УДК 7.072, 76
ББК 85.10г, 85.15
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-1-86-119

Александра Струкова

Современная графика в публикациях журнала «Советское искусствознание» 1970–1980-х годов

В статье рассматриваются взаимоотношения журнала (или сборника статей, как он тогда назывался) «Советское искусствознание» и искусства графики, а также дизайна печатной продукции. Первая часть посвящена оформлению самих сборников, далее приводятся публикации, так или иначе, затрагивавшие тему современных тенденций в искусстве графики на протяжении 1970–1980-х годов. Значительное внимание в этой связи уделено художественной жизни, которая подробно освещалась в разделе «Хроника». Аналитические статьи и цитаты из дискуссий искусствоведов дают возможность понять отношение современников к этой области творчества, оценить глубину их рефлексии и зафиксировать имена важнейших или наиболее показательных художников.

Ключевые слова:

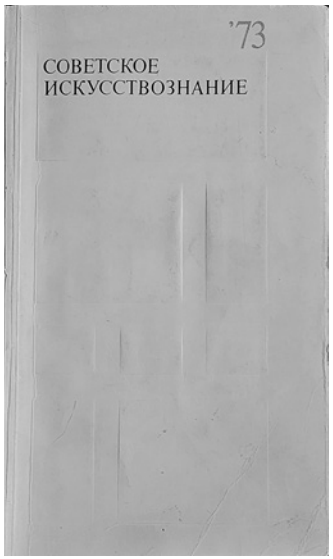
«Советское искусствознание», «Искусство книги», «Советская графика», графика 1970–1980-х годов, рисунок, гравюра, книжная иллюстрация.

Возможности, которые предоставлялись художникам для самореализации в так называемый период застоя, сейчас весьма впечатляют. При, на первый взгляд, тотальном засилии советской идеологии существовало множество сфер, в которых было доступно пользоваться экономическими преференциями и решать собственные творческие задачи в искусстве, существуя, по выражению Алексея Юрчака, в ситуации «вненаходимости» по отношению к государству. Оно, в свою очередь, направляло повышенное внимание на образование и рост культурного уровня граждан, способствовало развитию издательского дела и искусства книги. Труд художников-иллюстраторов хорошо оплачивался. Система госзаказов, функционирование творческих дач, оборудованных печатными мастерскими, и многое другое привели к расцвету искусства графики, многообразию его форм, значительной свободе самовыражения художников. Задача автора статьи заключается в том, чтобы посмотреть, какое отражение этот преуспевающий вид искусства нашел в самом авторитетном искусствоведческом издании своего времени.

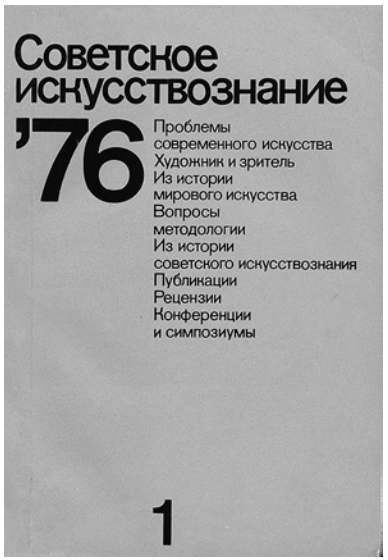
Как выглядел журнал

Первый выпуск «Советского искусствознания» был подготовлен по инициативе издателя, редактора, писателя Юрия Овсянникова [7] и вышел из печати в 1974 году. Он назывался «Советское искусствознание'73», во введении характеризовался как сборник статей и имел белую обложку с рельефным тиснением [46]. С помощью теснения изображалось подобие мондриановской решетки. Апостроф и дата 73 выполнялись с помощью серебряной фольги. Книга имела небольшой формат, была несколько вытянута по вертикали. (Ил. 1.)

Дизайнером или художником, как он назван в самом издании, являлся Василий Валериус. Валериус был сценографом, художником книги, впоследствии профессором факультета графического искусства



1. Обложка журнала *Советское искусствознание'73*
Художник В. Е. Валериус
Издан: М.: Советский художник, 1974
Тираж 10000 экз.



2. Обложка журнала *Советское искусствознание'76. Вып. 1*
Художник М. А. Аникст
Издан: М.: Советский художник, 1976
Тираж 10000 экз.

Московского государственного университета печати, руководителем творческой мастерской «Дизайн уникальных книг». Борис Бернштейн так вспоминал о журнале: «Если “Музей”[1] отмечен был благородной изысканностью, то первый ежегодник, “Искусствознание”, невзрачный на вид, в бумажной обложке, был отмечен иного рода элитарностью — интеллектуальной» [3, с. 312].

Уже в следующем 1975 году «Советское искусствознание'74» утратило изящество внешнего облика: обложка была просто белой без всякого тиснения, формат стал усредненным, шрифт надписи сохранился,

1 «Музей» — сборники, которые так же, как «Советское искусствознание», издавал Юрий Овсянников.

как и использование серебряной фольги для написания года, но даже здесь полиграфисты не сумели правильно развернуть апостроф на обложке. Художником по-прежнему значился Василий Валериус.

В 1976-м обложка сборника опять изменилась, при этом она осталась белой, но начал использоваться другой шрифт, а имя художника исчезло из выходных данных. В том же 1976 году «Советское искусствознание» вышло под новой желтой обложкой. На ней последние две цифры года были написаны крупно, а под заголовком в столбик перечислены рубрики журнала. (Ил. 2.) В таком виде обложка «Искусствознания» сохранялась до 1985 года. Ее автором был знаменитый художник книги Михаил Аникст. Он следовал принципам Швейцарского международного графического стиля: использовал модульное проектирование, а также русскую версию шрифта «Гельветика», которую создали Максим Жуков и Юрий Курбатов. В данном случае надписи выклеивали руками. Аникст применил желтый как «самый выделяющийся и раздражающий цвет»[2] (желтый фон теплого оттенка встречается в работах швейцарских дизайнеров Эмиля Рудера, Йозефа Мюллера-Брокмана и Карла Герстнера начиная с 1950-х годов, а до того — у Яна Чихольда).

Еще одним нововведением журнала стала публикация первых статей определенного характера, которые полностью соответствовали проблематике советских газет и укрывали, как одеялом, все остальное, как правило, совершенно аполитичное содержание сборников. В желтом выпуске 1977 года таким текстом-громоотводом или «барабанной статьей», как называл подобные публикации Борис Бернштейн[3], стала статья Вадима Полевого «О социально-эстетических особенностях массовой политической графики» [41, с. 18–33]. Впрочем, это касалось не всех номеров журнала.

С 1985 года, после того, как на заседании «Круглого стола» критиков в Москве состоялось обсуждение сборников за 10 лет[4], периодическое издание осознало себя как имеющее определенную историю, с одной

2 Из письма М. А. Аникста автору от 19 июня 2026 года.

3 «Как правило, каждый том открывала барабанная статья, где очередной раз воспроизводилась навязшая в зубах идеологическая жвачка. Но после того как ритуальная соцреалистическая молитва была прочитана, можно было приступать к делу. В “Искусствознании” было опубликовано великое множество серьезных исследовательских и теоретических статей, обзоров, рецензий» [3, с. 313].

4 Мероприятие проходило под названием «“Советское искусствознание” и советское искусствознание» [36, с. 328].

стороны, и как нуждающееся в некоторой, хотя бы внешней, модернизации — с другой. В результате обложка журнала была вновь несколько изменена: вместо апострофа и последних двух цифр года на ней стали проставлять номер выпуска, прямо на обложке были перечислены темы важнейших, с точки зрения редакции, статей, и появилась надпись: «Выходит с 1974 года» [47]. Как это ни странно, имя художника в издании отсутствовало, художественным редактором значилась М. В. Коробова.

Бернштейн, один из постоянных авторов «Искусствознания», вспоминал: «Издательство принадлежало к системе Союза художников СССР, но когда не стало СССР, не стало и союзного Союза. Издательство оказалось на грани исчезновения, Юра ушел на другую работу. Ежегодников не стало. Но вскоре нашлась подвижница, которая — практически в одиночку! — спасла искусствоведческий ежегодник. Валентина Тимофеевна Шевелева добровольно взвалила на свои плечи груз, с которым справлялась целая, пусть небольшая, редакция, да еще при поддержке аппарата издательства» [3, с. 313–314].

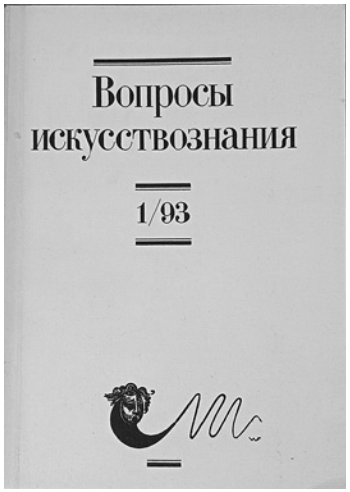
Журнал не издавался только год — 1992-й, и в 1993-м был возрожден как «Вопросы искусствознания», с 1999 года он стал «Искусствознанием». Его главным редактором выступала Валентина Шевелева. Внешний облик журнала радикально изменился. (Ил. 3.) Его обложка стала просто белой[5]. Автором нового дизайна была Елена Герчук: изменился шрифт, горизонтальные плашки на обложке повторялись и внутри издания, более жирными линиями были отмечены разделы. Как сообщалось в первом номере: «В оформлении журнала использована деталь экслибриса А. А. Сидорова работы В. А. Фаворского» [4, с. 2]. Представляя свой макет в Государственном институте искусствознания, Елена Герчук назвала изображение в нижней части обложки модным тогда словом «симулякр». После уточняющих вопросов членов редакционного совета за ним утвердилось наименование «Дух Сидорова». Бытовали и другие варианты названия этого изображения[6].

На экслибрисе 1928 года помимо летящей субстанции был помещен еще один выглядывающий персонаж. (Ил. 4.) Эти загадочные фигуры, несомненно, связаны с тайными знаниями, которыми активно интересовался Алексей Сидоров. Он был участником обществ масонов, розенкрейцеров и тамплиеров, владельцем обширной библиотеки с изданиями по теософии и эзотерике, ведущим семинаров по арканологии и хозяином квартиры, где проводились занятия и заседания этих обществ [37, с. 112; 43, с. 213, 219, 309; 51, с. 50]. Фаворский использовал для экслибриса Сидорова образы, которые еще раньше гравировал для книги Робера де ла Сизерана «Маски и лица. Знаменитые портреты итальянского Возрождения», а также готовил для «Фауста» Гёте — изображения чертей, восходящие к гротескам и вдохновленные книгой XVI века, которую в беседе с Евгением Левитиным он не назвал. Из той же беседы: «Я как-то Сидорову делал экслибрис. Он меня просил для мистических книг. Я там сделал головки чертей и росчерки. Он его, должно быть, никому не показывает» [48, с. 375]. Так черт, он же симулякр, попал на обложку журнала, где и продержался девятнадцать лет, с 1993 по 2011 год.

Елена Герчук и в дальнейшем участвовала в подготовке каждого номера журнала — вносила правки в макет, изменения на обложку.

5 Согласно свидетельству О. В. Костиной, цвет обложки предложил изменить Д. В. Сарабьянов, чтобы исключить ассоциации с «желтой прессой», которая появилась в отечественном дискурсе в начале 1990-х годов.

6 Из переписки автора с Е. Ю. Герчук, декабрь 2024 года.



3. Обложка журнала *Вопросы искусствознания 1/93*
Художник Е. Ю. Герчук
Издан: М.: Галарт, 1993
Тираж 5000 экз.

4. Владимир Фаворский
Экслибрис Алексея Сидорова. 1928
Бумага, ксилография. 5,9 × 6,7
Собрание семьи художника, Москва

Как и раньше, в журнале почти отсутствовали иллюстрации, что, конечно, отвечало теоретической направленности многих текстов, но несло определенные сложности для авторов, представлявших новый материал. Например, на это сетовал Александр Рябушин, писавший о «бумажной архитектуре», который был вынужден заменить «панораму проектов разных лет фрагментами саморефлексии <их> авторов» [44, с. 72].

С 2012 по 2015 год главным редактором «Искусствознания» была Ольга Костина, с подачи которой внешний облик издания снова претерпел изменения: дизайнер Марина Аветисян — которая также работала вместе с Костиной над журналом «Русское искусство» — делала оформление и компьютерную верстку, причем для обложки она использовала логотип Государственного института искусствознания, разработанный Василием Валериусом для разных серийных изданий института. При этом логотип был произвольно изменен не в лучшую сторону. Журнал отсчитывал свою историю с 1993 года, о чем сообщалось на титульном листе. Как положительный момент можно отметить появление в «Искусствознании» большого количества черно-белых изображений и превращение его в иллюстрированный журнал.

В 2016 году главным редактором «Искусствознания» стал Николай Молок. В самом издании вопрос о преемственности не поднимался, но он был радикально решен возвращением к желтой обложке Михаила Аникста и к использованию шрифта, разработанного для сборников под номерами. Дизайнерами были и являются до сих пор Андрей Шелютто и Ирина Чекмарёва.

Такова вкратце история оформления журнала, бывшего попеременно то белым, то желтым, которая несомненно свидетельствует о значении личности главного редактора в истории, а также о том, что даже самая авторитетная структура может слишком часто подвергаться ревизии.

Место графики в журнале

В тексте «От издательства», опубликованном в самом первом номере, «Советское искусствознание» характеризовалось следующим образом:

> *В настоящем сборнике <...> сделана первая попытка собрать вместе наиболее интересные статьи и сообщения, написанные или прочитанные советскими учеными в истекшем, 1973 году. По замыслу издательства публикуемые исследования позволят наметить круг проблем, интересующих советских специалистов, и дадут представление о сегодняшнем идейно-теоретическом уровне советской искусствоведческой науки.*
> *Задача данного сборника, также как и последующих, фиксировать важнейшие события в жизни советского искусствознания, то есть публиковать новейшие исследования, представляющие определенный научный и общественный интерес.*
> *В этот сборник включены доклады, прочитанные в 1973 г. на конференциях научно-исследовательских институтов, музеев и творческих союзов <...>, а также главы из будущих книг и диссертаций* [38, с. 5–6].

С учетом этих установок после знакомства с содержанием сборников 1970–1980-х годов невозможно не заметить, что проблемы искусства графики не очень интересовали советских искусствоведов в лице редакционной коллегии этого издания. Само слово «графика» в заголовках статей встречается редко, еще реже речь идет о современной графике — о работах 1970-х и последующих лет. Даже чисто количественно исследователи предпочитали писать об искусстве прошлого от античности до художников начала XX века, об общих вопросах — взаимодействие искусств, искусство и зритель, проблемы национального и интернационального и так далее — нежели о современных им авторах.

Главная причина этого связана с опасностью внезапного и радикального вмешательства цензуры. Также небольшое количество обращений к вопросам графических искусств легко объясняется существованием в эти годы сборника статей «Советская графика», регулярно выходившего с 1974 по 1986 год. Он был нацелен прежде всего на фиксацию текущего художественного процесса, поскольку в его редакционную коллегию входили три художника — Дементий Шмаринов, Дмитрий Бисти, Орест Верейский и только один искусствовед — Юрий Молок, к которому с 1977 года присоединился Глеб Поспелов. Составителем сборника была Мирра Немировская, возглавлявшая Отдел советской графики Третьяковской галереи. Оформил издание Михаил Аникст. Александр Якимович назвал их «периодическими сборниками критических работ», в которых «осуществлялись проверка и кристаллизация материала, его отбор и очищение от временного

и мимолетного, а также первое, двигающееся по еще не остывшим следам обобщение и осмысление. Одним словом, все то, с чем журналы не успевают (и не могут успеть), а книги — запаздывают. Именно критика "среднего звена" — уже не журнальная, но и не отлившаяся в стабильные книжные формы — оказалась особенно продуктивной» [53, с. 29].

С одним из аспектов изучения графики также знакомили альманахи «Искусство книги». Именно в них впервые на постоянной основе начали освещать особую проблематику этой области современной графики, а также совершать экскурсы в историю книжного дела и оформления книг. Альманахи печатались с 1955 (значительно раньше, чем «Советское искусствознание») по 1987 год, всего вышло 10 выпусков [8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17]. Расцвет искусства иллюстрирования и оформления книг, издававшихся в тот период колоссальными по современным меркам тиражами, естественным образом привлекал внимание искусствоведов и самих художников, заинтересованных в репрезентации и осмыслении своего труда. Значение этой сферы конечно же увязывалось с идеологией[7]. Статьи писали искусствоведы, связанные с книжным делом, многие из которых преподавали в Московском полиграфическом институте. Оформляли выпуски известные в этой области художники — Сергей Пожарский, Соломон Телингатер, Дмитрий Бисти, Евгений Коган, Аркадий Троянкер, Александр Юликов. Альманахи выходили через неравные промежутки времени, но весьма часто, и, конечно, оттягивали на себя внимание специалистов по графике. Такое множество площадок для их высказываний, наличие уже давно сформировавшихся сообществ специалистов, процветающие узкопрофессиональные издания, приводили к отсутствию в «Советском искусствознании» крупных публикаций на тему графики. В основном этот вид искусства упоминался в хронике журнала. Исключение составляли статьи, посвященные легендарной фигуре московской художественной сцены, которая в представлениях профессионального сообщества перешла в разряд классиков: к истории графики недавнего прошлого относились «Заметки о Фаворском» Р. Б. Климова [22; 23], «В. Фаворский — педагог-теоретик» Н. Л. Адаскиной [1].

7 «Оформление и иллюстрирование книги — это одна из важнейших областей советского искусства и одновременно очень значительный раздел художественного и идеологического воспитания народа» [39, с. 7].

Далее будут представлены наиболее показательные публикации, посвященные графике. Не видя большого смысла в том, чтобы пересказывать мысли историков искусства и критиков своими словами, я привожу значительное количество цитат, оставляя за собой возможность делать отбор и расставлять акценты.

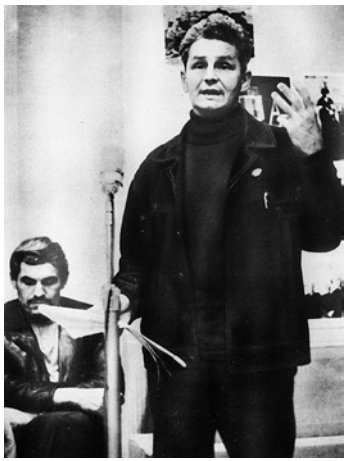
Тематические статьи в журнале 1970-х

Из редких статей о графике можно выделить «Цель и проблемы книжного искусства» [35] — фрагмент докторской диссертации «Теоретические проблемы искусства книги» Воли Ляхова[8]. (Ил. 5.) В сборнике 1976 года его имя было обведено траурной рамкой. В кратком предисловии к статье Григорий Стернин сообщал, что диссертация была успешно защищена[9], но менее чем через неделю Ляхов внезапно скончался. Эта смерть стала потрясением для преподавателей, студентов и выпускников Полиграфического института[10]. Стернин выражал уверенность, что научное и художественно-критическое наследие Ляхова — «крупнейшего специалиста в области книжного искусства» — будет в дальнейшем собрано и опубликовано, что там же будет место для обстоятельного рассказа о Ляхове как об ученом. Такая книга была составлена Стерниным и издана в 1978 году с вступительной статьей Алексея Сидорова [30]. Текст памяти В. Н. Ляхова был также напечатан в альманахе «Искусство книги» в разделе «Некрологи» еще позднее — через четыре года после печального события [42].

8 В. Н. Ляхов заведовал кафедрой художественно-технического оформления печатной продукции и отраслевой лабораторией по проблемам искусства книги Московского полиграфического института, был научным сотрудником Научно-исследовательского института технической эстетики, активным участником Секции критики МОСХ, автором многочисленных публикаций, посвященных искусству книги, коллекционировал современный плакат.

9 В. Н. Ляхов защищал докторскую диссертацию дважды. Первый раз в Московском полиграфическом институте в 1969 году [33], но она не была утверждена ВАКом по формальным признакам (одним из оппонентов диссертации выступил А. Д. Гончаров — соавтор одной публикации В. Н. Ляхова и др.). Письмо ВАКа опубликовано в издании: [31, с. 128]. Вторая защита состоялась в 1973 году в Институте истории искусства (ныне — Государственный институт искусствознания) [34].

10 В дневнике Галина Ваншенкина описала гражданскую панихиду в МПИ 22 марта 1975 при большом стечении народа, со сменявшимся каждые пять минут почетным караулом и закончила так: «Странно, зловеще и как-то двусмысленно звучала фраза: "Московские художники прощаются с Волей"». См.: *Ваншенкина Г. К.* Дневник. 1975. ОР ГТГ. Ф. 297. Л. 12–13. Фонд находится в процессе инвентаризации.



5. Воля Ляхов (стоит) и Дмитрий Бисти. Начало 1970-х
Фотография
Архив М. В. Васиной, Москва

6. Юрий Молок (слева) и Юрий Герчук
1980-е
Фотография
Архив Е. Ю. Герчук, Москва

Опубликованная в «Советском искусствознании» часть диссертации Ляхова отличалась от обычных разговоров о том, что форма книги должна соответствовать ее содержанию и даже о «цельном организме» книги. Например, у Ляхова в «книгоделательном процессе», как он его называет, как наиболее значимые составляющие выделены «текст (как содержание), материальная книжная форма (набор, конструкция, материал и т. д.), изображение и убранство книги (визуальная форма)» [35, с. 300]. Это внимание к «материальной книжной форме» отличает и первый выпуск «Советского искусствознания», жаль только, что реальные полиграфические и сырьевые возможности советской книги не всегда соответствовали этим высоким стандартам, значение которых объясняли в Полиграфическом институте. А о «материальной форме» книг самого Ляхова нельзя думать без грусти (особенно показательно издание «Советский рекламный плакат и рекламная графика» [32] — живое свидетельство кризиса советской полиграфии).

«Активная книжная форма начинает влиять на содержательность текста, на его логическое и эмоциональное восприятие, поскольку расстановка зрительных акцентов заставляет читателя избирательно, по определенной программе, усваивать произведение, видеть в нем те или иные смысловые аспекты» [35, с. 300–301]. Ляхов пишет о том, что книга должна быть «совершенной и с эстетической, и с утилитарной точек зрения» [35, с. 301], что, прослеживая историю книгопечатания, полиграфическая и художественная части все дальше расходились друг от друга: «С середины XIX века художник-график практически уже почти не оказывал влияния на книжную организацию, пассивно включаясь в заданную форму как декоратор или иллюстратор» [35, с. 302]. Переходя к современности, Ляхов отмечал, что современные художники «нередко видят в книге не разносторонне связанный с человеком организм, а в лучшем случае лишь традиционный повод для создания целостного художественного ансамбля. В индустриальном способе книжного производства такой художник видит враждебную ему стихию, которой он сторонится; в требованиях экономической целесообразности — чью-то злую волю. Будучи не в силах противостоять всему этому, он занимает в книгоделательном процессе позицию несколько обиженного, постоянно обособленного ревнителя прекрасного» [35, с. 303]. Ляхов считал, что нельзя сужать функции книжного искусства до функций книжной графики, «функциональное в книге всегда должно реализовываться в эстетическом, также как эстетическое не мыслиться вне функционального» [35, с. 308]. Ляхов предлагал равно развивать как морфологический анализ структуры книги (механизм взаимодействия текста и материальной организации), так и изучать книжное искусство как специфическую творческую деятельность. Он писал: «У нас, искусствоведов, как и у специалистов-книговедов, пока нет ни надежных критериев оценок, ни системного подхода к выявлению ведущих факторов. Как правило, единственными инструментами, на которые мы порой слишком самонадеянно полагаемся, являются личный вкус и жизненный опыт. Вероятно, только совместные усилия могут привести нас к установлению каких-то объективных закономерностей и оценок» [35, с. 310].

В сборнике за 1977 год была опубликована статья Вадима Полевого «О социально-эстетических особенностях массовой политической графики» [41]. И по теме, и по полемическому задору (хотя полемизировать с такой статьей никто не собирался), и по особому свойству содержания (написано много, а пересказать невозможно) это была типичная статья-громоотвод, которая заключала в себе всю политическую актуальность журнала. Не случайно она шла второй в сборнике[11].

К массовой политической графике доктор искусствоведения, профессор кафедры теории искусств Академии общественных наук при ЦК КПСС Полевой причислял журнально-газетный рисунок и плакат, которые — «одновременно вид изобразительного искусства, область политической деятельности и отрасль полиграфического производства» [41, с. 18]. Если вчитаться, автор относился к графическим искусствам весьма снисходительно[12], что очень типично для позднесоветских представлений об иерархии жанров и видов искусства, восходящих к академической традиции, где не последнюю роль играла и иерархия размеров произведения. Если использовать периодизацию Владимира Паперного, периоды расцвета графики приходились на время господства культуры 1 — 1920-е, 1960-е годы, в то время как культура 2 отодвигала ее на дальний план на выставках, в каталогах и журнальных статьях критиков.

Графика в хронике журнала

В разделе «Конференции и симпозиумы» освещались многочисленные события, важные для истории графики. Например, Всероссийское совещание по детской литературе в Москве 14–16 марта 1973 года, в котором участвовало 100 делегатов-художников и 700 приглашенных. Такое совещание, с одной стороны, подчеркивало высокий статус художников книги («С докладом о проблемах художественного оформления детской книги выступил председатель правления СХ РСФСР Г. Коржев. Отмечая большую и ответственную роль художника книги в общем процессе эстетического воспитания детей, докладчик подчеркнул значение графического искусства детской книги» [20, с. 341]), с другой, решало практические вопросы, способствовало коммуникации профессионалов в этой сфере: «На секционных заседаниях художники встретились

11 Советские представления об иерархии, существующей в искусстве, все-таки способствовали тому, что политически выверенная статья о графике была опубликована после сюжета о «Некоторых процессах в развитии латышской картины 70-х годов» авторства Р. В. Лаце [29].

12 «Суждение автора не нужно искать в изобразительно-образных глубинах произведения — оно выявляется наглядно в содержании и в форме рисунка» [41, с. 20]. «Графический образ уподобляется короткой четкой фразе, афоризму, крылатому словечку; он выглядит скорее заголовком, чем статьей или книгой» [41, с. 20]. «Существует обширнейшая литература, посвященная, например, специфике карикатуры и плаката. Не углубляясь в нее, отметим...» [41, с. 21]. «“Золотой век” графического стиля ушел в прошлое, уступив место более развитым явлениям» [41, с. 30] и т. д.

с полиграфистами и издателями, поделились своими трудностями, рассказали о своей работе» [20, с. 342].

Научная конференция, посвященная 75-летию со дня рождения Эдуарда Вийральта в Государственном художественном музее Эстонской ССР в Таллине 20 марта 1973 года [21, с. 342], где И. Соломыкова, Р. Лоодус, М. Левин, Т. Куузик, Э. Валк-Фалк делали доклады о книжных иллюстрациях Вийральта, о собрании его работ в Тартусском художественном музее и реставрации его рисунков.

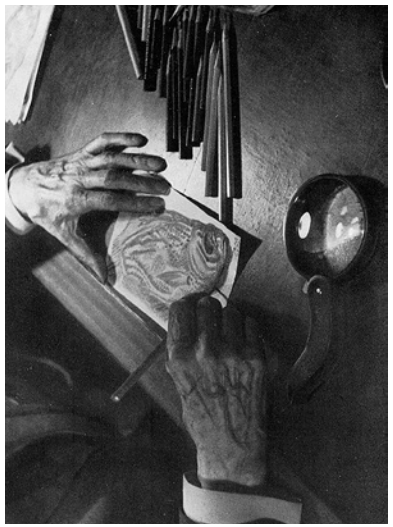
Конференция, организованная в связи со 175-летием со дня рождения А. С. Пушкина 20 июня 1974 года в Академии художеств СССР в Москве затрагивала тему интерпретации произведений писателя художниками-иллюстраторами его текстов. Она носила ретроспективный характер: Евгений Кибрик рассказывал о своем оформлении «Бориса Годунова», Николай Кузьмин — об иллюстрировании «Евгения Онегина», доклад Юрия Молока (ил. 6) был посвящен работам Владимира Фаворского «над образом Пушкина и его литературных героев» [26, с. 470].

На конференции, посвященной проблемам развития советского портрета в Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР 31 мая 1977 года доклад «Состояние и задачи портретного жанра в советской графике» сделал Дементий Шмаринов — секретарь Отделения графики Академии художеств СССР [27, с. 412][13].

На семинаре «Художественные проблемы предметно-пространственной среды» при отделе теории и истории художественного конструирования ВНИИТЭ 19 июня 1978 года Юрием Герчуком (ил. 6) был прочитан доклад «Проблема стиля в искусстве печатной книги», а 14 декабря — Еленой Черневич доклад на тему: «Некоторые актуальные проблемы графического дизайна» [40, с. 439–440].

Обзор Первого объединенного заседания отделений Академии художеств СССР, посвященного вопросам композиции, 16 ноября 1978 года был в основном посвящен докладу Андрея Гончарова «Проблемы теории композиции» [28, с. 388–389]. Этот доклад был кратким изложением курса теории предметного изображения на плоскости, который он читал на факультете художественно-технического оформления

13 Там же был прочитан доклад Владимира Кеменова «Проблема сходства в искусстве портрета» [27, с. 411].



7. Дмитрий Митрохин работает над рисунком *Рыба*. 1972
Фотография из кн.: Дмитрий Исидорович Митрохин. Каталог выставки. М., 1973. С. 6

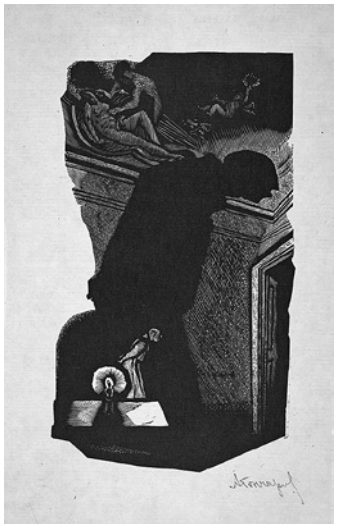
8. Дмитрий Митрохин. *Бодяк*. 1970
Бумага верже, графитный карандаш, акварель. 16,5 × 12,5
Государственная Третьяковская галерея, инв. РС-3197
Ил. из кн.: Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Рисунок XVIII–XX веков». Т. 3: Рисунок XX века. Кн. 4: Л–М. М., 2024. С. 398

9. Александр Тышлер. *Коровий бал.* 1977
Бумага, литографский карандаш. 64 × 50
Частное собрание
Ил. из кн.: Александр Тышлер, 1898–1980: живопись, графика, скульптура, театр: каталог. К 85-летию со дня рождения. М.: Советский художник, 1983. С. 18

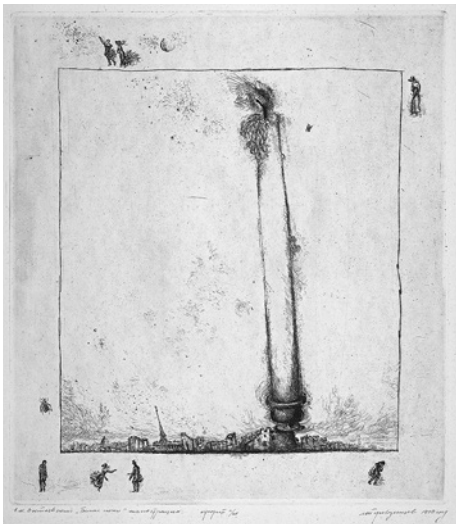
печатной продукции Московского полиграфического института. Гончаров говорил о том, что «композицию следует рассматривать как целостный процесс, как систему мышления и систему действия, которые обусловливаются объективно существующими закономерностями. <...> Композиция начинается с волевого восприятия художником действительности. <...> Каждое художественное произведение следует рассматривать с трех позиций — образно-смысловой, пространственно-повествовательной и орнаментально-декоративной» [28, с. 389].

В разделе «Хроника» можно встретить самую разнообразную информацию. Например, в названиях «наиболее популярных московских выставок 1978 года, число посетителей которых превысило 150 тысяч человек» слово живопись встречается семь раз, а графика два раза, скульптура — ни разу. В списке значатся «Графика Рембрандта» (170 тыс. посетителей), «Живопись и графика Ильи Глазунова» (311 тыс.), самой популярной оказалась выставка «Сокровища гробницы Тутанхамона», которая привлекла 1 млн посетителей [5, с. 398].

Искусствоведческий семинар Союза художников СССР, проходивший в Паланге в октябре — ноябре 1980 года, был посвящен выявлению наиболее характерных черт советского изобразительного искусства 1970-х годов и попытке предсказать дальнейший ход его развития. О графике прошедшего десятилетия говорили Юрий Герчук и Ксения Кравченко. Герчук назвал свое выступление «Размышления о графике 70-х годов». Он пришел к выводу, что если «в 1960-х годах нередко именно графика прокладывала новые пути», то в 1970-х «в этом виде изобразительного искусства еще не оформились окончательно признаки нового этапа» [25, с. 352]. В середине 1970-х годов произошла «де-



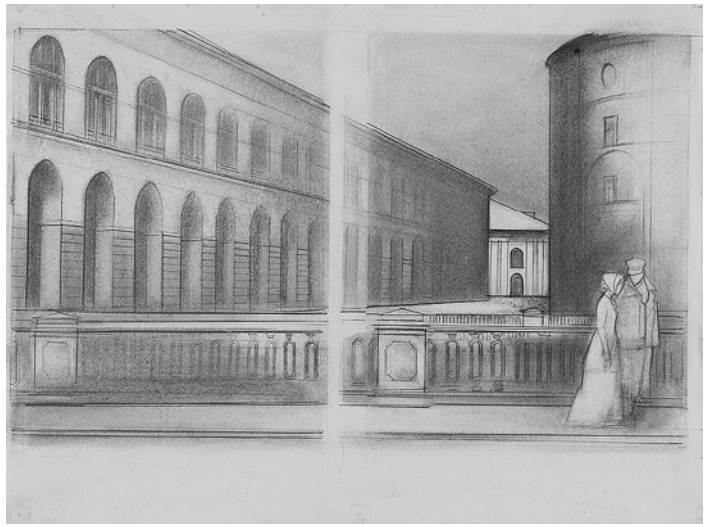
10. Андрей Гончаров
Федор Павлович. 1970
Ил. к роману
Ф. М. Достоевского *Братья Карамазовы*
Бумага, ксилография.
22 × 13,9; 17,5 × 9,8
Собрание семьи художника, Москва



11. Юлий Перевезенцев
Горящая свеча. 1970
Иллюстрация к повести
Ф. М. Достоевского *Белые ночи*
Бумага, офорт. 39,3 × 34,5; 24,7 × 22
Собрание Т. Гриднева, Москва

вальвация черной гравюры» и наступил расцвет карандашного рисунка (преимущественно исполняемого с натуры), ценимого за открытый творческий процесс. В это время «творческий подъем» переживали Дмитрий Митрохин[14] (ил. 7, 8) и Александр Тышлер (ил. 9). Заслуживает внимания тот факт, что в «Советском искусствознании» 1982 года

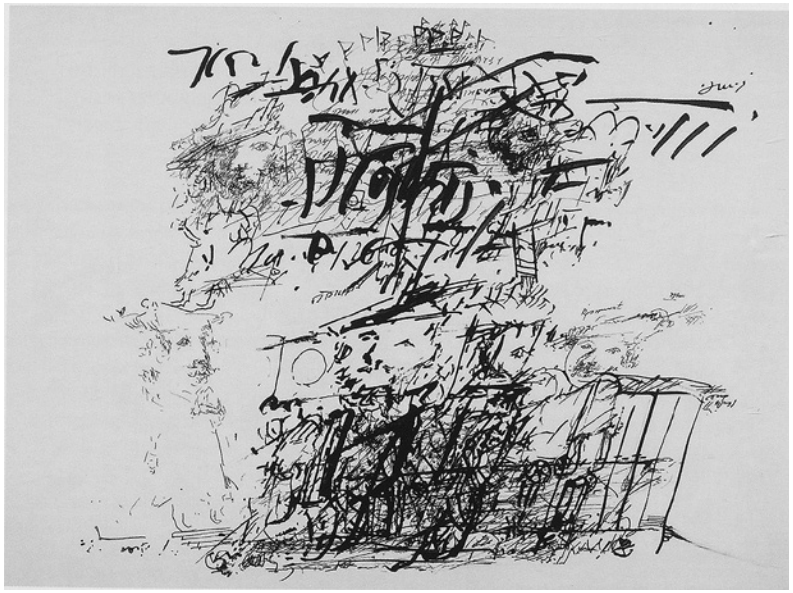
14 При том, что в целом процессы, происходившие в искусстве графики в 1970-е годы, характеризуются Ю. Я. Герчуком абсолютно верно, в его выступлении присутствует хронологическая неувязка: Дмитрий Митрохин умер в 1973 году и в середине 1970-х не мог переживать творческий подъем. Но он действительно до последнего работал, в конце 1960-х — начале 1970-х выставки Митрохина часто проходили в Москве, одна — в Дрездене, а его новая, послевоенная манера рисования, опиравшаяся на «своеобразный современный лубок» [49, с. 406], влияла на многих молодых современников — Александра Ливанова, Кирилла Мамонова, Владимира Колтунова и других.



12. Бениамин Басов. *Ночь первая* 1967–1981
Разворотная ил. к повести Ф. М. Достоевского *Белые ночи*
Бумага, графитный карандаш, чертежные инструменты.
37,8 × 50,1
Государственная Третьяковская галерея, инв. РС-15477
Ил. из кн.: Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Рисунок XVIII–XX веков». Т. 3: Рисунок XX века. Кн. 1: А — В. М.: Сканрус, 2006. С. 171

впервые были названы конкретные имена художников-графиков — современников этого издания. Далее Герчук рассматривал разнообразие художественных решений на примере иллюстраций к произведениям Ф. М. Достоевского, созданных Андреем Гончаровым (ил. 10), Владимиром Минаевым, Бениамином Басовым (ил. 12), Виталием Горяевым, Виктором Пивоваровым, Николаем Поповым, Юлием Перевезенцевым[15] (ил. 11): «...здесь и использование специфики гравюры как средства внешней экспрессии, и отождествление мира Достоевского с черным цветом и резкой светотенью, и театрализация, граничащая с патетическим утрированием страстей, и обращение к наследию Добужинского,

15 Фамилия Юлия Перевезенцева была напечатана с ошибкой [25, с. 352].



13. Дмитрий Лион. *Рембрандт и библейские персонажи.* 1971
Из серии *Три жизни Рембрандта.* 1968–1977
Бумага, тушь, перо, тростниковая палочка. 30,8 × 42,5
ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. Р-24114
Ил. из кн.: Новые поступления отдела графики ГМИИ им. А. С. Пушкина. 2009-2014. М., 2015. С. 167

и дематериализация, размывание реальности в прихотливом сплетении штрихов и пятен, и раздвоение мира литературного произведения с подчеркнутым символизмом отдельных деталей, и сопоставление фантасмагорической "действительности" с сугубо предметной реальностью» [25, с. 352]. Как наиболее интересные явления в книжной графике последних лет Герчук назвал «аллегоричность, ассоциативность, создание "художественной" среды, "литературного" пространства, особого мира, где чувствуются и нити, протянувшиеся от иллюстрируемого произведения, и воспоминания о великих мастерах прошлого, и ощущения, рождаемые современностью» [25, с. 352].

На том же семинаре Ксения Кравченко (чье имя в журнале было обведено траурной рамкой) рассказала о графическом разделе выставки московских художников 1980 года[16].

На протяжении 1970–1980-х годов Клуб искусствоведов систематически проводил вечера «Искусствовед за рабочим столом», на одном из которых весной 1982 года Юрий Герчук «остановился на некоторых чертах распространенного сейчас усложненного искусствоведческого анализа, опирающегося на систему символов, иносказаний, фантастических сопоставлений и аллегорий. Признавая полномочность самого по себе способа символических аналогий, Герчук опасается, что такой анализ, скорее всего, может затемнить смысл произведений и тем самым смысл работы самого искусствоведа. В конце своего сообщения Юрий Яковлевич показал слайды с работ художника-графика Д. Лиона и провел убедительный, стройный анализ творчества этого ищущего советского художника» [24, с. 369]. (Ил. 13.)

Примерно в том же духе высказался Анатолий Кантор в 1978 году на конференции «Изобразительное искусство и зритель» в ГМИИ имени А. С. Пушкина. Он «выдвинул гипотезу, что "за мирной внешностью" процессов современного изобразительного искусства 70-х годов скрывается самый радикальный переворот за последние два столетия. В самом деле, художественное впечатление в концептуализме создается не живописью, а возбуждением фантазии зрителя, работы приобретают характер замысловатой интеллектуальной игры, по-разному лишь сформулированной различными художниками. Стремление этого искусства символами, пучками ассоциаций, загадками захватить зрителя, стать его средой докладчик объясняет тем, что публика наших дней менее чутка к непосредственно эмоциональным пластическим ценностям и острее воспринимает разного рода подтекст, легко улавливает атмосферу игры, тянется к интеллектуальным развлечениям, интригующим сопоставлениям, загадочности. Особенно ценит она возможность прикоснуться к живой легенде — "тайнам" искусства, отгадчиком которых, а стало быть, и главным действующим лицом является зритель (а вовсе не само искусство)» [5, с. 398].

16 Обзор событий искусствоведческого семинара Союза художников СССР, опубликованный в «Советском искусствознании», был позднее перепечатан в специализированном издании, посвященном этим семинарам в Паланге [45, с. 207–218] .

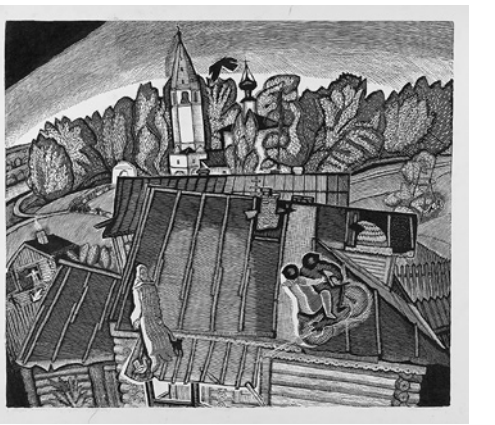
14. Дзовинар Бекарян. *Певческий мост*. 1972
Из серии *Петербургские пейзажи*
Бумага, акварель. 55,7 × 75,5
Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского, инв. Гр-1317
Ил. из кн.: Город глазами художников: Петербург — Петроград — Ленинград в произведениях живописи и графики. Л.: Художник РСФСР, 1978. С. 362

Проблемные тексты 1980-х годов

Тот же Кантор в статье, опубликованной в сборнике «Советское искусствознание'82» в 1983 году, писал:

> *Судить о процессах, которые происходят сейчас в изобразительных искусствах, позволяют разные виды художественной культуры. <...> офортные иллюстрации Николая Попова, Андрея Костина, графика Юлия Перевезенцева показали бы многие, далеко идущие тенденции; вероятно, иногда можно было бы заглянуть дальше, чем в искусство ближайших лет. И все же анализ нужно начинать со станковой живописи. <...> Достигнув рубежа 70-х — 80-х годов, мы ощущаем лидерство живописи совсем не потому, что другие виды искусства пришли в упадок, а потому, что они все больше обогащают себя специфическими методами живописи, все больше проникают в ее сокровенные тайны. Графика становится почти что демонстративно живописной, импульсивность офорта утвердилась даже в книге, а многие офортные композиции представляют собой по существу живописные картины, выполненные графическими средствами. <...> Общее тяготение к живописи выражается и в стремлении многих художников — скульпторов (как Николай Никогосян), графиков (как Илларион Голицын), мастеров декоративного искусства, художников театра и кино, дизайнеров, архитекторов — писать и выставлять картины, рассматривая это занятие не как подсобные упражнения на досуге, а как естественную возможность выразить свое отношение к миру. Именно непосредственность, с которой художник может высказать свое ощущение жизни, становится тем качеством, которое больше всего привлекает в живописи* [19, с. 7–9].

15. Гурий Захаров. *Зима на Сретенском бульваре.* 1979
Из серии *Москва*
Бумага, офорт. 78 × 73,8; 59 × 58,5
Государственная Третьяковская галерея, инв. ГРС-12644
Ил. из кн.: Гурий Захаров. Татьяна Соколова. Вдвоем / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 155



16. Гурий Захаров. *Старое и новое.* 1984
Из серии *Село Любец (Деревня)*
Бумага, линогравюра. 90 × 102,5; 74 × 85,5
Государственная Третьяковская галерея, инв. ГРС-12654
Ил. из кн.: Гурий Захаров. Татьяна Соколова. Вдвоем / Гос. Третьяковская галерея. М., 2022. С. 187

В уже упомянутом периодическом сборнике «Советская графика» часто о художниках писали другие художники, публиковалось то, что казалось важным профессиональному сообществу. В «Советское

искусствознание» 1985 года была включена статья Александра Якимовича, где он обобщил наблюдения, содержавшиеся в сборниках «Советская графика», «Советская живопись» и «Советская скульптура» за десятилетие их существования[17]. Среди особенностей графики 1970-х — начала 1980-х годов он перечислял следующие: соединение фантастического и прозаически-обыденного, монтажное сочетание двух реальностей — реальности натуры и реальности памяти (иногда оно объясняется как сюжет: помыслы и мечтания героя окружают его изображение как в работах Ивана Остафийчука, но чаще — никак). Часто встречается контраст между материальностью предметов и фигур и ощущением призрачности происходящего, которое будто бы увидено во сне (иллюстрации Бениамина Басова к Достоевскому, акварели Дзовинар Бекарян), предметы занимают неожиданные, непривычные места, связаны между собой странными связями (гравюры Гурия Захарова). «Нарушения норм обыденного сознания и житейского здравого смысла стали привычными в графике» [53, с. 51]. (Ил. 14, 15, 16.)

В иллюстрациях темы трактуются необычным, парадоксальным образом. Например, Дмитрий Бисти отказывается от изображения Древней Греции как идеальной, гармоничной, уравновешенной. И показывает «Троянскую эпоху» как беспощадный «век бронзы», время «отважного варварства» [53, с. 51]. (Ил. 17.) Одним из явлений искусства 1970-х стало «непокорное иллюстрирование», когда художник занимал по отношению к писателю положение равноправного автора. Связь с литературным текстом сохранялась через передачу соответствующего психологического состояния героев, тогда как события либо отсутствовали, либо представали в преображенном, неузнаваемом виде. Художник мог передавать лишь свои собственные ассоциации с литературным произведением. (Ил. 20.) Эта жанровая новация подчас вызывала осуждение, в связи с чем появилась станковая графика по мотивам литературных произведений, которая, в свою очередь, могла возвращаться в книгу и существовать в ней, будучи исполнена по законам современной станковой графики. (Ил. 21.) Этот подход часто описывался критиками, как движение художника не за писателем, а вместе с ним. Якимович отметил, что это больше похоже на «одиночество вдвоем» [53, с. 52].

17 «Советская графика» выходила с 1974 по 1986, «Советская живопись» с 1976 по 1987, «Советская скульптура» с 1976 по 1986 год.

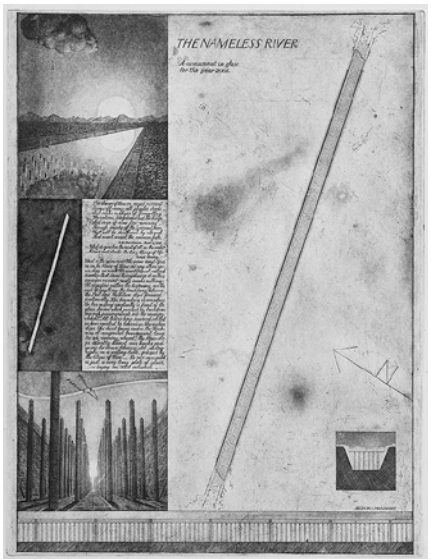
17. Дмитрий Бисти. *Битва («…громовою стрелою Крониона вдруг раздвоилось небо, и ярко она пред Афиной ударила в землю…»).* 1980
Ил. к песни двадцать четвертой поэмы Гомера *Одиссея*
Бумага, ксилография. 21 × 14,7; 11 × 9,5
Собрание семьи художника, Москва

18. Кирилл Мамонов
Коридор. 1972
Из серии *Замоскворечье»*
Бумага, сухая игла. 46,7 × 30,5; 24,5 × 16
Государственная Третьяковская галерея, инв. ГРС-13484
Ил. из кн.: Кирилл Мамонов. Автопортрет. М.: Наше Наследие, 2012. С. 20

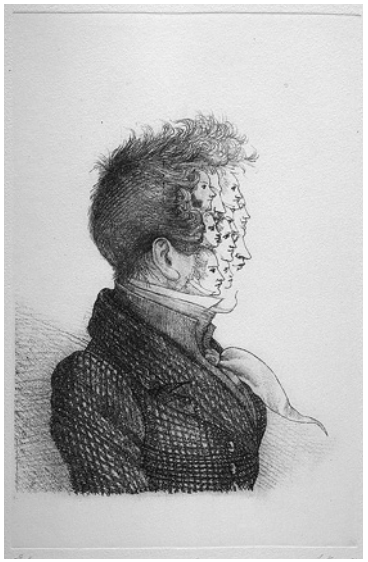
Отдельной темой становились взаимоотношения персонажа и среды[18]. «Внешняя среда наделяется признаками и особенностями внутреннего мира героя или художника» [53, с. 53].

«В рисунке 1970-х годов именно жизненная среда (обычно домашняя) становится едва ли не основным героем» [53, с. 53] (рисунки Акима Левича, офорты и рисунки Кирилла Мамонова). (Ил. 18.) Массовым и привычным стал прием соединения натуры с отвлеченными фигурами и знаками, а также монтаж, привнесение в графику

18 О чем также писала Н. Л. Адаскина. [2, с. 5–31].



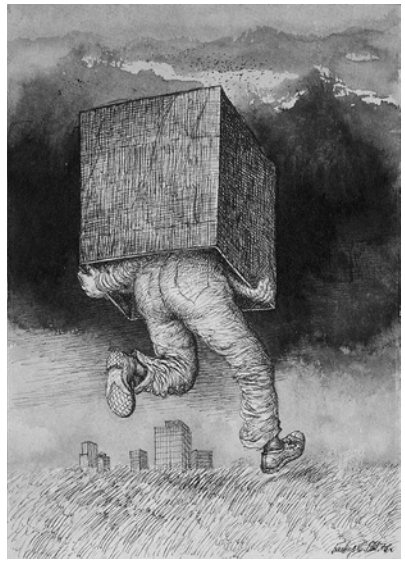
19. Александр Бродский, Илья Уткин *Безымянная река.* 1986
Бумага, офорт. 82,8 × 67,7; 78 × 59,2
Государственная Третьяковская галерея, инв. ГРС-10748
Ил. из кн.: Век графики. От Казимира Малевича до Олега Кудряшова: Из новых поступлений / Гос. Третьяковская галерея. М., 2023. С. 250



20. Андрей Костин. *Лист 8.* 1987
Иллюстрация к роману А. С. Пушкина *Евгений Онегин*
Бумага, офорт, акватинта, мягкий лак. 36,8 × 26,7; 22,6 × 14,6
Собрание семьи художника, Москва

художественных средств театра и кино (графика Андрея Костина) — кадрирование, подражание длиннофокусной оптике, наведение на резкость, выделение сценической площадки. Частым было обращение к примитиву, в 1970-е разные виды искусства старались внести в него «усложненность ассоциаций и философские обобщения» [53, с. 56]. Подвергались ревизии как жанровые разграничения, так и прочие демаркационные линии в культуре. Зрителю предоставлялась большая степень независимости, но предложение мыслить свободно и раскованно само по себе являлось внушением [53, с. 54].

Важным для разных видов искусства представляется наблюдение Вячеслава Глазычева, сделанное в выступлении «Проблемы художественного сообщения» на Пленуме Комиссии по искусствоведению, критике и печати правления Союза художников СССР: «...для многих художников главным содержанием участия в большой выставке является само существование в среде массы художников, а не массы зрителей. В этом случае деятельность критика оказывается ненужной. Но такое положение свидетельствует об обособлении художественного мира в себе (в гораздо большей степени, чем мира критики), он замкнут, в то время как публика идет на выставку, надеясь понять себя, свое “я” через “я” художника, через искусство. Художник перестал нуждаться во внешнем контакте, перед ним не стоит проблема, как завоевать зрителя, поскольку общество достаточно обеспечило его» [52, с. 414].



21. Гариф Басыров *Человек-ящик.* 1976
Ил. к роману К. Абэ *Человек-ящик*
Бумага, тушь, перо, акварель. 29,5 × 21
Государственная Третьяковская галерея, инв. РС-15703
Ил. из кн.: Гариф Басыров. Общая инвентаризация. Рисунки, журнальные иллюстрации. М.: ABCdesign, 2019. С. 76

22. Кирилл Мамонов. *Разбитое зеркало (Автопортрет).* 1985
Бумага коричневая, литографский карандаш. 58,8 × 41,7
Государственная Третьяковская галерея, инв. РС-13594
Ил. из кн.: Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Рисунок XVIII–XX веков». Т. 3: Рисунок XX века. Кн. 4: Л–М. М., 2024. С. 280

На том же пленуме Вильям Мейланд «в своем выступлении высказал мысль о том, что поколение художников 70-х — начала 80-х годов делится на “пластиков” и “изобретателей”; на социально активных, продолжающих работать “шестидесятников” и противостоящих им якобы своей интеллектуальностью и духовностью “семидесятников”, затем — почти неразличимых будущих художников 80-х годов. Отдавая предпочтение последним, В. Л. Мейланд отметил, что им свойственно органичное чувство пластичности, в отличие от предшествующих им “изобретателей”, эксплуатирующих различные стилистические приемы» [52, с. 416].

Во второй половине 1980-х годов нарастала саморефлексия искусства, появлялись его промежуточные формы, существовавшие между видами искусства. Статья Александра Рябушина в сборнике за 1989 год была посвящена «бумажной архитектуре» — «молодому движению концептуального (в основном конкурсного) проектирования 80-х годов» [44, с. 65]. Термин был найден на выставке, происходившей в редакции журнала «Юность» в 1984 году, но участники движения, как отмечал автор статьи, до сих пор колеблются, сомневаясь в адекватности названия и смысле своей деятельности. На Московской молодежной выставке 1986 года на Кузнецком Мосту они повесили следующий поясняющий текст Юрия Аввакумова: «Работы, представленные в этом разделе, получили международную известность раньше, чем их авторы определили жанр творчества. Мы, в самом деле, не знаем, как назвать то, чем мы занимаемся, участвуя в разных конкурсах архитектурных идей (кроме того, что раньше это называлось архитектурными фантазиями). Что это: бумажная, уважная, станковая, поисковая, журнальная, концептуальная, ...архитектура или архитектурная (-ый, -ое) графика, театр, кино, литература... философия? Во всяком случае, мы уверены, что архитектура может говорить на любом из языков современной культуры (если нет своего) и наоборот» [44, с. 65]. Победы «бумажных проектов» Михаила Белова и Максима Харитонова, Александра Бродского и Ильи Уткина (ил. 19) на архитектурных конкурсах начала 1980-х годов, объявленных журналом *The Japan Architect*, впечатлили на фоне более чем скромных результатов участия советских архитекторов в международных конкурсах. Сразу определился специфический статус этого искусства как «проекта проектов», так же, как и «особый, остро узнаваемый стиль подачи материала с его характерной раскадровкой, идущей от кинематографии и новой книжной графики, мультфильма и комикса» [44, с. 68].

С книжной иллюстрацией бумажную архитектуру сближала активная роль текстов, включенных в проекты. Важным было и графическое исполнение. Как писал один из бумажных архитекторов М. Белов, «Пространство “бумажной” архитектуры, если оно удалось, всегда уникально, насыщено настроением — и линия, и штрих, и слово прежде всего направлены на оживление “бумажной” среды...»[19]. Одним из источников этого явления стал «материал и нетривиальная методика “художественного проектирования” Сенежской студии Союза художников» [44, с. 70]. Железобетонное, типовое уныние, которое царило в архитектуре, породило этот феномен, существующий на пересечении разных видов искусства. Автор статьи писал: «Архитектура с ее пространство- и формообразующими возможностями, в равной степени как и графика, слово и т. п. с их специфическими возможностями выражения, выступает в этих проектах в качестве средств трансляции более общих, мировоззренческих, если угодно — философских концепций жизни» [44, с. 69]. Можно добавить, что востребованы были и приемы искусства сценографии.

В статье Анатолия Кантора, открывавшей 24-й выпуск «Искусствознания», напечатанный в 1988 году, говорилось, что ситуация 1980-х в советском искусстве — это ситуация выжидания, что художники не имеют смелости идти навстречу жизни, не стремятся преодолеть застой, что в течение десятилетия художественная жизнь победила изобразительное искусство на всех направлениях (ил. 22), что искусство было слишком погружено в свои материальные нужды и упустило возможность обновления. В его очень точной и весьма пространной статье графике посвящено только полстраницы [18, с. 28–29], на которых автор отмечает отсутствие каких-либо перемен в этом виде искусства, что само по себе симптоматично. Сравнительно новым явлением было «выступление группы иллюстраторов (преимущественно работающих в детской книге), ориентирующихся на старинную английскую и немецкую книгу с тщательно выполненными иллюзионистическими акварелями» [18, с. 28]. К сожалению, Анатолий Кантор не называл имен. Можно лишь предположить, что он мог иметь в виду работы Виктора Пивоварова, Ильи Кабакова, Федора Лемкуля. Кантор отметил, что «упоение бесспорными победами, одержанными советской

19 *Белов М.* Заметки «бумажного» архитектора // Юность. 1986. № 2. Цит. по: [44, с. 69].

графикой в 1960-е и 1970-е годы, затянулось, и искусство это становится все более консервативным, чуждающимся как новых тем и образов (показательно, что почти исчез острый, меткий рисунок с натуры, запечатлевающий характерные типы и явления общественной жизни и быта), так и поисков другой стилистики, может быть, менее отточенной и эффектной, но более близкой к полной треволнений современности» [18, с. 29]. Надо сказать, что, несмотря на год, когда сборник был издан — 1988-й, этот текст не кажется написанным во время перестройки на злобу дня. Показательна не только его спокойная интонация в духе неторопливого размышления, но и последняя фраза про «борьбу за возрождение революционных традиций». [18, с. 29]. В этой связи дальнейшее резкое падение книжной культуры в стране, безработица, которая настигла прежде благополучных иллюстраторов, выглядит как заслуженное возмездие. Во всяком случае, это определенно следует из текста Кантора о благополучных художниках, забывших об обществе и его нуждах.

***

Подытоживая вышеизложенное, отметим, что, несмотря на небольшое число публикаций, посвященных искусству графики, на материалах «Советского искусствознания» можно очертить круг авторов, которые писали об этом виде искусства, — это известные теоретики и преподаватели Полиграфического института — Воля Ляхов и Андрей Гончаров, неутомимый исследователь и пропагандист графики Юрий Герчук, аналитики, которые смотрели несколько шире, искали тенденции, общие для разных видов искусства, — Анатолий Кантор, Вячеслав Глазычев, Александр Якимович.

В 1970-е годы публикации о графике, за редкими исключениями, можно найти только в разделе «Хроника», где содержится интереснейший материал, сохраняющий свою актуальность и обаяние документального источника. В отличие от сборников «Советской графики», значительную часть которых составляли персоналии, «Советское искусствознание» не опубликовало ни одной статьи о художнике-современнике, предпочитая обзоры и попытки обнаружить общие тенденции в изобразительном искусстве и архитектуре. При том, что писали и говорили на эти темы очень разные исследователи и критики, они часто сходились во мнениях, что убеждает в объективности их наблюдений. Во второй половине 1980-х годов таких статей, подводящих итоги, становилось все больше. Часть явлений — таких как «бумажная архитектура» [44], экспериментальная авторская книга [50], графика нонконформистов [6] — была описана и проанализирована уже в «Вопросах искусствознания» в следующем десятилетии.

Библиография

1. *Адаскина Н. Л.* В. Фаворский — педагог-теоретик // Советское искусствознание'77. Вып. 2 (1978). С. 210–232.

2. *Адаскина Н. Л.* Художник и среда // Советское искусствознание'83. Вып. 1 (1984). С. 5–31.

3. *Бернштейн Б. М.* Старый колодец. Книга воспоминаний. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2008.

4. Вопросы искусствознания. 1993. № 1.

5. *Дондурей Д. Б.* «Изобразительное искусство и зритель». Москва. ГМИИ им. А. С. Пушкина. 20–23 ноября 1978 // Советское искусствознание'79. Вып. 1 (1980). С. 391–399.

6. *Ерофеев А.* Русское искусство 1960–1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Серия интервью // Вопросы искусствознания. 1996. № 2. С. 569–598.

7. *Зайцев М. С.* Овсянников Юрий Максимилианович // Московская энциклопедия. В 2 т. Т. 1: Лица Москвы. В 6 кн. Кн. 6: А–Я. Дополнения/Под общ. ред. С. О. Шмидта. М.: Московские учебники, 2014. С. 460.

8. Искусство книги. 1955. Вып. 1/Сост. С. Б. Телингатер. М.: Искусство, 1960.

9. Искусство книги. 1956–1957. Вып. 2/Сост. и ред. Ю. А. Молок, В. Н. Ляхов. М.: Искусство, 1961.

10. Искусство книги. 1958–1960. Вып. 3/Сост. и ред. Ю. А. Молок, В. Н. Ляхов, М. С. Кикоть. М.: Искусство, 1962.

11. Искусство книги. 1961–1962. Вып. 4/Сост. Е. С. Левитин, И. В. Миланова. М.: Книга, 1967.

12. Искусство книги. 1963–1964. Вып. 5/Сост. И. В. Миланова. М.: Книга, 1968.

13. Искусство книги'65/66. Вып. 6/Сост. И. В. Миланова. М.: Книга, 1970.

14. Искусство книги. 1967. Вып. 7/Сост. В. Я. Быкова. М.: Книга, 1971.

15. Искусство книги 68/69. Вып. 8/Сост. Г. Л. Демосфенова, Е. В. Сидорина. М.: Книга, 1975.

16. Искусство книги 1970/1971. Вып. 9/Сост. Г. Л. Демосфенова, Т. В. Кантор, науч. ред. Г. Л. Демосфенова. М.: Книга, 1979.

17. Искусство книги. 1972–1980. Вып. 10/Сост. и науч. ред. Г. Л. Демосфенова. М.: Книга, 1987.

18. *Кантор А. М.* Искусство восьмидесятых годов // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 5–29.

19. *Кантор А. М.* Советская живопись на рубеже 70-х и 80-х годов // Советское искусствознание'82. Вып. 1 (1983). С. 5–31.

20. *Карпов В.* Всероссийское совещание по детской литературе // Советское искусствознание'73 (1974). С. 341–342.

21. *Карпов В.* Научная конференция, посвященная 75-летию со дня рождения Эдуарда Вийральта // Советское искусствознание'73 (1974). С. 342.

22. *Климов Р. Б.* Заметки о Фаворском // Советское искусствознание'74 (1975). С. 200–240.

23. *Климов Р. Б.* Заметки о Фаворском // Советское искусствознание'75 (1976). С. 201–236.

24. *Костин В.* Заседания Клуба искусствоведов. Москва. МОСХ. Осень 1981 — весна 1982 // Советское искусствознание'82. Вып. 1 (1984). С. 368–372.

25. *Костин В. И., Стерлигов А. Б.* Искусствоведческий семинар Союза художников СССР. Паланга. Октябрь-ноябрь 1980 // Советское искусствознание'81. Вып. 1. (1982). С. 350–356.

26. *Круглихина Т.* Конференция, посвященная 175-летию со дня рождения А. С. Пушкина (1799–1837) // Советское искусствознание'74 (1975). С. 467–471.

27. *Курочкина Т. И.* Научная конференция, посвященная проблемам развития советского портрета // Советское искусствознание'77. Вып. 2 (1978). С. 411–412.

28. *Курочкина Т.* Первое объединенное заседание отделений, посвященное вопросам композиции. Москва. Академия художеств СССР. 16 ноября 1978 // Советское искусствознание'79. Вып. 1 (1980). С. 388–390.

29. *Лаце Р. В.* Некоторые процессы в развитии латышской картины 70-х годов // Советское искусствознание'77. Вып. 2 (1978). С. 5–17.

30. *Ляхов В. Н.* Искусство книги/Сост. Г. Ю. Стернин, авт. вступ. ст. А. А. Сидоров. М.: Советский художник, 1978.

31. *Ляхов В.* Искусство книги. Теория и практика: к 90-летию со дня рождения новатора, теоретика и педагога/Сост. О. В. Корытов. М.: Галарт, 2015.

32. *Ляхов В. Н.* Советский рекламный плакат и рекламная графика. 1933–1973. М.: Советский художник, 1977.

33. *Ляхов В. Н.* Теоретические проблемы искусства книги (Очерки теории книжного искусства). Автореферат дис. ... доктора искусствоведения. М., 1969.

34. *Ляхов В. Н.* Теоретические проблемы искусства книги. Автореферат дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 1973.

35. *Ляхов В. Н.* Цель и проблемы книжного искусства // Советское искусствознание'75 (1976). С. 300–311.

36. *Молок Ю.* «Круглый стол» критиков. Москва. 1974–1982 // Советское искусствознание'83. Вып. 1 (1984). С. 324–328.

37. Орден российских тамплиеров. В 3 т./Публ., вступ. ст., коммент., указ. А. Л. Никитина. М.: Минувшее, 2003. Т. 2: Документы 1930–1944 гг.

38. От издательства // Советское искусствознание'73 (1974). С. 5–6.

39. От редакции // Искусство книги. 1961–1962. Вып. 4/Сост. Е. С. Левитин, И. В. Миланова. М.: Книга, 1967. С. 7–8.

40. Первый год работы проблемного семинара «Художественные проблемы предметно-пространственной среды» (при отделе теории и истории художественного конструирования ВНИИТЭ, 1978 год) // Советское искусствознание'79. Вып. 2 (1980). С. 436–443.

41. *Полевой В. М.* О социально-эстетических особенностях массовой политической графики // Советское искусствознание'77. Вып. 2 (1978). С. 18–33.

42. *Редколлегия.* Памяти Воли Николаевича Ляхова (1925–1975) // Искусство книги 1970/1971. Вып. 9. М.: Книга, 1979. С. 186.

43. Розенкрейцеры в советской России: документы 1922–1937 гг. / Авт. вступ. ст., коммент., ук. А. Л. Никитин. М.: Минувшее, 2004.

44. *Рябушин А. В.* Феномен «Бумажной архитектуры» // Советское искусствознание. 1989. Вып. 25. С. 64–97.

45. Свободомыслия очаг... Всесоюзный семинар искусствоведов в Паланге. 1970–1991/Отв. ред. В. П. Толстой, сост. Г. П. Конечна, М. Г. Пивень, В. П. Толстой, О. В. Холмогорова. М.: Галарт, 2013.

46. Советское искусствознание'73 (1974).

47. Советское искусствознание. 1985. Вып. 19.

48. *Фаворский В. А.* Беседы с искусствоведом Е. С. Левитиным // *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 362–376.

49. *Чага Л.* Д. И. Митрохин в Москве. 1977 // Книга о Митрохине. Статьи. Письма. Воспоминания/Сост. Л. В. Чага. Л.: Художник РСФСР, 1986. С. 400–417.

50. *Чудецкая А. Ю.* «Книга художника» 1980–1990-х годов как направление современной графики // Вопросы искусствознания. 1996. Вып. 2. С. 199–211.

51. *Шиповская Е. А.* Исповедь Рыцаря Света. Воспоминания/Публ., предисл., указ. А. Л. Никитина. М.: Интерграф Сервис, 1998.

52. Э. Г. Пленум Комиссии по искусствоведению, критике и печати правления Союза художников СССР. Москва. Правление Союза художников СССР. 9–11 декабря 1981 // Советское искусствознание'82. Вып. 1 (1983). С. 413–418.

53. *Якимович А. К.* Советское изобразительное искусство 1970-х — начала 1980-х годов. По материалам, опубликованным в сборниках «Советская живопись», «Советская скульптура» и «Советская графика» // Советское искусствознание. 1985. Вып. 19. С. 29–64.