letters, were effectively abolished. I would call that type genocide! Its consequences were so grave that it still has an adverse effect on the Russian affiche» («Сегодня я смотрю на русскую графику двадцатых годов почти как на чудо. Доктрина социалистического реализма привела к печальным последствиям в архитектуре, дизайне и особенно в типографском деле, которое с тех пор никогда по-настоящему не возвращалось на прежние позиции. Общий упадок сопровождался атакой на те гарнитуры, которые характеризовались как декадентские, трудные для чтения и «не соответствующие революционной эпохе». <...> В 1931 году вслед за стандартизацией металлических шрифтов последовало введение государственного стандарта на деревянные гарнитуры. В соответствии с этим стандартом право на существование давалось, может быть, дюжине из нескольких сотен гарнитур. Таким образом, в течение тридцатых — сороковых годов большое количество «чистокровных» и наиболее интересных гарнитур вместе с буквами нижнего регистра были «успешно» устранены. Я бы назвал такую политику геноцидом. Ее последствия оказали катастрофическое влияние на судьбу русской афиши») (9, с. 23—27).

В начале восьмидесятых годов С.Ф. Бобылев уже делал книги сам. Работая в типографии, невозможно удержаться, чтобы самому не попробовать сделать книгу. Художник осознавал, что занимается антисоветчиной, опасным делом: был вне советской структуры, а работал в большой мировой и русской традиции. Как же ему это удавалось? Путем разного рода компромиссов и уловок, характерных для артистического владения профессией.

Вот что пишет С.Ф. Бобылев о своей работе во времена «застоя»: «Можно предположить, насколько тяжело работать в условиях, когда нет

технологических ограничений (слава Богу, миновала меня чаша сия). Наверное, захотелось бы использовать сразу много возможностей, и процесс пошел бы вширь, а не вглубь. Если нельзя себе позволить ничего лишнего, остается одно — работать в области идей. Ну так и очень хорошо! Ограниченность средств дисциплинирует и облегчает задачу, сразу задавая стилистические рамки. И вообще, любая полиграфия — это работа в заданных условиях; в случае с хорошей полиграфией вы вынуждены учитывать, что полиграфия хорошая, и не можете позволить себе, например, мелкой грязи. Вся прелесть нашего дела в несвободе и чем больше, тем лучше. Кроме того, мы не используем полностью даже те возможности, какие у нас есть. Кто-нибудь пробовал, что получится, если случайно перепутать цветоделенные диапозитивы с цветного рисунка, например тот, что для голубой краски, печатать пурпурной или наоборот? Каких странных эффектов можно добиться, если после цветоделения еще и рисовать что-нибудь на пленках? А если блок с одной стороны обрезать как-нибудь особо неровно? Милая сердцу литературная гарнитура становится поэмой в типографских знаках, если перестать ее ненавидеть. На нашей прошлого века полиграфии, на высокой печати и плохой бумаге можно вообще построить национальное своеобразие, стоит только недостатки представить как достоинства» (4, с. 53).

В 1984 году начинается деятельность С.Ф. Бобылева в качестве главного художника Ставропольского укрупненного краевого книжного издательства. Приходилось осваивать особые дипломатические навыки, чтобы реализовывать новые и прогрессивные в дизайнерском отношении проекты. В Ставрополе он чувствовал себя довольно одиноко. Но в чем же здесь дело? Как понимал работу над книгой молодой дизайнер и в чем он расходился с установками, отработанными к тому времени в издательстве?

«Мне готовили место в главном республиканском издательстве в Минске, — говорит Сергей Федорович, — но в Госкомиздате предложили и посмотреть, что делается в Ставропольском книжном издательстве. Нельзя сказать, что у меня к тому времени был большой опыт, но я довольно основательно освоил технологию подготовки книги в московских издательствах. Когда я приехал в Ставрополь, то нашел издательство в тихом сне, и его нельзя было тревожить. Я был молод, весел, меня изумили ставропольские окрестности, умилился красивый провинциальный город, и я решил-таки здесь остаться. Это была увлекательная возможность — использовать в своих целях небольшое издательство. У были много планов, касающихся внедрения в провинцию идей европейского дизайна, представителем которого я себя втайне считал».

В то время Ставропольское книжное издательство определило себе нишу, чтобы выделиться из числа других провинциальных издательств. Готовились миниатюрные книги, в которых публиковались произведения русской классики: А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов и т.д. Остальное — ничем не выделяющаяся продукция. Никакого азарта по поводу маленьких книжек художник не имел, а к тому времени когда стал главным художником издательства, и миниатюры исчезли. Пока присматривался и знакомился с

людьми и местными типографиями, прошло какое-то время. Кроме четы Цветовых, закончивших Полиграфический институт десятью годами раньше, серьезно, то есть современно, как это понимал Сергей Федорович, работать оказалось не с кем. Пытался поначалу привлекать московских друзей и ясно понял — надо набирать свою местную команду.

«Как увижу человека, у которого глаза горят, так и беру его к себе, — вспоминает Сергей Федорович. — Пусть у него иногда ничего не получалось, я рисовал за него. Я даже придумал такой план: делал все заранее, потом показывал образцы, рассказывал молодым художникам о возможностях оформления книги, возбуждал их к деятельности. Весь «Орфей» прошел через меня, и Колбасников, и Коштоян, и даже Саврасов-старший был привлечен к художественному иллюстрированию и конструированию книги. В результате сложился некий круг общения, молодежный. С одной стороны, я отбивался от начальства, побеждал на конкурсах, обучал молодежь, с другой стороны, изо всех сил пользовался обстоятельствами и сам рисовал экспериментальные детские книги. Тогда же приобрел бесценный навык облечения в понятные слова тонких абстрактных материй, научился терпимости, преодолел страх перед невыполнимыми проектами и оценил прелести самодисциплины».

В результате С.Ф. Бобылеву удалось объединить усилия всей издательской молодежи и создать молодежную редакцию внутри Ставропольского книжного издательства, реализовать свою собственную «подрывную» издательскую программу. Издавалась смелая для тех времен и технологических условий продукция. Официальная издательская политика молодежь не интересовала. Сформировалась хорошо и грамотно оформленная система, работающая безотказно. Двигатель — юношеский максимализм: пусть коммунисты за свои деньги издадут антисоветчину.

Что же издавалось? Издавались «детские» книги обэриутов — всех обэриутов издали, кроме Е.Л. Шварца. Занимались программой выпуска современных детских авторов. Удалось издать «антисоветский» детский роман Э.Н. Успенского «Пластмассовый дедушка». С.Ф. Бобылев постарался сделать эту книжку максимально «убойной» — в ней было множество дизайнерских приемов, характерных для западных технологий издания книги: портреты советских деятелей с приглушенной портретированностью, использовались формальные элементы, связанные с активизацией деятельности читателя, например, была помещена пустая страница, на которой можно было самому сделать нужную иллюстрацию. На международном книжном конкурсе эта затейливая книга получила приз как лучшая детская книга, исполненная на худших материалах, — читатели в Ставрополе не были избалованы типографскими изысками. Затем был издан «роман детских ужасов». Эту книжку, под названием «Красная рука, Черная простыня, Зеленые пальцы» делали уже вместе с Эдуардом Успенским.

Выпускали культурологический познавательный цикл выдающихся произведений мировой литературы, где известное произведение сопровождалось энциклопедическими сведениями: «Песнь о Роланде», «12 подвигов Геракла», «Робин из Шервуда». Издавались книги забытых поэтов-

авангардистов. Хлебникова, например, издали обманом, настаивая на том, что в его поэзии есть краеведческие мотивы. Но особенно прошумела невиданная для тех времен, смелая по замыслу серия, где на равных основаниях были представлены поэт и художник: А.А. Ахматова — А. Модельяни, Б.Л. Пастернак — А.Г. Тышлер, О.Э. Мандельштам — М. Шагал. Предполагалось издание книги о М.И. Цветаевой и Н.С. Гончаровой, но настало время перестройки, и все проекты были свернуты. «Неожиданно пришла идея издать книгу, у которой будет два автора: один визуальный, другой вербальный, — рассказывает о проекте Сергей Федорович. — Мы предоставляли слово самим авторам. Если художник что-то нарисовал, а поэт что-то написал, то рисунки и стихи представляли собой единый сюжет. Нужно было найти родственные стилевые черты у художников и поэтов. Я эмоционально подходил к этому. Тышлера, например, тогда почти не знали, а это абсолютный художник, чтобы показать одно время — время Пастернака. Тышлер — Пастернак — лучшей пары мы тогда не нашли. Я поехал в Москву к вдове Тышлера. Но мне сказали, что она никого к себе не пускает. Нашел человека, который ей предварительно позвонил и представил меня. Это был ее хороший знакомый. Я купил торт, поговорил с ней, и она вдруг выдала мне такое, о чем я и мечтать не мог. Я увез папку замечательных произведений Тышлера в Ставрополь под честное слово. Кому рассказать — не поверят!»

Молодежная редакция начала издавать познавательную серию о различных видах деятельности. С Г.Н. Хазановым сделали книгу о кино, где было придумано много интересного, занимательного. Например, у границы внешнего обреза на каждой правой полосе поставили по кадру одного из самых первых фильмов в истории, с бегущей лошастью. При быстром перелистывании можно было посмотреть этот ролик в движении. Книга позволяла соединить разные виды творчества. Каждое издание в результате серьезной разработки проблемы превращалось в своеобразную энциклопедию или автора, или профессии, или событий истории.

«Я окончательно перестал чего-либо бояться и стал пользоваться положением, чтобы знакомиться по-настоящему с великими людьми. Книжные заказы свели меня с Геннадием Калиновским, художником лучшей «Алисы» и лучшего «Гулливера», одного из двух русских художников, включенных в английскую энциклопедию детских иллюстраторов. Мы с ним подружились мгновенно, и с тех пор его невероятная мастерская была в моем полном распоряжении, когда я приезжал в Москву. Очень близкие отношения сложились с Михаилом Верхоланцевым, последним из выдающихся русских ксилографов. Этот напрочь лишенный тщеславия художник уровня Дали сделал для меня изумительного «Геракла», немедленно победившего всех на российском конкурсе искусства книги».

В конце концов, в Госкомиздате стали задавать вопросы, что происходит в Ставрополе, почему по три книги в год получают различные премии на конкурсах — раньше такого не было. Из-за того, что призы сыпались как из рога изобилия, на молодежь посматривало отечески, и идеологическое давление было минимальным. Да тут еще директор — Иван Михайлович

Зубенко — либеральный демократ. Делал вид, что приструнивает молодежь, а на самом деле давал возможность развернуться творческому порыву. В редакции тогда было много талантливых, высокообразованных людей — Светлана Стяжкина, Сергей Кандауров, Соня Краснянская.

«В книге сходятся разные искусства, — рассуждает Сергей Федорович. — Можно употребить разные таланты. Если тема не сопротивляется, это может быть поле для шалости и юмора. А мы иногда в ущерб содержанию позволяли себе баловаться, но тем не менее получалось свежо. Придумали антиалкогольную серию — и давай печатать вполне нормальных авторов — Венедикта Ерофеева, например.

Помимо издательской была еще общекультурная внутренняя политика — экспансия дизайна. Я начал деятельность по внедрению типографики на ставропольской земле. Провели акции «Художник в типографии», «От ижицы до совнаркома». Затем была экспансия в газету «Добрый день», одну из первых частных газет. Посадил туда пару человек из своей команды, и они делали объявления в стиле русского конструктивизма. Разработал для газеты проект, который предполагал одну или две полосы ударных объявлений в стиле русского конструктивизма».

Об одной из таких «акций» С.Ф. Бобылев рассказал в заметке «В Ставрополе, на «Пьяном углу» (1992): «Саша Колбасников, Леша Букинголец, Женя Склярлов и другие художники (молодые), а также их ученики (вообще юные) устроили выставку типографического искусства. Ее можно увидеть в выставочном зале детской художественной школы. Там есть: много разных текстов; красивые картинки; прозрачные пленки; невероятного размера, чуть ли не метровые буквы и отпечатки с них; модные афиши, а также то, что получается, когда их много; загадочная газета «Добрый день», в которой за год не появилось ни одной фотографии; замечательные старые марки со всего света; каталог в 30-ти экз., мгновенно ставший библиографической редкостью из-за тиража и качества; билеты, талоны, наклейки с аптечных пузырьков и прочая восхитительная мелочь; потрясающие детские опыты в области типографики... <...>

Всю жизнь мы ходим на выставки, которые предлагают нам результат, а здесь предлагают проследить процесс. Благо этот процесс — когда книжка находится в утробе типографии — длинный, сложный и отчасти мистический, сама природа которого предполагает и благодарно (или неблагодарно) откликается на вмешательство художника. А он в свою очередь с помощью нескольких пометок ручкой и двух-трех подписей в нужных местах может получить на выходе шедевр. <...>

Акция предназначена указать почтенной публике на то, что отнюдь не только и не столько книжки являются объектом искусства типографики. Вокруг нас множество предметов, требующих грамотного полиграфического участия — талончики на масло, например, или повестка в суд. Если мы до них доберемся, в конце концов они помогут нам выращивать больше той же морковки» (3, с. 8).

Было бы наивным полагать, что революционно (в смысле типографики) настроенный С.Ф. Бобылев не причастен глубинной русской, мировой традиции. Он отмечает особую роль работы Михаила Аникста «Русская коммерческая графика 20-х — 30-х годов». Михаилу Аниксту в те времена было около сорока лет. Он из группы первых советских дизайнеров (шестидесятников), европейски ориентированных. Книга, которая произвела на художника неизгладимое впечатление — это была книга о рекламе времен конструктивизма, материал, добытый в пыльных хранилищах библиотек.

На протяжении всей жизни ведется диалог с Владимиром Кричевским, как уже указывалось, крупным искусствоведом, у которого две основные темы — конструктивизм и голландский полиграфический дизайн. Его жизнь и деятельность похожи на подвижничество. Феномен голландской графической культуры, которым С.Ф. Бобылев по сей день занимается, остается источником «самых подлинных в этом продажном мире впечатлений». Художник продолжает комплектовать голландскую библиотеку. Сейчас у него одна из лучших библиотек по голландскому дизайну.

Особая сторона работы Сергея Федоровича — это интерес к афишам, которые изготавливаются способом ручного набора. «Я работал главным художником и в конце восьмидесятых ходил в Краевую типографию к старику Закоте учиться ручному набору. Ему сейчас под девяносто, но он продолжает сидеть в типографии в пустом теперь наборном цехе. Ручной набор — дело прихотливое и настолько древнее, что оно практически не изменилось со времен Гуттенберга. После того, как у меня что-то получилось в первый раз, я почувствовал себя эдаким мамонтом. Я делал наборные афиши, как их делали, например, в XIX веке. Этот жанр жестко дисциплинирует, у него всего одна изобразительная возможность — шрифт. Это шрифтовая культура с большими буквами. Всегда можно почувствовать хлещущую от буквы энергию, особенно если художник прилагает к этому усилие. Выразительные возможности этого единственного изобразительного средства велики, хотя я все-таки до конца не освоил всех тонкостей этого дела. Интерес был спровоцирован наборными обложками эпохи русского конструктивизма. Кроме того, это было редкое умение, которое с помощью наборщика Закоты можно было освоить. Еще одно обстоятельство — уже весь мир про эту технологию забыл. В Германии я видел искусственно воспроизведенный участок ручного набора с чистенькими, заново выпиленными деревянными литерами — к ним относились как к игрушкам. В конце восьмидесятых в мире активно развивались механические способы набора, фотонаборные автоматы, современные средства цветоделения, и сама по себе высокая печать вымерла к тому времени, как я занялся наборной афишей. В нашей стране все несколько задержалось, и высокая печать в конце восьмидесятых еще существовала.

Я участвовал в одной замечательной акции. Договорился с Кричевским, и он приехал сюда буквально на две недели в 1990 году делать наборные афиши. Это был совместный проект — театральная афиша как произведение искусства. Я организовал заказ от драматического театра. Кричевский задавал темы, и мы сделали пять афиш».

Сам Владимир Кричевский написал об этом проекте в заметке «Как и почему мы делали афиши?» в газете «Ставропольские губернские ведомости» (7.04.1992): «Прежние попытки реализовать выстраданную идею в столице наталкивались на повышенную бдительность администраторов типографий, безразличие издателей афиш и косность художников. На сей раз повезло с партнером. Сергей Бобылев — разносторонний, мастеровитый и чуткий дизайнер. Я могу то и дело говорить «мы». Мы не были во всем друг с другом согласны, но действовали согласованно. Мы теснились у одной наборной доски, но избежали перепалок. Не считая «кьоджинских» (это к спектаклю «Кьоджинские перепалки»).

С них-то и начали, понадеявшись, что классическая тема сама «вынесет». В типографию явились без единой домашней заготовки. Первые строки составляли крайне неуверенно и при этом обживали пространство цеха и формата. Остановились на самом большом, какой только позволяла доска с водруженной на нее металлической рамой. Эта рама, как борта хоккейной площадки, ограничивала простор для игры с литерами. Но и она не смогла избавить нас от растерянности перед лицом тех бескрайних типографических возможностей, которые превзошли все ожидания при первом же соприкосновении с простейшим наборным материалом. <...>

Работа вышла технически более сложной, чем умозрительно простая конструкция. Скачущие литеры породили множество мелких пустот, а их печатная форма не терпит. Пришлось повозиться с мелким пробельным материалом. К счастью, нет такого зазора, в который бы точь-в-точь не вписался какой-нибудь пробельный брусочек или их комбинация. Заполняя пустоты, физически сознаешь гармонию типометрии, и это приносит радость.

Только ли это?! Представьте себе зрелище наборной формы. Деревянные литеры, новенькие и выдавшие виды. Последние — красноватые или синеватые от прежней краски — будто сделаны из полированного эбонита. Форма расчерчена сверкающими гартowymi шпонами и линейками (деревянных, увы, в типографии не было). «Воздух» на оттиске — это сложная и массивная мозаика из квадратов, бабашек и марзанов наборной форме. Марзаны — разных профилей и разных материалов: чугун, алюминий, гарт, пластмасса. Живописная картина в благородных тонах! <...>

С какой стати мы вдруг занялись вульгарными афишами?

Подробное «как это было» косвенно означает и «почему». Потому что создание афиш при желании может стать живым и увлекательным профессиональным занятием. Потому что деревянный шрифт — прекрасный и простой материал для непосредственного и результативного типографского творчества. Потому, наконец, что афиша, объявление, листовка достойны внимания, хотя и это симптом куда более крупной культурной утраты: свыше пятидесяти лет им во внимании категорически отказывают» (8, с. 8).

На некоторое время небольшой провинциальный город Ставрополь стал уникальным местом: «...есть же вещь, которой, кроме Ставрополя, нет и во всем мире, — писал С.Ф. Бобылев в той же газете. — Здесь обычные

шрифтовые афиши гастрольного характера делают профессиональные художники при помощи милых старых деревянных шрифтов» (3, с. 8).

Началась перестройка. В 1991 году государство перестало оплачивать книгоиздание. Свобода от всего, разворачивалось предпринимательство. С.Ф. Бобылев ушел из издательства, и началось, как он говорит, самое авантюрное десятилетие его жизни. Оно отмечено тем, что за это время он не сделал ни одной книги, так как никто не был заинтересован в издании книг. Все старались воспользоваться экономическим хаосом и быстро заработать как можно больше денег. Но хотя не было издано ни одной книги, дизайнер работал над многочисленными рекламными проектами. Это были вывески для магазинов, буклеты, этикетки, плакаты. Поначалу он служил в рекламном агентстве, потом организовал собственное предприятие «Петров и К<sup>о</sup>», просуществовавшее два года. Во время работы в агентстве «Петров и К<sup>о</sup>» С.Ф. Бобылев попытался реализовать идею делать рекламные плакаты, буклеты на основе единственной шрифтовой гарнитуры. «...буквы возьмут на себя все и справятся со своей задачей, и это будет зрелище роскошное, как бразильский футбол», — писал дизайнер (4, с. 53).

Опыту проектирования русского варианта гарнитуры OCR-B («петровского» шрифта) посвящена специальная статья С.Ф. Бобылева «OCR-B в русской провинции», которая опубликована в дизайнерском журнале «Да!» (1994): «...может, просто стало скучно и захотелось перемен, но однажды, поздней осенью прошлого года посетила мысль взять да и выбрать себе одну какую-нибудь гарнитуру, наложить на себя обет, скажем, год пользоваться только ею, забыть, что существуют еще какие-нибудь шрифты и посмотреть, что из этого выйдет. Любопытно, что от одного сознания, что такой эксперимент возможен, стало интереснее жить. Представилось, что такой путь поможет хоть немного освободиться от привычного потребительски дилетантского отношения к шрифту, даст возможность залезть глубже в абстрактное существо материала и сообщит некое свое собственное содержание обычным практическим занятиям.

Поиск объекта, с которым придется общаться долго, оказался делом непростым. Сразу стало ясно, что это должна быть шрифтовая система без художественных корней, стилистически ни к чему не причастная, вероятно, вообще из области, не имеющей отношения к литературе, образному высказыванию, без эстетической нагрузки. Проблемы, которые могли бы возникнуть в работе с таким шрифтом применительно, скажем, сегодня — к готическому роману, завтра — к детской книжечке, через три дня — к конфетной коробке, показались очень заманчивыми. В отсутствие внешних признаков подобия темы пришлось бы искать какие-то внутренние скрытые резервы. Далее, чтобы придать опыту чистоту, надо было найти такой шрифт, который не имеет вариаций жирности, наклона, ширины, если понимать эти вещи как дополнительные выразительные возможности, а также способы облегчить себе жизнь (ну, не втискивается в формат, так давай я поставлю узкое начертание). И конечно, рисунок знаков должен был быть как можно более нейтральным по всем показателям — то, что обозначается словом

«medium». <...> Журнал «Items», как всегда в таких случаях попавшийся на глаза случайно, но вовремя, порадовал статьей о шрифтах, используемых не по назначению, и долгожданная встреча произошла. То были две гарнитуры OCR-A и OCR-B, освященные именем маэстро Адриана Фрутигера, незабвенного автора Универса — одного их самых первых и сильных впечатлений начального типографического образования. Насколько удалось расшифровать голландский текст, обе работы выполнены в 1968 году по заказу European Computer Manufacturers Association и предназначались для машинного считывания информации, о чем, собственно, и говорит название: Optical Character Recognition. Шрифт под литерой А своим роботизированным духом вызвал обычное любопытство. Но зато В оказался подарком судьбы. <...> Обещание не пользоваться другими шрифтами, публично данное полгода назад, конечно, не сдержано. Однако те три-четыре эпизода, когда в силу обстоятельств обет нарушался, показали, что «петровский» шрифт свое дело сделал, улучшил зрение и обострил чутье» (5, с. 23, 25).

Предпринимательство и творчество редко удачно сочетаются в нашей стране. После двухлетних терзаний «Петров и К<sup>о</sup>» приказали долго жить. В это время активно разворачивало деятельность предприятие «Полиграфсервис», хотя работали всего на одной «перевязанной резинкой печатной машине». Сергей Федорович с приятелем «нанялись туда» и работали без перерывов, по двадцать четыре часа в сутки. Как-то ударно сконструировали шестнадцать этикеток за один день. Довольно быстро «Полиграфсервис» встал на ноги, приобрел популярность. Сейчас это самое современное и процветающее предприятие на Юге России. «Я ушел оттуда потому, что всем мешал, — рассказывает Сергей Федорович. — Нельзя иметь дизайнерскую студию при таком предприятии, как типография, у которой есть строгие планы и графики. А мы являлись источником постоянного нарушения дисциплины. Я работал ответственно, но делал свои проекты, вступал в перепалки, если видел «нарушение прав человека».

В это время собралась группа художников, интересовавшихся графическим дизайном: Леша Букенгольц, Саша Реутов, Женя Складов, Саша Колбасников, Давид Коштойян. Мы иногда собирались выпить вина в дружеской обстановке, потом сделали несколько совместных графических акций. Для тех времен это было нечто небывалое. Никто в Ставрополе не устраивал выставок печатной полиграфии. Идея принадлежит не мне одному, а всему коллективу — облечь наши собрания в какую-то форму, форму эдакого греческого симпозиума: люди собираются, пьют вино и рассуждают о чем-то умном, а вокруг ходят красивые девушки, подают фрукты, иногда участвуют в беседе.

Мы придумали систему ритуалов и поддерживали ее три года. Предполагалось, что заседание не может состояться, если к нему не будет издана очередная книжка. Никто не мог перебить выступающего. Керамическая «собака Реутова» стала клубным фетишем. К ежемесячному заседанию готовилась тема и почетный гость. Моя роль называлась «почетный председатель». Сначала я думал, что получится какая-нибудь «Пионерская зорька». Но постепенно складывалась общность взглядов, интересов. Это и был

«Party-симпозиум». За три года мы провели несколько крупных акций. Одна из них «Файл Open» захватила весь музей изобразительных искусств. Она проходила три дня, и это был первый случай, когда в залах музея молодежь танцевала рок-н-ролл.

Потом была акция «Минифест» с театральными представлениями, с выставкой плакатов Свипа Столка (голландского дизайнера). Последняя заметная акция называлась «Bestолковый симпозиум» (The same and the different) — совместное мероприятие «Party-симпозиума» и нидерландского союза графических дизайнеров. Торжественным событием стала презентация клубной книги «Атлас незаслуженно забытых открытий» — собрания мистификаций, которым мы провожали двадцатый век.

Вряд ли что из этого могло получиться, если бы не помощь и снисходительность Зои Александровны Белой, приютившей нашу шумную команду в музее изобразительных искусств.

«Party-симпозиум» через три года все-таки распался. Нашей работой мало интересовались, мы устали издавать ежемесячные книжки (а это, по нашему уставу, было обязательным). Все проходило за счет собственных ресурсов. Я почувствовал необходимость уйти в подполье, заняться собственным творчеством. Закрыли симпозиум, я отовсюду уволился, развелся, сменил статус».

Итак, уже более двадцати лет в нашем городе и крае работает замечательный дизайнер, человек, предъявляющий к себе, своей профессии высокие требования, являющий в своем творчестве высокие образцы книжного искусства вне зависимости от политической ситуации и внешней моды. Но в то же время он держит руку на пульсе мирового дизайна, как и водится всегда на Руси, творчески переосмысляя достижения мировой дизайнерской мысли на основе русской традиции.

Оформлены десятки книг, которые задают стиль, манеры, направления современного дизайна. Маэстро прекрасно образован, он читает великолепные лекции по графическому дизайну в Ставропольском художественном училище. Интересно пишет о своей профессии, а иногда и о мире вообще. Совсем недавно вышел в свет учебно-методический комплекс для студентов Ставропольского государственного университета «Язык современной исторической науки. Семиотический анализ исторического текста» (2006), где на единых основаниях мы попытались рассмотреть вербальный, живописный, архитектурный, исторические тексты, в том числе и наш город как текст. Изучили архаическую славянскую символику, связанную с жильем (домом) и его расположением в пространстве и во времени, в том числе и космическом. С.Ф. Быбылев — один из авторов этих книг и, конечно же, их оформитель.

В последнее время наш дизайнер занялся еще и фотографией, что дополняет его графические изыскания удачным запечатлением момента, который становится в его осмыслении вневременным. Годовой отчет для Ставропольской ГРЭС, представленный как фотоальбом, победил в российском конкурсе годовых отчетов в номинации «самый эмоциональный».

Сотрудничество с семинаром «Textus» Ставропольского государственного университета дало возможность осуществить грандиозные проекты, в том числе издание четырехтомной антологии «Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса» (2002—2006). Сергею Федоровичу оказалась близка идея изучить самописание (исследование) поэтами собственного творчества или творчества других художников слова, ведь он и сам много пишет о своей работе дизайнера.

Оформление этих книг — благородный жест бескорыстной помощи людям, которые работают на одном энтузиазме. Дизайнер изготовил неповторимые по информационной емкости макеты Серебряного века русской метапоэтики, метапоэтики авангарда, метапоэтики соцреализма, постмодернизма. Все это яркие по стилю и манере образцы книжного дизайна, достойные соперничать с передовой европейской дизайнерской мыслью. Великолепно выполнено оформление антологии «Ставрополь в описаниях, очерках, исследованиях за 230 лет». Впереди — проекты, связанные с КМВ, и многое другое.

Теперь уже трудно представить, что на филологическом факультете один раз в месяц на семинаре «Textus» не появляется и не делает кратких, емких, блистательных по форме и глубочайших по содержанию сообщений наш маэстро, который владеет не только буквой профессии, но и ее духом. Он оплот и надежда филологов в том, что книга — то нечто неповторимое в человеческой цивилизации, что являет ее мощь и силу. Нам представляется, что, когда уйдет книга как живой, естественный материальный и духовный организм, умрет и цивилизация. Именно книга с ее внешней хрупкостью и вневременностью одновременно — подлинный человекоразмерный когнитивный артефакт. С книгой человек обрел себя, с книгой он и уйдет.

«Можете себе представить, — говорит Сергей Федорович, — я столкнулся с графической компьютерной станцией одним из первых в этом государстве. Это произошло в 1982 году. Потом долго не хотел принимать компьютерную реальность, работал с оператором: рисовал на бумаге, а оператор переводил все на компьютер. Проникновение компьютерных технологий в типографское дело вызывало у меня легкую растерянность».

Потом дизайнер понял, что надо использовать компьютер просто, как другие инструменты. Этим настроением он поделился с читателями дизайнерского журнала «Да!»: «Появляются возможности без труда пополнить свой шрифтовой фонд сразу гарнитур на двадцать. На каждом шагу достойные компьютерные программы, где есть все, чего душе угодно. <...> Стоит попросить кого-нибудь прислать новый шрифтовой каталог — присылают два. Все замечательно, но почему-то этот обвал долгожданного материала в конце концов начал напоминать платоновский «мусорный ветер». То ли с непривычки, то ли от неграмотности, то ли от отсутствия навыка общения с избытком, но с трудом выстроенная собственная система ценностей в этой эфемерной области, основанная на личном отношении к буквам, стилистике и именам, не выдержала. Легкая растерянность от неизвестных названий, неизвестно кем сделанных адаптации на дискетах родом из Тайваня, от не

поддающегося классификации разнообразия шрифтов, одинаково называемых Таймс, разных систем, размеров на разных программах, равно как и отсутствия специфической системы типоразмеров перешла во вполне осознанное раздражение. <...> Начали посещать ностальгические воспоминания о единственной линотипной Журнальной рубленой и отчаянных попытках выжать из нее какую-то жизнь» (5, с. 23).

Что касается смерти книги, то по этому поводу Сергей Федорович приводит такую аналогию. Идут разговоры о том, что язык безвозвратно портится, но в принципе языку ничего не грозит, так как он укоренен в исторической традиции, прошел обработку в книгах выдающихся русских писателей, существуют и люди — подлинные носители элитарной речевой культуры. С книгами то же самое. Им ничего не грозит. «Когда заходят такие разговоры, мы имеем в виду русскую реальность, — утверждает Сергей Федорович. — Насколько мне известно Дюссельдорфские книжные ярмарки расширяются, в Голландии по-прежнему престижны книжные конкурсы. При том, что в европейской жизни компьютеры внедрены больше, чем здесь, у книг остаются свои ниши: аристократия ума, а также система дешевых и массовых книжек. Я воспринимаю компьютер как простой, удобный инструмент, но моя работа принципиально не изменилась. Штрих от кисточки, конечно, отличается от штриха карандашом. Так и с появлением компьютера.

Моя профессия — коммуникация, мой ранг — медиальный: оформление информации и доведение ее от источника до потребителя. Другое дело, что я умею рисовать, в этом умении есть след редкой традиции, восходящей чуть ли не к барокко. И вот для того, чтобы напоминать себе об этом умении, я участвую в зарубежных конкурсах. Рисование остается со мной».

Американский писатель Джон Чивер сделал интересное замечание по поводу ограниченности жизни человека: «Ограниченность принадлежит к главным темам моего творчества, будь то ограниченность маленького городка в Новой Англии, ограниченность тюрьмы или наших собственных страстей. Я часто ощущаю границы своих интеллектуальных и физических возможностей. И все же я верю, что суть жизни на земле состоит в открытии свобод, которыми читатель мог бы пользоваться несмотря на ограниченность своего бытия» (12, с. 588). Последнее в полной мере можно отнести к С.Ф. Бобылеву, который превращает ограниченные возможности нашего российского бытия в неограниченные способы реализации творчества.

### **Литература:**

1. Адамов Е.Б. Форма книги // Книга как художественный предмет. — М.: Книга, 1988. — С. 7—22.
2. Библия. — Брюссель: Жизнь с Богом, 1973.
3. Бобылев С.Ф. В Ставрополе, на «Пьяном углу» // Ставропольские губернские ведомости. — 7.04.1992. — С. 8.
4. Бобылев С.Ф. Игра под названием «Оформление детской книги» // Детская литература. — 1991. — № 6. — С. 50—54.

5. Бобылев С.Ф. OCR-В в российской провинции // Журнал «Да!» — 1994. — № 0. — С. 23—25.
6. Иванов Г.В. Есть в литографиях забытых мастеров... // Человек читающий. — М.: Прогресс, 1989. — С. 105.
7. Клодель П. Философия книги // Человек читающий. — М.: Прогресс, 1989. — С. 190—201.
8. Кричевский В.Г. Как и почему мы делаем афиши? // Ставропольские губернские ведомости. — 7.04.1992. — С. 8.
9. Кричевский В.Г. Афиша // Affiche. The International Poster Magazine. — 1994. — № 9. — р. 20—27.
10. Моравиа А. Зримый образ и печатное слово // Человек читающий. — М.: Прогресс, 1989. — С. 272—275.
11. Цензура в Советском Союзе. 1917—1991. Документы / Сост. А.В. Блюм. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
12. Чивер Дж. Художественная литература — наше самое сокровенное и действенное средство общения // Человек читающий. — М.: Прогресс, 1989. — С. 587—588.
13. Шарден П. Тейяр де. Феномен человека. — М.: Наука, 1987.

Доктор филологических наук  
профессор Ставропольского государственного университета  
Клара Эрновна Штайн.

Кандидат филологических наук  
научный сотрудник Ставропольского государственного университета  
Денис Иванович Петренко