Д.Д. ХРИПКО
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова, научный сотрудник Оренбургского областного музея изобразительных искусств
e-mai: daria.zhukova7@gmail.com

D.D. KHRIPKO
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Researcher at the Orenburg Regional Museum of Fine Arts
e-mai: daria.zhukova7@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_2_277_291

ЗИН В СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: МЕЖДУ КНИГОЙ ХУДОЖНИКА И ГРАФИЧЕСКИМ ДИЗАЙНОМ

ZINE IN MODERN VISUAL CULTURE: BETWEEN AN ARTIST'S BOOK AND GRAPHIC DESIGN

В статье любительский малотиражный журнал (зин) рассматривается как форма независимого книгоиздания в контексте современной визуальной культуры. Анализируются его материальные и структурные особенности, а также разнообразие графических приемов. На основе сравнительного анализа зина, книги художника и графического дизайна выявляются его пограничный статус и специфика художественного языка. Особое внимание уделяется процессуальному характеру зина как коллективного и горизонтального культурного производства. Зин интерпретируется как форма микронарратива, отражающая трансформацию роли автора и зрителя в современной культуре.

The article examines the zine as a form of independent publishing within the context of contemporary visual culture. It analyzes its material and structural characteristics, as well as the diversity of graphic techniques. Based on a comparative analysis of the zine, the artist’s book, and graphic design, its liminal status and the specificity of its artistic language are iden-tified. Particular attention is paid to

the processual nature of the zine and its involvement in practices of collective and horizontal cultural production. The zine is interpreted as a form of micronarrative reflecting the transformation of the roles of the author and the viewer in contemporary culture.

Ключевые слова: зин, книга художника, графический дизайн, самиздат, визуальная культура, независимое книгоиздание, современное искусство.
Keywords: zine, artist's book, graphic design, samizdat, visual culture, independent publishing, contemporary art.

В последние десятилетия зин стал распространенной формой творческого самиздата, активно функционирующей среди фотографов, художников и дизайнеров, а также в более широком пространстве современного искусства. Рост интереса к зинам подтверждается появлением и устойчивым развитием зин-фестивалей, организуемых авторами и коллекционерами в России и за рубежом. Фестивали зинов выступают как площадки их распространения, так и местом формирования зин-культуры. К числу крупных международных событий относятся «Lone Star Zine Fest» (Лондон), «Zinefest» и «Comic Invasion» (Берлин), «DC Zinefest» (Вашингтон) и др. В России заметный подъем зин-культуры пришелся на 2022 год, когда начали регулярно проводиться ежегодные фестивали «Корешки» (Новосибирск), фестиваль зинов и фотокниг «Низина» (Санкт-Петербург), а также фестиваль «Жердёла» (Ростов-на-Дону, Краснодар, Ставрополь). Крупные институции начали собирать коллекции зинов: музей современного искусства «Гараж», ММОМА (Москва), Stedelijk Museum (Амстердам), Британская библиотека (Лондон).

Несмотря на популярность, в научных исследованиях зины по-прежнему рассматриваются фрагментарно, преимущественно как часть субкультуры в рамках социологических подходов, что сужает возможности их полноценной искусствоведческой интерпретации. Стивен Данкомб (Stephen Duncombe) в исследовании об истории зинов в субкультурах — «Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture» дает определение: зины — это «некоммерческие, непрофессиональные журналы малого тиража, которые их создатели создают, публикуют и распространяют самостоятельно» [1, p. 11 — перевод автора]. В последние годы в России выходили статьи о зинах как форме альтер-

нативного книгоиздания [2] и факторе формирования микросоциальной идентичности [3]. Однако подобная социологическая трактовка оказывается недостаточной для анализа тех изданий, в которых доминируют визуальные и материальные аспекты.

Целью настоящей статьи является выделение специфических характеристик зина, определение его положения в современной художественной культуре и рассмотрение его как формы микронарратива. Зин трактуется как пограничная форма, находящаяся на пересечении книги художника и графического дизайна. Методологическую основу исследования составляет сравнительный анализ книги художника, зина и объектов графического дизайна по формальным, институциональным и коммуникативным параметрам, а также обращение к теории микронарратива в контексте постмодернистской критики метанарративов.

Под словом «зин» сегодня понимаются небольшие книжные и малотиражные издания, создаваемые одним или несколькими авторами без участия издательств. Термин заимствован из английского языка (zine) как сокращенная версия слова «журнал» (magazine). Первоначально он вошел в обиход в форме «фэнзина» среди любителей фантастики. Одним из первых таких изданий считается машинописный журнал «The Comet», выпускавшийся в 1930-е годы в Чикаго Раймондом А. Палмером и Уолтером Деннисом. С ростом популярности зинов расширилась их тематика, а сам термин дополнялся уточняющими обозначениями: «newszine» (издания со сводками новостей), рок-фэнзины, посвящённые рок-музыке, позднее — веб-зины, распространяемые в сети. Понятие «панк-зины» стало характерным для периода расцвета субкультур в Великобритании 1970-х годов.

В настоящее время авторы и организаторы фестивалей в России и за рубежом используют термин «зин», подразумевая под ним широкий спектр малотиражных авторских изданий. При этом в научной и публицистической литературе попрежнему встречается употребление термина «фэнзин» [4, с. 85], что свидетельствует о сохранении исторически сложившегося подхода к описанию данного явления.

Современная зин-культура в России и за рубежом демонстрирует сходные черты, что во многом обусловлено глобализацией и развитием единой интернет-среды, обеспечивающей быстрый обмен форматами и стратегиями производства. Однако, несмотря на внешнее сходство, зин-культура в разных странах формировалась на собственной культурной и исторической почве. В российском контексте её истоки восходят к

авангардной традиции футуристической книги, феномену советского самиздата как самостоятельного культурного явления и практикам московских концептуалистов. В западной традиции зин-культура возникает в рамках фанатских сообществ и тесно связана с панк-культурой 1970-х годов, ее визуальной эстетикой и идеологией DIY (Do It Yourself). Эта идея предполагает создание музыки, журналов (фэнзинов) и одежды собственными силами, отказываясь от услуг крупных коммерческих корпораций. Черно-белая ксероксная графика диктовала визуальный облик британских фэнзинов (рис. 1) и закрепилась как узнаваемый стиль эпохи: пиксельные фотографии, нарочито неопрятная картинка, ручные надписи фломастером, рваные плашки, заимствования из рекламы.



Рис. 1. Tony Drayton. «Ripped and Torn», 1977 г., № 2. // Fanzines: The DIY Revolution / Teal Triggs. 2010

Если на ранних этапах технические ограничения непосредственно формировали эстетику зинов, то в современной практике происходит смещение к осознанной эстетизации. Изначально маргинальная и узкоспециализированная форма постепенно трансформировалась в самостоятельное направление. Тенденция к усложнению художественного оформления отчетливо прослеживается в работах авторов, представленных на зин-фестивалях и онлайн-платформах, например, Виталия Гачковского, Алексея Ерусланова, Марины Горячевой. Доступность типографий и цифровых технологий открыла художникам возможность выпускать малотиражные издания, используя все преимущества многоцветной печати и современных материалов полиграфии. Авторы и раньше стремились к разработке целостного визуального стиля издания, но теперь обладают большими возможностями. В результате зин все чаще приобретает характеристики автономного художественного высказывания, сопоставимого с книгой художника по степени авторского контроля и значимости материальной формы. В этом случае требуется смещение исследовательского фокуса с социальной функции издания на его формально-визуальные характеристики и художественные стратегии.

Книгу художника Михаил Погарский определяет как объект, который может быть создан из любых материалов. По его словам, «уникаль-

ность формата Книги художника заключается в том, что она позволяет создавать высказывания на комплексном языке, включающем не только визуальные и вербальные элементы, но и слуховую, обонятельную, тактильную и вкусовую составляющие» [4, с. 27]. Тем самым книга художника мыслится не как разновидность печатного издания, а как медиально открытая форма, способная выходить за пределы традиционного книжного формата.



Рис. 2. Сергей Горшков. «Книга о любви», 2025 г. [Электронный ресурс] // Официальная группа Екатеринбургского музея изобразительных искусств. URL: https://vk.com/album-11660417_308497882

Идея расширения поэтического высказывания до уровня предметной среды была сформулирована еще в проекте «Сонеты на рубашках» Генриха Сапгира (1975). Поэт писал: «Я считаю, что стихи могут быть наглядны и написаны на одежде, тазах, корытах, простынях, чемоданах и т. д. В том числе и сонеты, как форма торжественная» [5, с. 4]. Подобная позиция, обозначенная им как «вещизм», предполагала перенос текста в пространство повседневного предмета.

Установка на материальную и пространственную трансформацию книги наглядно проявилась на выставке «Неформат. Современная книга художника», прошедшей в декабре 2025 года в центре «Эрмитаж-Урал» (Екатеринбург). В экспозиции были представлены свитки, линогравюры, альбомные листы, объекты в форме сундуков, фигурно вырезанные гармошки, а также книга-рубаха со стихами и литографиями.

Сергей Горшков представил «Книгу о любви» (рис. 2). «Страницы» здесь представляют собой деревянные блоки, грубо соединенные между собой скобами и полосами холщовой ткани. На поверхности блоков размещены условные женские портреты и предельно лаконичные тексты: «Олю любил, астры дарил», «Женю любил, колокольчики дарил». Страница в книге утрачивает свою традиционную плоскостность и превращается в скульптурную форму, имеющую тактильный и пространственный аспекты восприятия. Такая трансформация подчеркивает смещение акцента с чтения на опыт соприкосновения с произведением. Другой проект выставки — «Генератор случайной поэзии» Валерия Корчагина (рис. 3) отходит от

структуры страниц вовсе. Художник создает новые литературные тексты путем механического нарезания бумаги с помощью измельчителя и перемешивания строк, тем самым превращая поэзию в вариативную систему. Приведенные примеры подтверждают принципиальную медиальную и материальную открытость книги художника: она может существовать как объект, инсталляция, процесс или гибридная форма.



Рис. 3. Валерий Корчагин. «Генератор случайной поэзии», 2016 г. [Электронный ресурс] // Официальная группа Екатеринбургского музея изобразительных искусств. URL: https://vk.com/album-11660417_308497882

Если книга художника радикально расширяет медиальные границы привычной книги-кодекса, то зины в большинстве своем сохраняют принадлежность к печатному формату и структуре тиражируемого издания с обложкой, страницами и последовательностью разворотов. «Классическая» форма зина — лист формата А4 с разрезом в центральной части (one-page zine) — получила распространение за рубежом в контексте DIY-эстетики. При определенном способе складывания такой лист превращается в небольшую восьмистраничную книжку, а в развернутом виде оборотная сторона листа образует единую поверхность, пригодную для размещения крупного изображения.

Другой распространенной формой является книжка-гармошка, среди зин-мейкеров также известная как лепорелло. Термин восходит к имени персонажа оперы В.А. Моцарта «Дон Жуан». В одной из сцен слуга Дон Жуана, Лепорелло, демонстрирует список любовных побед своего господина, разворачивая его перед зрителями; в театральной практике этот список часто выполняется в виде длинной полосы, сложенной «гармошкой» для удобства актера. Именно эта форма впоследствии закрепилась в книгоиздательстве под названием «лепорелло». Изначально слово использовалось для обозначения набора сфальцованных открыток и встречалось в филокартической литературе, однако со временем перешло в книгоиздательскую и зин-культуру.

В то же время зин нередко принимает и более привычную форму брошюры, скрепленной скобами или сшитой нитками. Независимое издательство «Плато Тольятти», основанное художником Александром





Рис. 4. Фото экспозиции выставки «Красные». Арт-пространство «Ка-бинет», Самара, 2026 г. [Электронный ресурс] // Онлайн-коллекция зинов «Красные/Reds». URL: https://redzines.ru/vystavka-krasnye-v-prostranstve-kabinet-v-samare/

Рис. 5. Полина Ченцова, Виктория Кибе. «танц-путеводитель», 2025 г. [Электронный ресурс] // Телеграм-канал «Дзинь». URL: https://web.telegram.org/k/#@dzine_dzine

Веревкиным в 1997 году, принципиально придерживается именно этой формы. Большинство их изданий имеют формат сложенного пополам листа А4 и выпускаются тиражом от 20 до 100 копий. В условиях предельно простой «базовой» конструкции внимание смещается к внутреннему содержанию — тексту и изображению. Среди постоянных авторов издательства — поэт Александр Бренер и Михаил Лёзин, экспериментирующий в жанре визуальной поэзии. Характерной чертой становится и выбранная техника печати — одноцветная ризография: черные чернила на белой или цветной бумаге.

Показательно, что даже при такой технологической и графической сдержанности возможны вариации внутри заданной системы. 21 марта 2026 года в пространстве «Кабинет» в Самаре была представлена выставка «красных» версий изданий «Плато Тольятти», выполненных на красной бумаге или с использованием краски (рис. 4). Этот сдвиг в цвете, не меняя самой производственной логики, одновременно выявил ее границы и подчеркнул значимость минимальных выразительных средств, на которых строится узнаваемый визуальный язык издательства.

Некоторые авторы сознательно размывают границы привычных форм, и в таких случаях форма зина определяется исключительно их воображением: от фигурных страниц и вклеек до сложных авторских конструкций или даже зина как набора отдельных элементов. Зин «Танц-путеводитель» (Полина Ченцова, Виктория Кибе) является частью одноименного проекта, посвященного исследованию телесных практик, движения и танца; помимо зина, он включает перформансы и аудиоматериалы. В материальном воплощении проект представляет собой комплект, состоящий из книжки-брошюры, карты и набора прозрачных брелоков с танцевальными позами, помещённых в полупрозрачный зип-пакет (рис. 5). Сходным образом выстроен проект Дарьи Самойленко «Первый зин — первая плёнка»: он представляет собой своего рода «коробочку воспоминаний», включающую книжку-гармошку, фотографии, фрагменты пленки, талоны из проявочных и другие мелкие артефакты (рис. 6).



Рис. 6. Дарья Самойленко. «Первый зин — первая пленка», 2025 г. Фото автора

Подчеркнутая материальность проявляется и в способах оформ-ления и хранения зина: авторы создают для них футляры, помещают в тканевые мешочки или разрабатывают специальные упаковки. Например, японский зин «Фрукты» Абе Йоко представляет собой небольшую книжку размером с ладонь, в которой собраны рецепты напитков и салатов. Для него автор разработала упаковку из крафтовой бумаги — в Японии в такие пакеты обычно кладут свежие продукты, — и тем самым способ подачи зина напрямую соотносится с его содержанием.

В случаях, когда зин включает интерактивные приемы, игровые и тактильные элементы, вкладыши и раскладушки, он пересекается с книгой-игрушкой, экспериментальными издательскими проектами



Рис. 7. Анастасия Черепанова и Ирина Дмитриева. «Ижевск под во-дой», 2019 г. [Электронный ресурс] // Журнал type.today. URL: https://type.today/ru/journal/cherepanova



Рис. 8. Анастасия Черепанова и Ирина Дмитриева. «Ижевск под во-дой», разворот, 2019 г. [Электронный ресурс] // Журнал type.today. URL: https://type.today/ru/journal/cherepanova

и книгой художника. Различие между ними проявляется не столько в художественных приемах, сколько в целях их применения. Если в рамках крупных издательских проектов подобные решения направлены на повышение вовлеченности аудитории и являются частью продуманной издательской стратегии, то книга художника использует их как способ высказывания, где сама форма становится носителем художественного смысла и утверждает материальность книги как самоценность. Зин же, в свою очередь, обращается к тем же приемам как к дополнительному инструменту, средству коммуникации, позволяющему усилить авторское высказывание. В этом смысле он функционирует в ином институциональном режиме.

Не меньшее внимание авторы уделяют внутренней организации издания. Создавая малотиражное печатное издание и стремясь выразить идею изобразительными средствами, авторы зинов неизбежно оказываются в поле графического дизайна. Работа в компьютерных редакторах, сканография, сочетание рукописных элементов с цифровой постобработкой, осознанное использование типографики и композиции становятся неотъемлемой частью визуального языка зина.

Показателен зин «Ижевск под водой» 2019 (рис. 7) Анастасии Черепановой и Ирины Дмитриевой, посвященный фестивалю экспериментальной музыки, прошедшему в Ижевске в 1992 году. Форма зина



Рис. 9. Лера Давыдова. «Город на просвет», 2026 г. [Электронный ресурс] // Телеграм-канал «Дзинь». URL: https://web.telegram.org/k/#@dzine_dzine

становится здесь ключевым выразительным средством. Издание выстроено как трехуровневая конструкция — три разноформатные книжки, соединенные с помощью фанеры и болтов. Дизайнерский подход особенно ярко проявляется в композициях страниц второго и третьего уровня. Книжка формата листа А4 сосредоточена исключительно на типографике: вариативная шрифтовая пластика, масштабирование, напряженные композиционные решения призваны воплотить хаотическую природу экспериментального звука в визуальной форме (рис. 8). Плакаты формата А3 со схемами аппаратуры и архивными фотографиями вводят документальный пласт, структурируя материал через визуальные коды, характерные для дизайнерских и исследовательских изданий. Таким образом, зин демонстрирует осознанное использование профессиональных средств графического дизайна, превращая исторический материал в многоуровневый объект, воплощающий экспериментальный дух эпохи.

Вместе с тем авторы зинов обращаются и к традиционным гра-фическим материалам — туши, карандашу, углю, краскам, используя их в рамках книжной формы. Так, зин Леры Давыдовой «Город на просвет» построен на рисунках, выполненных непрерывной линией (рис. 9). За счет печати на кальке изображения наслаиваются друг на друга, образуя единую систему. Многоголосие города раскрывается перед читателем постепенно как совокупность отдельных образов — подобно тому, как память о городе складывается из множества воспоминаний. В отличие от книги художника, где принципиально важна работа с оригиналом, в зин-практике такие изображения, как правило, проходят этап сканирования и воспроизводятся в тираже.

Отдельно стоит упомянуть фотозины. Петербургский ежегодный фестиваль «Низина» разводит зин и фотокнигу как разные практики: для

последней проводятся отдельные встречи и онлайн-курсы. При этом под фотокнигой понимается малотиражное авторское издание, построенное на последовательности изображений. Подобное разграничение существует и в международной практике. В Кёльне проходит конкурс «Dummy Award», где жюри отбирают лучшие макеты фотокниг (dummies). К участию допускаются как цифровые макеты, так и издания, выпущенные небольшим тиражом (до 100 экземпляров). Содержание, объем текста и структура не регламентированы, допускаются любые нестандартные решения, обязательным остается доминирование фотографии.



Рис. 10. Казухи Кимура. «Контрапункт», 2024 г. [Электронный ресурс] // Сайт художницы Kazuhei Kimura. URL: https://www.kazuhei-k.com/books/counterpoint-prototype

В 2024 году лауреатом стала книга «Контрапункт» японской художницы Казухи Кимура (рис. 10). Она построена на чередовании полупустых листов с небольшими фотографиями, смещенными к краю страницы. К середине книги изображения превращаются во вклеенные мини-книжечки, которые при раскрытии выходят за пределы формата. Такое пластическое решение автор использовала для передачи ощущений от жизни со зрительными иллюзиями и нарушенным ощущением пространства, уйдя от канонического формата фото-каталога в сторону экспериментов с формой. Тем самым граница между фотокнигой и зином оказывается проницаемой: она определяется не столько формальными признаками, сколько авторской стратегией и институциональным контекстом. В этом смысле фотокнига может рассматриваться не как отдельная от зина практика, а как одна из его форм.

Таким образом, графические приемы зинов представляют собой разнообразный набор средств и техник. Использование традиционных графических материалов, коллажа, типографики и цифровой обработки не противопоставляются, а объединяются в едином процессе создания изображения, ориентированного на последующее воспроизведение. Эта гибридность во многом наследует практике самиздата, где фотография и рисунок уже встречались как элементы композиции и получает развитие с использованием современных возможностей компьютерных программ.

На уровне формальных характеристик зин оказывается включенным в общее поле современной визуальной культуры, в котором границы между художественными, дизайнерскими и издательскими практиками становятся проницаемыми. Как и в вопросах формообразования, принципиальное различие проявляется не в наборе используемых графических приемов, а в логике их применения. Создаваемый без запроса заказчика зин может не предполагать обязательного читателя, не быть завершенным и продаваемым. Вместо дизайнерской ясности и оптимизации сообщения, зин допускает неоднозначность, визуальные шумы и фрагментарность, существуя «для своих». Зин следует рассматривать как художественное высказывание, для которого принципиальное значение имеет позиция автора и контекст бытования. Для выявления его пограничного статуса в работе используется сравнительный анализ книги художника, зина и графического дизайна по ряду формальных и функциональных критериев (таб. 1).

Таблица 1. Сравнительный анализ книги художника, зина и графического дизайна

Критерий	Книга художника	Зин	Графический дизайн
Авторство	Индивидуальное, подчеркнутое, автор = художник	Индивидуальное или коллективное, часто анонимное	Четко структурированное, разделение (издательство/писатель/дизайнер/иллюстратор…)
Тираж	Единичный или очень малый	Малый, варьируемый, возможны разные версии	Массовый или рассчитанный на воспроизводимость
Используемые материалы	Высокая значимость материала (бумага, ткань, дерево, нестандартные носители)	Варьируется: от дешёвых материалов до сложных художественных решений	Подчинена функции и технологии производства
Отношение к тексту	Текст как визуальный и пластический элемент	Текст как высказывание и средство коммуникации	Текст как носитель информации

Визуальный язык	Экспериментальный, художественный	Гибридный, может быть как приближенным к художественному, так и к дизайнерской структуре	Системный, основанный на правилах композиции
Структура повествования	Может быть нелинейной, фрагментарной	Часто нелинейная, коллажная	Логически структурированная
Контекст бытования	Галереи, музеи, коллекции	Тусовки, фестивали, обмен, онлайн-платформы	Коммерческая среда
Роль читателя / зрителя	Созерцатель, интерпретатор	Соучастник, адресат, участник обмена	Пользователь
Экономическая модель	Вне рыночной логики или в нишевом арт-рынке	Минимальная экономика, DIY	Рыночная, заказная

Несмотря на значительное сходство приемов, зин принципиально расходится с книгой художника и печатной книгой по логике производства, циркуляции и бытования. Если книга художника, даже в своих наиболее радикальных и экспериментальных формах, как правило, осмысляется как автономный художественный объект, то зин функционирует прежде всего как процессуальная практика, не сводимая к отдельному произведению. Его ценность определяется не столько уникальностью экземпляра, сколько возможностью воспроизводства и обмена. Существенным отличием является и характер институционального существования. Книга художника, даже находясь на периферии художественного рынка, чаще всего предполагает возможность включения в музейный, архивный или коллекционный контекст. Жизненный цикл зина может быть ограничен фестивалем, конкретным сообществом или моментом актуальности темы, что сближает зин с формами устной или жестовой коммуникации.

Логика зин-практики находит выражение и в открытой демонстрации процесса создания. В отличие от выставочных проектов и фестивалей, организуемых издательствами и ориентированных преимущественно на презентацию завершенного объекта, зин-фестивали включают образовательные и практические форматы — мастер-классы по складыванию

книжки, коллажу, линогравюре и другим графическим техникам. Возможность перехода из позиции зрителя в позицию автора фиксирует демократичность зина не как декларативный принцип, а как структурное свойство данной художественной практики. Граница между автором и аудиторией оказывается принципиально подвижной и сближается с практиками реляционного искусства, описанными Николя Буррио [6], где художественное произведение рассматривается как структура взаимодействия, а не объект.

Содержание зина — это открытая территория, где рядом существуют путевые дневники и визуальные коллажи, микроисследования городской среды и фанатские издания, личные признания и графические эксперименты. На авторском телеграм-канале «Дзинь», платформе для презентации и продажи зинов из разных городов России, эта разнородность становится особенно заметной. Авторы не стремятся к созданию завершенного художественного высказывания в тради-ционном смысле, а фиксируют частный опыт в материальной форме.

Такие книжки могут существовать и в единственном экземпляре. Авторы зинов подобны главному герою фильма Джима Джармуша «Патерсон» (2016) — водителю автобуса, который ежедневно пишет стихи в небольшом блокноте, не рассчитывая на публикацию и признание. Поэзия в фильме существует как естественное продолжение повседневной жизни. В подобном пространстве формируется горизонтальная модель культуры, где значимость приобретает единичный голос, а совокупность разрозненных высказываний образует поле малых нарративов.

Понятие нарратива получило широкое распространение в культурологии и философии постмодернизма. В работе «Состояние постмодерна» (1979) Жан-Франсуа Лиотар утверждал, что «великие повествования» модерна утратили легитимирующую функцию, уступив место множеству локальных историй. «Маленький рассказ, — пишет Лиотар, — остаётся образцовой формой для творческого и, прежде всего, научного воображения» [7, с. 166].

Современная культура все менее опирается на универсальные объяснительные модели — исторические, идеологические и эстетические. Зин-культура органично вписывается в эту логику фрагментированного производства смысла, функционируя как пространство индивидуальных позиций. Компактная структура зина, независимость от институциональных требований и ориентация на локальное сообщество предполагают отказ от категорий «великого героя» и «великой цели». Вместо этого в центре оказывается частное высказывание, благодаря чему зин-культура может быть осмыслена как система микро-нарративов.

Одновременно трансформируется роль зрителя. В отличие от книги художника, предполагающей преимущественно позицию интерпретатора, и графического дизайна, ориентированного на покупателя, зин формирует модель соучастия, в которой читатель вовлекается в процесс циркуляции, а благодаря низкому порогу входа сам может стать автором.

При этом набор используемых графических приемов — от работы с фактурой материалов до коллажа, от экспериментальной типографики до верстки — во многом совпадает как с практиками книги художника, так и с инструментарием графического дизайна. Это позволяет рассматривать зины как часть общего визуального поля, функционирующего на пересечении художественного высказывания и проектного мышления, где различия определяются не столько формой, сколько контекстом производства и способами распространения.

Список литературы:

1. *Duncombe S.* Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture. — Portland: Verso, 1997. — 240 p.

2. *Метельков А.С.* Зины как доминантная форма альтернативного книгоиздания первых десятилетий XXI в. в Сибири // Исторический журнал: научные исследования. — 2024. — № 6. — С. 366 –374.

3. *Теплякова А.О.* Зин-культура как практика формирования микро-социальной идентичности // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. — 2018. — № 32. — С. 247–253.

4. *Погарский М.* Книга художника [x]. Том I. — Москва: Международное объединение «Книга художника», MMXIV, 2021. — 264 с.

5. *Сапгир Г.* Сонеты на рубашках. — Москва: Прометей, 1989. — 32 с.

6. *Буррио Н.* Реляционная эстетика/ Постпродукция; перевод с французского А. Шестакова. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 216 с.

7. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна; перевод с французского Н.А. Шматко. — Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. — 160 с.

8. *Погарский М.* Феномен книги художника. — Москва: Международное объединение «Книга художника», MMXIV, 2014. — 231 с.

9. *Волков В.Н.* Постмодерн: недоверие к метанарративам // Культурное наследие России. — 2015. — № 2. — С. 3–11.

10. *Маклюен М.* Понимание Медиа: Внешние расширения чело-века. — Москва; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», 2003. — 464 с.