

DOI: 10.55959/MSU0130-0083-8-2024-65-1-188-204



В.В. Васильева

**ДИАЛОГ ТЕКСТА И ОБРАЗА В ШЕСТИ ЖИВОПИСНЫХ
ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ЮЛО СООСТЕРА ДЛЯ ИЗДАНИЯ
«НАУКА И ЧЕЛОВЕЧЕСТВО» (1962)**

V.V. Vasil'eva

**DIALOGUE BETWEEN TEXT AND IMAGE IN SIX PICTORIAL
ILLUSTRATIONS BY YULO SOOSTER FOR THE SCIENCE
AND HUMANKIND EDITION, 1962**

Аннотация. Предметом исследования были выбраны живописные иллюстрации Юло Соостера (1924–1970) к научно-популярным статьям из ежегодника «Наука и человечество» за 1962 г.: «Загадка эволюции человеческого мозга» М. Нестурха, «Физика и прогресс в земледелии» И. Ревута, «Богатство океанов» Л. Зенкевича, «Новое в стереохимии» О. Реутова, «Космическая материя и Земля» В. Фесенкова, «Метагалактика и Вселенная» А. Зельманова. Этот материал еще не был подробно описан и проанализирован в научной литературе. Автор поставил перед собой ряд задач, среди которых: выявление особенностей избранных иллюстраций, соотнесение их с другим сопроводительным визуальным материалом к указанным статьям, анализ специфики работы художника с текстом в процессе создания образов, соотнесение этих работ со станковыми живописью и графикой Ю. Соостера. В результате проведенного исследования был сделан вывод, что Ю. Соостер никогда не шел по пути очевидного следования тексту, предпочитая конструировать образы, которые имели более отвлеченный характер и наталкивали читателя на дополнительные размышления гуманистического и философского характера. В целом это было свойственно для изданий, выходивших под руководством друга Ю. Соостера — Ю. Соболева, главного художника издательства «Знание» в первой половине 1960-х. Ю. Соболев стремился, соединяя разнородные образы и прибегая к метафорам, погрузить читателя глубже в суть научного текста и установить его связи с метафизическими проблемами общего характера. При таком

Васильева Виктория Васильевна, аспирантка кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова

Vasil'eva Viktoria Vasil'evna, Postgraduate Student, Department of Russian Art History, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University

La-viva-rosa@yandex.ru

ORCID: 0000-0003-4099-9712

подходе художник становился полноценным соавтором исследователя, написавшего статью. Реализация этого принципа прослеживается в каждой из шести иллюстраций Ю. Соостера. При этом обнаруживается сходство между иллюстрациями Ю. Соостера и основной направленностью его творчества в композиционных приемах (важность линии горизонта, контраст масштабов, фокус на ведущем смысловом элементе-метафоре), колористическом решении, внимании к фактуре, концептуально-философском подходе к выбору и сочетанию образов.

Ключевые слова: иллюстрация научно-популярных изданий, художественный метод Ю. Соболева, творчество Ю. Соостера, художники-нонконформисты, образ-архетип, издательство «Знание».

Abstract. The subject of this study — the painted illustrations by Yu. Sooster (1924–1970) for popular science articles in the 1962 edition of the annual journal *Science and Humankind*. The articles included “The Puzzle of Human Brain Evolution” by M. Nesturkh, “Physics and Progress in Agriculture” by I. Revut, “Wealth of the Oceans” by L. Zenkevich, “New Developments in Stereochemistry” by O. Reutov, “Cosmic Matter and the Earth” by V. Fesenvov, and “Metagalaxy and the Universe” by A. Zelmanov. These illustrations have not been extensively described or analyzed in the scholarly literature before. The author set out several tasks, including identifying the features of Sooster’s illustrations, correlating them with other visual materials accompanying the articles, analyzing how the artist worked with the text to create images, and comparing these works with Sooster’s studio paintings and graphics. The study concludes that Sooster did not follow a path of obvious adherence to the text. Instead, he preferred to construct images that were more abstract in nature, prompting the reader to engage in additional humanistic and philosophical reflections. This approach was characteristic of publications under the direction of Yu. Sobolev, Sooster’s friend and the chief artist of the “Znanie” publishing house. Sobolev aimed to immerse the reader deeper into the essence of the scientific text and establish its connection with broader metaphysical problems by combining diverse images and using metaphors. In this way, the artist became a full-fledged co-author of the researcher who wrote the article. This principle is evident in each of Sooster’s six illustrations. The study also discovers similarities between Sooster’s illustrations and the main direction of his creative work in several aspects: compositional techniques (such as the importance of the horizon line, contrast of scales, focus on the leading metaphorical element), coloristic solutions, attention to texture, and a conceptual-philosophical approach to selecting and combining images.

Keywords: illustration for popular science publications, artistic method of Yu. Sobolev, creativity of Yu. Sooster, non-conformist artists, archetype image, “Znanie” publishing house.

* * *

Юло Соостер (1924–1970) — художник, родившийся в довоенной Эстонии, один из наиболее ярких представителей нонконформистского искусства СССР 1960-х. Обладая глубоким знанием и пониманием сюрреалистического и метафизического языка

художественной выразительности, мастер «говорил» на нем как о, казалось бы, простых, так и о фундаментальных аспектах бытия, вкладывая в них сущностные для него интеллектуально-философские ценности. Немаловажную часть его наследия составляют иллюстрации к научно-фантастическим и научно-популярным изданиям.

Уникальность шести необычных иллюстраций Ю. Соостера для первого выпуска научно-популярного международного ежегодника «Наука и человечество», вышедшего в 1962 г., заключается в том, что они единственные выполнены в технике масляной живописи, более в сборнике таких не встречается. Два подлинника, ставшие иллюстрациями к статье М. Нестурха «Загадка эволюции человеческого мозга» и статье О. Реутова «Новое в стереохимии», хранятся в Фонде культуры «Екатерина», остальные четыре находятся в частных собраниях. Размер оригиналов (от 45x35 до 45,5 x 35,5), основной материал (картон, масло) и высокая степень проработанности позволяют видеть в них также полноценные станковые произведения, хотя и создававшиеся с целью иллюстрации. Задача данного исследования — проанализировать шесть живописных иллюстраций Ю. Соостера с учетом специфики замысла оформления всего тома и проследить процесс рождения художественного образа на основе научно-популярного текста.

В профильной литературе наиболее значимое внимание иллюстрациям уделяется А. Романовой в статьях «Острова Юрия Соболева: от мифологизма до мультимедиа» и «Симметричные миры — отраженные симметрии», Ю. Герчуком в статье «Юрий Соболев — режиссер современной книги» и В. Солоненко в книге «Юло Соостер как иллюстратор»¹. Первые три имели чрезвычайную важность для нашей работы, так как в них был проведен разбор общих принципов оформления ежегодника «Наука и человечество» и проанализирован творческий метод главного художника издательства «Знание» Ю. Соболева, который был близок и самому Ю. Соостеру. У В. Солоненко собран, скорее, фактический материал, без глубокой его проработки. Подробного описания и анализа рассмотренных ниже работ Ю. Соостера и соотнесения их с текстами, к которым они создавались, еще проведено не было.

¹ Романова А. Острова Юрия Соболева: от мифологизма до мультимедиа // Острова Юрия Соболева. М., 2014. С. 10–19; Романова А. Симметричные миры — отраженные симметрии // Summeetrilised maailmad peegeldatud sümmeetriad. Ülo Sooster, Juri Sobolev, Tõnis Vint, Raul Meel. Tallinn, 2017. P. 14–56; Герчук Ю. Юрий Соболев — режиссер современной книги // Острова Юрия Соболева. С. 113–120; Солоненко В. Юло Соостер как иллюстратор. М., 2016.

Для лучшего понимания особенностей иллюстраций следует дать краткий обзор методов главного художника издательства «Знание», которое стало выпускать ежегодник, — Ю. Соболева, занявшего эту должность в 1959 г.² В том же году там начал работать художником-оформителем Ю. Соостер³. Ю. Герчук называет два тома «Науки и человечества» (за 1962 и 1964 гг.) «вершиной творческих достижений Юрия Соболева в сфере искусства книги»⁴. Столь высокая оценка связана с тем, что именно в них Ю. Соболев заложил основные принципы, которым будет следовать в дальнейшей работе, в частности, над оформлением журнала «Знание — сила». Они также будут ведущими и в других жанрах, которыми занимался Ю. Соболев: слайд-фильме «Судьба Земли» и мультипликационном фильме «Стеклопанельная гармоника»⁵. Суть заключалась в смелом и одновременно продуманно-гармоничном сочетании образов разных эпох внутри одного нарратива, что переводило зрителя через метод культурных ассоциаций на уровень философии. Сам Ю. Соболев так постулировал свое кредо: «Используя сложно-ассоциативную связь, художник сопоставляет и сравнивает “предметы далековатые”, отчего “рождается поэтическое” (Ломоносов) ... Метафорическое, многозначное, полное поэтической силы изображение способно сделать читателя активным, мыслящим, чувствующим собеседником ученого»⁶. Благодаря такому подходу частная научная проблема превращалась в универсальную общечеловеческую.

А. Романова обращает внимание на то, что Ю. Соболев и А. Добрицын указаны в выходных данных «Науки и человечества» под строчкой «Сценарий оформления книги», что дополнительно акцентирует внимание на их особом отношении к ее визуальному строю, соединяя их приемы со взглядом режиссера театра или кино, собирающим из множества сцен или кадров цельное эмоциональное высказывание⁷. В итоге «Наука и человечество» наполнена в каждом разделе как фрагментами, так и полными репродукциями работ старых мастеров. Среди них, например, можно увидеть произведения Рембрандта, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело и других.

² Герчук Ю. Островитянин // Искусство. 2004. № 6. С. 76.

³ Варбланс Р. Юло Соостер как связующее звено и художественная ось. // Юло Соостер. Каталог выставки. М., 2006. С. 10.

⁴ Цит по: Герчук Ю. Юрий Соболев — режиссер современной книги. С.117.

⁵ Соостер М. Нонконформисты как творческий тандем // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2018. № 1. С. 193.

⁶ Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Острова Юрия Соболева. С. 122.

⁷ Романова А. Указ. соч. С. 12.

Они даны в черно-белом варианте, что приводит к их гармоничному созвучию с графическими работами, которыми изобилуют страницы сборника. Поэтому живописная техника Ю. Соостера и присутствие в его работах цвета, с одной стороны, выделяются на общем фоне, а с другой, — остаются в визуальном и концептуальном единстве с остальным материалом. Характерно, что его иллюстрации даны во всю страницу и с обратной стороны листов отсутствует текст, что дополнительно выделяет их как особо значимые части сборника.

Следует учесть также личные интересы Ю. Соостера, соединяющие разные контексты — науку и визионерство. Во время заключения в 1949–1956 гг. в лагере под Карагандой Ю. Соостер стал посещать лагерный кружок, в котором собирались репрессированные ученые. По мнению Ю. Соболева, это во многом повлияло на желание Ю. Соостера связать науку и искусство⁸. Два друга-художника вместе даже инициировали встречу с информатиками, чтобы поговорить, «...как можно дать качественную оценку информации, которую предоставляет произведение искусства...»⁹. Интерес у художников был при этом не к науке, которая ищет и утверждает истину в последней инстанции, а к ее «релятивистской» версии, их привлекала «...возможность настоящей игры, флексибельности, ощущения ускользания и возможности это ускользание тем не менее уловить», что мы впоследствии в полной мере увидим при описании и анализе иллюстраций Ю. Соостера¹⁰. И. Кабаков отмечает, что парадоксальное сочетание стремления к «почти научной достоверности», построению рациональных аналитических цепочек с интуитивностью и ощущением непознаваемой тайны были не только в творчестве, но и в обыденной жизни Ю. Соостера¹¹. Нам это важно для понимания соединенности иллюстраций художника с личной философией и магистральной линией его творчества.

Наметив общий контекст, перейдем непосредственно к анализу материала. Сборник состоит из четырех тематических разделов: «Человек», «Земля», «Частицы», «Вселенная». Внутри двух из них находятся по одной живописной иллюстрации Ю. Соостера, а в разделах «Земля» и «Вселенная» — по две. В первой части «Человек» иллюстрация Ю. Соостера относится к статье М. Нестурха «Загадка

⁸ Ерофеев А. Русское искусство 1960–1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Интервью с Юрием Соболевым // Искусствознание. 1998. № 2. С. 552.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 565.

¹¹ Кабаков И. О картинах Юло Соостера // Х. Д. К. Альманах. Вологда. 2011. № 1. С. 22.

эволюции человеческого мозга»¹². Ее автор обращается к проблеме эволюции мозга, проследивая этапы развития серого вещества от человекоподобной обезьяны до представителя вида *Homo sapiens*. Статья сопровождается на полях черно-белыми фотографиями и графическими изображениями, имеющими характер наглядных пособий: это снимки разных видов обезьян, реконструкции австралопитека, питекантропа, неандертальца, образцы мозга антропоидов и человека, схемы черепа и развития коры полушарий.

Иллюстрация Ю. Соостера значительно отличается от этого сопроводительного материала не только размером во весь печатный лист и наличием цвета. Первостепенно то, как художник дает собственную интерпретацию сути текста в метафизическом ключе. Расположенная на постаменте человеческая голова, ее серый цвет вызывают ассоциации со скульптурой, а ракурс, взятый снизу, подчеркивает величественность бюста, вырастающего на фоне горизонта. В. Пацюков в статье для каталога выставки «Tallinn–Moskva 1956–1985. Москва–Таллинн 1956–1985» обращает внимание на значимость горизонта для московской школы и, в частности, у Ю. Соостера видит горизонт не как выстраивание первых пространственных координат суши и неба, а как «принцип “женского” интеграла, означающего не “мужской логос”, а “женскую” софийность, объединенную с эротикой»¹³. В нашем случае такая трактовка не кажется уместной, хотя сама низкая линия горизонта, пустынный пейзаж и растяжка цвета в небе пришли сюда из станковых работ мастера. Указанные характеристики особенно явлены в работах из частных собраний: «Композиция» 1963 г., «Ландшафт с глазами» 1968 г., «Яйцо» 1964 г.; они часто встречаются в серии с можжевеликами и присущи многим другим произведениям Ю. Соостера.

Ю. Соостер трактует условные черты головы-скульптуры как памятник не отдельному человеку, а всему человечеству, которое поднялось на невероятно высокий уровень возможностей благодаря развитию мозга. Этот бесценный орган, сделавший наш вид венцом творения природы, художник выделяет внутри монохромной статуи цветом. Такой акцент соответствует пафосу статьи об утверждении господства человека над миром с помощью его мыслительного аппарата и о познании в нем природы самой себя. Извилины художник показал крайне условно, гораздо важнее анатомической точности для него было передать когнитивные процессы: энергетический ток

¹² *Нестурх М.* Загадка эволюции человеческого мозга // Наука и человечество. М., 1962. С.76–84.

¹³ *Пацюков В.* Текст как пространство и пространство как текст // Tallinn–Moskva. 1956–1985. Москва–Таллинн. 1956–1985. Таллинн, 1996. С. 177–178.

информации по нейронам, пучки которых автор отмечает наиболее активным цветом — красным. Именно они обеспечивают обработку и передачу информации. Вероятно, поэтому художник также вынес клетки мозга отдельно в увеличенном виде у основания постамента бюста. От черепной коробки расходятся причудливо свивающиеся линии, ведущие к разноцветным абстрактным фигурам с изображением динамичной зигзагообразной кривой в каждой. Эти плавающие над головой формы можно определить как единицы информации, улавливаемые органами чувств и обрабатываемые мозгом. Либо зигзагообразная линия может интерпретироваться как схема звуковой волны. Такое предположение подкрепляется текстом статьи, из которого следует, что набор из двух-трех десятков звуков лег в основу зарождения речи, а также говорится про «...звуковой язык, оказавшийся немаловажным фактором быстрого и прогрессивного развития головного мозга»¹⁴.

Обилие пересекающихся линий визуализирует идею автора о невероятном количестве нейронных связей, делающих мозг совершенной машиной. Выявление скрытых от глаза перцептивных, когнитивных и биологических процессов в голове было характерно и для П. Филонова, если мы вспоминаем про «первый авангард», и для В. Янкилевского, если обращаемся к современному искусству. В иллюстрации самобытный Ю. Соостер связан прежде всего со своим станковым творчеством: очевидно тяготение центральной формы композиции, представляющей собой мозг, к яйцу, излюбленному архетипу в станковой графике и живописи художника. Такое сближение оправдано и семантически: хрупкая внутренность яйца защищена скорлупой, как мозг человека оберегается черепной коробкой.

Рядом с головой Ю. Соостер изображает силуэты трех рук, подносящих к бюсту табличку с простым уравнением, цветок и грушу. Вероятно, это соотносимо с разделом статьи, в котором речь идет про последовательное усложнение жизни в связи с природными изменениями и необходимостью решения новых задач бытового и жизненного толка, что обеспечило высокую скорость эволюции обезьяны в первых людей. Также в тексте описывается эксперимент с приматами, в котором они успешно решают задачи по созданию примитивных инструментов за вознаграждение. Вероятно, эту совокупность материала художник скомпоновал в простейшее уравнение на табличке: «2x2». Что же касается цветка и груши, то можно предположить, что они указывают на взаимодействие с миром не толь-

¹⁴ *Нестурх М.* Указ. соч. С. 81.

ко через органы чувств (вкус, обоняние), но также путем развития эстетических суждений, утверждения способности выбора. В таком случае, это уже исключительно задумка художника, так как про ощущения, чувства, эмоции в статье речи не идет. Столь отвлеченная трактовка даже как будто противоречит стилю текста, где особая роль в трансформации мозга из обезьяньего в человеческий отводится труду, причем труду коллективному, со ссылками на К. Маркса и Ф. Энгельса¹⁵. А концепции, связанные с представлением о творении человека извне или о наличии у него души рассматриваются автором исследования как наивные и ложные¹⁶.

Таким образом, художник передает не все ключевые идеи статьи, а выбирает только те, что вызвали у него наибольший отклик. При этом интерпретирует их в метафизическом ключе, который пафос статьи, казалось бы, полностью исключает. Это объясняется и личными взглядами Ю. Соостера, и поддержкой главного художника издания Ю. Соболева, который постулировал необходимость участия иллюстратора в творении смысла наравне с автором текста¹⁷. Такая иллюстрация, в отличие от буквальной, выводит читателя за пределы обычного визуального опыта и настраивает на более тонкое и качественное восприятие абстрактных категорий науки.

В разделе «Земля» живописными иллюстрациями Ю. Соостера отмечены сразу две статьи. Первая из них — «Физика и прогресс в земледелии» И. Ревут¹⁸. Она охватывает несколько разделов агрономической деятельности человека. В начале ее идет постановка проблемы: как удивительный природный процесс фотосинтеза или превращение неорганики в органику воссоздать наиболее эффективно в искусственных условиях. Далее описываются системы освещения и отопления, используемые для стимуляции развития растений. Затем автор уделяет внимание автоматизации агрономических процессов и созданию машин, которые контролируют все необходимые показатели при искусственном выращивании культур; завершается текст разделом, посвященным вопросам коррекции структуры почв. Если в предыдущей иллюстрации Ю. Соостер воплотил смысл всей статьи целиком, то в данном случае из всего многообразия информации Ю. Соостер обратился к факту из самого начала текста, продемонстрировав процесс фотосинтеза. Вероятно, он так сократил

¹⁵ Там же. С. 80–82.

¹⁶ Там же. С. 77–84.

¹⁷ Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Острова Юрия Соболева. С. 121.

¹⁸ Ревут И. Физика и прогресс в земледелии // Наука и человечество. М., 1962. С. 134–142.

объем иллюстрируемого материала (лишь до первого его абзаца) в связи с личными интересами, которые в первую очередь касались устройства Вселенной, ее органической жизни. Кстати, форма листа подозрительно напоминает столь любимых художником рыб из станковой живописи и графики.

Для понимания специфики авторского стиля обратимся к краткому обзору дополнительных иллюстраций, сопровождающих статью, приводящихся без полноценных выходных данных: среди них скульптура В. Мухиной «Хлеб», фрагмент скульптуры Н. Крымской «Виноградница», скульптура И. Шадра «Сеятель», монотипия А. Рыбчука, представляющая портрет этнического типа. Черно-белые репродукции произведений, выполненных в реалистической манере, передавали прославляющие интонации текста в отношении борьбы народа за улучшение эффективности сельского хозяйства и восторг от полученных результатов. Вероятно, для снижения пафоса и создания ироничного подтекста на полях живут рисунки в нарочито упрощенном, наивном духе: солнце, с лучами в виде веселых язычков пламени, освещает условно изображенный подсолнух, больше похожий на ромашку; декоративно решенная тыква греется под лучами лампы накаливания, в то время как виноград получает тепло от обычной батареи. В тексте же речь идет про профессиональные осветительные и отопительные агро-установки, способные имитировать необходимые микроклиматические условия для разных видов растений.

Ю. Соостер в своей живописной композиции тоже следует по пути непосредственности, показывая лист растения очень просто и утрированно-обобщенно, так же, как и облака с солнцем. При этом сильно нарушая пропорции: лист дан в максимальном приближении, многократно превосходя по размерам и тучи, и солнечный диск. Такие игры масштабом, дающие зрителю повод задуматься над законами бытия и взаимодействия микро- и макрокосмосов, были характерны и для основных образов Ю. Соостера (например, гигантских левитирующих яиц в пустынных пейзажах). Попытаться объяснить грандиозный масштаб листка его приближенностью к смотрящему сложно, так как нет никаких дополнительных элементов пространства, на это указывающих: он ни к чему не крепится, его никто не держит. Можно вспомнить законы средневекового искусства: большим становится то, что имеет первостепенное значение. В данном случае действительно именно лист — главный объект, внутри которого свершается чудо, но не мистического характера, а вполне рационального. Хотя, как говорится в статье, процесс был всё еще на тот момент не до конца изучен и объяснен учеными, пускай и имел

формулу. Именно ее Ю. Соостер и показывает на черном ромбе, резко выделяющемся своим цветом и жесткой геометрией на фоне основной композиции. Позади него круг, в который мы смотрим словно в линзу микроскопа с сильным увеличением и видим структуру листа вплоть до уровня клеточного строения. Характерно, что форма круга повторяется и в солнце, втором важном агенте таинственной реакции подаяния жизни. Между ними соединительной линией идет один яркий луч. В египетском искусстве амарнского периода такие лучи тянулись к фараону, означая передачу ему силы и энергии Атона, показывая неразрывную связь божества и его возлюбленного дитя. В данном случае визуализируется такая же неразросторжимая и энергетическая связь между звездой и всем живым, переданным в виде универсальной формы обыкновенно-будничного зеленого листа. Ведь именно благодаря фотосинтезу появляется кислород, без которого жизнь на планете была бы невозможной.

В этом же разделе Ю. Соостер создал живописную иллюстрацию для еще одной статьи — «Богатство океанов» Л. Зенкевича¹⁹. В ней автор освещает тему природного богатства мирового океана и рассматривает способы и перспективы его использования, а также предостерегает от экологической катастрофы, обозначая пагубные пути, которыми идет человечество. Художник берет за основу для иллюстрации размышления автора о взаимосвязи поверхностной зоны океана и глубинных вод: снизу поднимаются вещества и микроорганизмы, которыми питаются рыбы, живущие в слоях ближе к поверхности. Ю. Соостер показал это разделение цветом, светом и буквальной линией границы. В верхней части композиции, выполненной теплыми оттенками зеленого и синего, представлены рыбы, изблюбленные герои художника. Если присмотреться, можно понять, что, как и в станковой живописи мастера, тут положен очень густой красочный слой, а чешуя рыбы, детали ее плавников, равно как и волны, процарапаны в красочной толще каким-то острым предметом. Так у иллюстрации появляется дополнительный объем и эффектная фактура. Тела рыб написаны в тех же цветах, что и окружающая их среда, что соответствует фрагменту статьи, в котором автор говорит об удивительной способности обитателей океана накапливать и концентрировать в своих телах вещества, растворенные в воде. Нижняя часть композиции исполнена темным, уходящим в черный, холодным фиолетовым, что соотносится с физической характеристикой глубоководных пространств, куда не доходит свет. Во тьму Ю. Соостер помещает архаического, даже хтонического персонажа: гигант-

¹⁹ Зенкевич Л. Богатство океанов // Наука и человечество. М., 1962. С. 143–153.

ского змея-червя с клювом. О таком существе в статье, разумеется, не говорится ни слова. Это создание — вольная фантазия художника, что, впрочем, не противоречит мнению автора, согласно которому, в толщах вод человека может еще ждать множество сюрпризов. Хотя, надо думать, Л. Зенкевич имел в виду, скорее, полезные ресурсы, а не фантастических тварей. Хорошо знавший Ю. Соостера А. Брусиловский вспоминал, что научные и духовные теории, которые тот узнал от интеллигенции, с которой общался в лагере, художник пересказывал в формате «скандинавских саг»²⁰. То есть, стратегия привнесения в сложные системы поэтически-притчевых мотивов была характерна для художника на всех уровнях: от частного повседневного общения до станкового творчества и иллюстрации.

На границе верхнего и нижнего миров, что уже само по себе напоминает космогонические системы, показаны бактерии, беспозвоночные и водоросли в выделенных рамками областях. Вероятно, так подчеркивается роль отдельных классов живых существ, обеспечивающих связь между уровнями океана. Л. Зенкевич раскрывает общечеловеческое значение мировых вод, говоря, что от них зависит жизнь на земле, ее атмосфера, и что это — достояние всей цивилизации²¹. Возможно, поэтому Ю. Соостер в этом разделе делает целых две иллюстрации к статьям, говорящим о явлениях, связанных со сложнейшими и важнейшими процессами жизни природы, которые так его увлекали и в станковом творчестве, для которого была характерна метафизическая проблематика и внимание к образам-архетипам. Но в отличие от данных иллюстраций, самостоятельные картины художника обладали, как правило, большим размером и ярко выраженной фактурой. Ю. Соостер любил в пастозный красочный слой внедрять стекло, бусины и прочие «инородные» для живописи элементы. Этот прием давал фактуре богатство и драматизм, становясь авторским средством выразительности и одновременно формируя собой субстанцию космической скорлупы или мелкую игольчатость можжевельников, хитрый рисунок чешуи доисторических рыб.

Следующая иллюстрация из интересующей нас серии сделана Ю. Соостером в разделе «Частицы» к статье О. Реутова «Новое в стереохимии»²². Исследование посвящено развитию и достижениям области химии, занимающейся изучением «расположения ато-

²⁰ Брусиловский А. Прожженный рисунок // Художественный совет. 2002. № 3. С. 41–42.

²¹ Зенкевич Л. Указ. соч. С. 125.

²² Реутов О. Новое в стереохимии // Наука и человечество. М., 1962. С. 282–292.

мов молекул в пространстве и влиянием этого пространственного расположения на свойства веществ»²³. В центре композиции показана модель строения соединений углерода, повторяющая схему строения метана CH_4 на полях статьи. Красным отмечен атом углерода. Вероятно, такой акцент связан с тезисом статьи, что именно изучение органических соединений (соединений с углеродом) дали к тому моменту наиболее важные результаты. Принцип симметрии, часто используемый Ю. Соостером в станковых работах, тут соотносим с текстом, согласно которому одинаковый состав и строение соединений не делает их идентичными, поэтому важно учитывать в изомерах, при их внешнем тождестве, расположение всех атомов в молекуле. Руки, которые держат формы, напоминающие стаканчики, могут иметь связь с упоминаемыми в статье манипуляциями с веществами, не имеющими асимметричного атома углерода в своих молекулах, чтобы они превратились в другое вещество, где он как раз появляется²⁴. А непосредственно на смежной с иллюстрацией странице разворота текст сообщает: «Дихлорэтилен — жидкость, которая путем фракционированной перегонки может быть разделена на два изомерных дихлорэтилена», что тоже концептуально переключается с образом двух емкостей, изображенных художником²⁵. Благодаря неожиданному сочетанию разных объектов в пространстве и отходу от однозначной трактовки конкретных фактов, Ю. Соостер создает композицию, откликающуюся на разные части статьи одновременно.

Разработка нижней части иллюстрации может быть соотнесена с темой, развивающейся уже ближе к завершению статьи, где упоминается о «возможности существования молекул в виде энергетически неравноценных форм, переходящих друг в друга только за счет вращения вокруг простых связей»²⁶. Ю. Соостер поворотное движение передает стрелкой, которая выполняет ту же функцию в схемах и чертежах. Эту динамику поддерживает смена названий точек вершин пирамид: X и H переворачиваются на H и X. Эти тетраэдры напоминают переведенную в архитектурную форму молекулярную схему, где каждая вершина — это атом, а связи между ними — ребро. Обилие геометрических форм, выявляющих атомную структуру, мы можем видеть на полях статьи. Художник вновь делает низкой линию горизонта, представляя всю конструкцию натюрмортом, пе-

²³ Там же. С. 282.

²⁴ Там же. С. 284–285.

²⁵ Там же. С. 282.

²⁶ Там же. С. 289.

реходящим благодаря своей монументальности и масштабу в разряд монумента. Соединение условности рук, данных силуэтом с минимальным намеком на объем, с плотностью и перспективой пространственной коробки-сцены под ними дает дополнительное ощущение нереальности происходящего. Похожим приемом сочетания несочетаемого пользовались сюрреалисты. По словам Ю. Соболева, они с Ю. Соостером, постоянно ощущая временной разрыв между их советской действительностью и мировой историей искусства, приняли решения в лабораторном порядке наверстать упущенное, попробовав «принципы деформации в кубизме и экспрессионизме, пространственные изобретения Пикассо, Брака, Де Кирико и Моранди, методы абстрагирования у Мондриана и Поллока, сюрреалистический подход Макса Эрнста и Рене Магритта, поэтику Клее и Миро...»²⁷. Для этого художники посещали библиотеки, доставали редкие альбомы и монографии. Соответственно, с методом сюрреалистов они были знакомы не понаслышке, однако при этом существовала и принципиальная разница: в отличие от «классических» сюрреалистов, у художников не исчезал аналитический подход. Ю. Соостер говорил: «... отказаться от “сознания”, рефлексии я не желал, и у меня никогда не было радости освободиться и стать “естественным”, идиотом, пусть даже и “художником”»²⁸. Действительно, у Ю. Соостера скорее идет обращение к образам-архетипам, нежели исследование собственного индивидуального подсознания.

И наконец, две последние иллюстрации подобного рода Ю. Соостер выполнил для раздела «Вселенная». Первая из них украшает собой статью В. Фесенкова «Космическая материя и Земля»²⁹. Она раскрывает суть явления космической пыли, ее образования, свойств, взаимодействия с Землей. Также рассматривается и другая космическая материя (кометы, метеориты и астероиды). Интерес к выявлению взаимосвязи микро- и макрокосмоса, типичный для станкового творчества художника, проявляется и в иллюстрации к данной статье. Невозможно с точностью атрибутировать, что находится перед нами, — та самая космическая пыль или же метеоры и тектиты, из которых она появляется при их распаде. А метеоры, в свою очередь, — это остатки кометы, метеориты — астероидов. То есть, в бесконечно малом мы можем увидеть прежние большие

²⁷ Соболев Ю. Виртуальная Эстония и не менее виртуальная Москва. С. 12.

²⁸ Кулик И. Мифология Соостера по Кабакову // Юло Соостер. Каталог выставки. М., 2006. С. 19.

²⁹ Фесенков В. Космическая материя и Земля // Наука и человечество. М., 1962. С. 366–374.

формы, и наоборот. На концептуальном уровне это усиливается еще и тем, что пыль сохраняет характеристики изначальных объектов — пористость и рыхлость. Эти свойства художник передает с помощью густого нанесения слоев краски отдельными небольшими мазками.

Характерно, что на формах поставлено много бликов, и рядом с ними фон приобретает желтоватый оттенок, что согласуется с утверждением о свойстве пыли отражать свет. Им объясняется сумеречный свет после захода Солнца, так как Земля тоже окружена плотным облаком пыли³⁰. Белые точки вокруг космической материи могут быть как условной передачей звезд в бесконечном пространстве, так и обозначением следующего акта распада форм на всё более мелкие структуры, тоже отражающие свет, что вновь напоминает нам о взаимосвязи и подобии бесконечно малого и бесконечно большого как основополагающего закона Вселенной. Движение потока пыли или более крупных ее протоформ подчеркивается тонкими желтыми линиями, идущими от объектов к левому краю картины и таким образом задающими вектор движения.

Статья иллюстрируется также четырьмя графическими вставками неизвестного авторства. Они имеют совершенно иной стиль, чем живописные работы Ю. Соостера, напоминая, скорее, научные схемы со стрелками и чертежи с линиями орбит. Своей обыденностью они контрастно оттеняют центральную вещь Ю. Соостера. Впрочем, она не кажется выбивающейся из общего оформления благодаря как амальгамности визуального материала всего сборника, так и цветовому решению. В иллюстрациях-схемах довольно активно используется оранжевый, и Ю. Соостер вставляет схемобразный фрагмент в свою композицию, помещая его в рамку такого же цвета. В ней условно представлены четыре варианта свечения шлейфа пыли вокруг планеты.

Последняя иллюстрация в сборнике сделана Ю. Соостером к статье А. Зельманова «Метагалактика и Вселенная»³¹. В ней автор рассматривает одно из направлений космологии, основанное на общей теории относительности А. Эйнштейна. В связи с этим Ю. Соостер размещает внизу своей иллюстрации портрет знаменитого физика, но в весьма неформальной манере: в космическом пространстве как планета парит голова ученого с трубкой во рту, непременным атрибутом самого художника. Портрет решен в монохrome, напоми-

³⁰ Там же. С. 367.

³¹ Зельманов А. Метагалактика и Вселенная // Наука и человечество. М., 1962. С. 383–405.

ная вырезку из старой документальной фотографии. Единственный связанный с ним цветной элемент — ярко-красная искорка в курительной трубке. Огоньку, с поднимающимся от него дымом, вторят галактики, изображенные выше со сгустками света и цвета в центре и расходящимися от них медленно гаснущими скоплениями звезд. Такое внимание Ю. Соостера к космическому «огню» резонирует с его отношением к космосу и его процессам как части личной философии. По словам И. Кабакова, «Юло начисто отвергал идею перводействия мира извне, считая, что перводействие, первоимпульс находится внутри природы, есть один из моментов ее жизни, ее взрыв, возможно, от соприкосновения с антивеществом»³².

А. Зельманов пишет о трех вариантах поведения сред — расширении, сжатии и вращении. Они как будто и представлены у художника в расположении самих галактик — с расходящимся светом, сфокусированным в одну яркую точку и, наконец, закручивающимся по спирали. Графическое обрамление статьи на полях опять же тяготеет к сухой схематичности, демонстрируя в моделях и графиках поле гравитационно-инерционных сил, линии тока на плоскости, пример анизотропной деформации и т.д. Ю. Соостер же соединяет условность своей иллюстрации с окружающим ее серьезным контекстом, вводя наукообразную градиентную шкалу со стрелками.

Проведя описание и анализ серии живописных иллюстраций к сборнику «Наука и человечество», мы пришли к следующим выводам. Прежде всего, следует отметить, что Ю. Соостер никогда не делал буквальных визуальных комментариев с опорой на схемы и графики, чего можно было бы ожидать в научно-популярном издании. Напротив, он высвобождал силы фантазии и давал волю метафоре. Художник мог обратиться только к одной части иллюстрируемого им текста, а мог выбрать из него несколько ключевых моментов. Его задача была проникнуть в замысел автора, представить научное знание не только понятным, но еще и трогающим эстетически. С помощью сюрреалистического сопоставления несовместимых объектов, нарушения перспективы и соотношений масштабов он делал видимыми абстрактные категории, переводя их на язык пластических метафор. Мы не ставили себе целью дословно расшифровать каждую, ведь как комментировал Ю. Соболев их с Ю. Соостером творческий подход: «Наша излюбленная максима принадлежала некоему теоретику маньеризма из XVII в.: “Истина открывается только в темном”»³³.

³² Кабаков И. Указ. соч. С. 80.

³³ Соболев Ю. Виртуальная Эстония и не менее виртуальная Москва. С. 28.

Также важно указать на гармоничную связь иллюстраций с основным творчеством мастера, что находит выражение в сходстве композиционных решений, выборе форм, специфике их трактовки, работе с колоритом. Столь личное звучание иллюстрации было возможно благодаря творческому кредо главного художника издания, друга Ю. Соостера, Ю. Соболева, который видел художественное оформление не просто как прямолинейное пояснение текста, а наделял его самостоятельной драматургией, позволяющей углубить читательский опыт дополнительными философскими и культурологическими ассоциациями. Конечно, такая смелость была, с определенными оговорками и до известного предела, возможна именно в оформлении научно-популярной литературы: не было выработано правил и канонов для иллюстрации отвлеченных и сложных естественно-научных концепций, к тому же постоянно обновляющихся и развивающихся. К тому же, сама эпоха была полна пиетета перед точными науками, обеспечивающими силу оборонной промышленности и реализацию амбиций государства (от увеличения урожайности до покорения космоса). Поэтому научно-популярные издания процветали и пользовались особым положением.

Безусловно, иллюстрации содержат в себе и отзвук жизненной философии художника, для которой было характерно сочетание научного и поэтического. А. Брусиловский вспоминает, что когда Ю. Соостер решил для стабилизации своего положения вступить в Союз художников и принес свою станковую живопись, то услышал ответ: «Это Союз художников! А вы какие-то научные пособия принесли! Это не сюда!»³⁴. В иллюстрации к научно-популярным изданиям это противоречие полностью снималось, хотя и до известного предела. Третий выпуск ежегодника дали оформлять уже другим художникам, не столь свободолобивых и смелых взглядов.

References

Brusilovskiy A. *Prozhzhenniy risunok* [Burnt Drawing] // *Khudozhestvennyy sovet*. 2002. N 3. P. 41–43.

Brusilovskiy A. *Yulo Sooster — filiosof s Khiumaa* [Yulo Sooster — the philosopher from Hiumaa] // *Vremya khudozhnikov* [The Time of Painters]. Moscow: Magazin iskusstv, 1999. P. 13–19.

Fesencov V. *Kosmicheskaya materiya i Zemlya* [Cosmic Matter and the Earth] // *Nauka i chelovechestvo* [Science and Humankind]. Moscow: Znanie, 1962. P. 366–374.

Gerchuk Yu. *Ostrovityanin* [Islander] // *Iskusstvo*. 2004. N 6. P. 72–79.

³⁴ Брусиловский А. Юло Соостер — философ с Хиумаа // *Время художников*. М., 1999. С. 17.

Gerchuk Yu. *Yuriy Sobolev — rezhisser sovremennoy knigi* [Yuriy Sobolev as Modern Book Director] // *Ostrova Yuriya Soboleva* [Yuriy Sobolev's Islands]. Moscow: Moskovskiy muzey sovremennogo iskusstva, 2014. P. 113–120.

Kabakov I. *O kartinakh Yulo Soostera* [About the Paintings of Yulo Sooster] // *Kh.D.K. Almanakh*. N 1. Vologda: Biblioteka moskovskogo konceptualizma, 2011. P. 19–80.

Kulik I. *Mifologiya Soostera po Kabakovu* [Mythology of Sooster according to Kabakov] // *Yulo Sooster. Katalog vystavki* [Exhibition Catalogue]. Moscow: Bonfi, 2006. P. 15–20.

Nesturkh M. *Zagadka evolyutsii chelovecheskogo mozga* [The Mystery of Human Brain Evolution] // *Nauka i chelovechestvo* [Science and Humankind]. Moscow: Znanie, 1962. P. 76–84.

Patsyukov V. *Tekst kak prostranstvo i prostranstvo kak tekst* [Text as Space and Space as Text] // *Tallinn–Moskva. Moskva–Tallinn. 1956–1985* [Tallinn–Moscow. Moscow–Tallinn. 1956–1985]. Tallinn: Tallinna kunstihoone, 1996. P. 172–199.

Reutov O. *Novoe v stereokhimii* [New in Stereochemistry] // *Nauka i chelovechestvo* [Science and Humankind]. Moscow: Znanie, 1962. P. 282–292.

Revut I. *Fizika i progress v zemledelii* [Physics and Progress in Agriculture] // *Nauka i chelovechestvo* [Science and Humankind]. Moscow: Znanie, 1962. P. 134–142.

Romanova A. *Ostrova Yuriya Soboleva: ot mifologizma do multimedia* [Yuriy Sobolev's Islands: From Mythologism to Multimedia] // *Ostrova Yuriya Soboleva* [Yuriy Sobolev's Islands]. Moscow: Moskovskiy muzey sovremennogo iskusstva, 2014. P. 10–19.

Romanova A. *Simmetrichnye miry — otrazennyye simmetrii* [Symmetric worlds — reflected symmetries] // *Summeetrilised maailmad peegeldatud sümmeetriad. Ülo Sooster, Juri Sobolev, Tõnis Vint, Raul Meel*. Tallinn, 2017. P. 14–56.

Sobolev Yu. *Uchastie khudozhnika v nauchno-populyarnoy knige* [Artist's Participation in a Popular Science Book] // *Ostrova Yuriya Soboleva* [Yuriy Sobolev's Islands]. Moscow: Moskovskiy muzey sovremennogo iskusstva, 2014. P. 121–125.

Sobolev Yu. *Virtual'naya Estoniya i ne menee virtual'naya Moskva* [Virtual Estonia and No Less Virtual Moscow] // *Tallinn–Moskva. Moskva–Tallinn. 1956–1985* [Tallinn–Moscow. Moscow–Tallinn. 1956–1985]. Tallinn: Tallinna kunstihoone, 1996. P. 10–61.

Sooster M.T. *Nonkonformisty kak tvorcheskyy tandem* [Nonconformists as a Creative Duo] // *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda*. Vestnik MGKhPA. 2018. N 1. P. 190–200.

Uvarova I. *Yulo Sooster. Yabloko, ryba, yaytso (nakanune semidesyatykh)* [Apple, Fish, Egg (on the Eve of the Seventies)] // *Lyudi i sud'by. XX vek. Kniga ocherkov* [People and Fates. The 20th Century. A Book of Essays]. Moscow: OGI, 2002. P. 165–173.

Varblans R. *Yulo Sooster kak svyazuyushchee zveno i khudozhestvennaya os'* [Yulo Sooster as a Link and Art Axis] // *Yulo Sooster. Katalog vystavki* [Exhibition Catalogue]. Moscow: Bonfi, 2006. P. 7–14.

Zel'manov A. *Metagalaktika i vseennaya* [Metagalaxy and Universe] // *Nauka i chelovechestvo* [Science and Humankind]. Moscow: Znanie, 1962. P. 383–405.

Zenkevich L. *Bogatstvo okeanov* [The Wealth of Oceans] // *Nauka i chelovechestvo* [Science and Humankind]. Moscow: Znanie, 1962. P. 143–153.

Поступила в редакцию
16 марта 2023 г.