М.Т. СООСТЕР
Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: margo.sooster@gmail.com

M.T. SOOSTER
Postgraduate studentof the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: margo.sooster@gmail.com

ПЕРСПЕКТИВНЫЕ ПРИЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. СООСТЕРА

PROMISING TECHNIQUES IN THE CREATIVE WORK OF Y. SOOSTER

Статья содержит материал по актуальной теме: анализ перспективных эффектов в творчестве художника московского андеграунда Юло Соостера. В статье рассматриваются перспективные приемы Юло Соостера, анализируются особенности его творческого метода, поисков и открытий в этой области. Автор рассматривает научную литературу и источники по теме, среди которых такие авторы, как Э.Панофски, Б.В.Раушенбах, Илья Кабаков, а также анализирует наследие художника в контексте эпохи.

The article contains a topical material about art of Moscow underground artist Ulo Sooster. It reveals methods, research and discovery in perspective effects by Ulo Sooster. Author takes up such scientific literature and sources about perspective dimension as works of E.Panofsky, B.V.Rauschenbach, Ilya Kabakov and analyses the heritage of an artist in temporal context of the epoch.

Ключевые слова: нонконформизм, андеграунд, перспективные эффекты, рыбий глаз, пространство, Динамическая статика, иллюстрация, живопись, открытие, Соостер.
Keywords: nonconformism, underground, perspective effects, fish-eye, dimension, Dynamic Static, illustration, painting, discovery, Sooster.

...для отдельной художественной эпохи
и области искусства более существенно не то,
имеют ли они перспективу, но то,
какую именно перспективу они имеют

Э. Панофски [1, с. 46].

Перспектива — (от лат. perspicio — «ясно вижу») — система изображения объемных тел на плоскости, передающая их собственную пространственную структуру и расположение в пространстве, в том числе удаленность от наблюдателя [2]. То есть перспектива — это система, по которой строится пространство картины.

Существует несколько видов перспективы — обратная линейная, которая используется в иконе, где все пространство уменьшается навстречу зрителю и сходится к нему; аксонометрия — параллельная перспектива, где предмет не сокращается в пространстве, используемая для передачи небольших предметов с малого расстояния; сферическая перспектива, где все линии искажаются тем сильнее, чем дальше находятся от центральной точки схода: прямыми в ней остаются только центральная вертикаль и центральная горизонталь, а смотрящий всегда находится в центре; существуют также тональная перспектива и воздушная перспектива, обоснованные Леонардо да Винчи, который заметил живописные изменения очертаний и цвета предметов находящихся на удалении; самый известный вид — это линейная перспектива, получившая теоретическое обоснование в середине 15 века в Италии. Линейная перспектива была известна еще в античности: примером этому могут служить сохранившиеся росписи из Помпей и Стабий. В античности также знали об особенностях зрительных искажений, получаемых на вогнутой сетчатке глаза [1, с. 113]; линейная перспектива в связи с этим не является идеальной системой отображения пространства. Но идеализирующая человеческий разум эпоха Возрождения утверждает линейную перспективу как универсальную систему построения пространства, находя в ней выражение духовного мировосприятия своего времени, о чем пишет в своем исследовании «Перспектива как «символическая форма» Э.Панофски. Важное открытие, совершенное художниками Ренессанса, касалось осмысления беспредметного пространства. У Раушенбаха читаем: «Сама идея изображения отдельной точки была абсолютно чужда искусству, предшествовавшему эпохе Возрождения. Ведь точка ничего

не изображает, это голая абстракция. Хорошо ещё, если точка принадлежит изображаемому предмету, но ведь она может принадлежать и "пустоте", части пространства, в которой ничего не расположено. Однако именно это уравнивание "в правах" точек, принадлежащих предметам, и точек "пустоты" было гениальным открытием, сделавшим возможным передачу целостного пространства» [3, с. 9]. Начиная с эпохи Возрождения, линейная перспектива стала незыблемой основой в обучении ремеслу художника в академической среде, что не изменилось и в наши дни: несмотря на переломный XX век, художественное образование начинается с изучения законов линейной перспективы.

Для творчества советского и эстонского художника Юло Соостера (1924–1970), шестидесятника и нонконформиста, линейная перспектива уже не является единственной, незыблемой и совершенной системой. Тем не менее, художник отталкивается именно от ее законов в своих пространственных поисках и развивает ее приемы как мощное средство выразительности в построении композиции.

Ю.Соостер родился на эстонском о. Хийумаа, в деревни Юхтри, на хуторе Пенди. Художественной образование с 1943 по 1947 гг. получал в художественной школе Паллас в Тарту с перерывом на мобилизацию в немецкую армию в 1944 г.; Соостер дезертировал благодаря своему отцу-красноармейцу Йоханнесу.

Школа Паллас, основанная в 1919 году одноименным обществом, несла передовые идеи современного модернистского искусства Европы и России. Преподавателями Ю.Соостера были Адо Ваббе, Элмар Китс, Александр Варди, Юхан Ныммик, Иоханнес Выэрахансу, Энн Роос. В школе много изучали современных немецких и французских художников, тем не менее, классический рисунок был основой при обучении в Паллас [4, с. 108].

После реабилитации в 1956 году Соостер оказывается в Москве в среде художников-нонконформистов: это скульптор Э.Неизвестный, художники Ю.Соболев, В.Янкилевский, Б.Жутовский, И.Кабаков, В.Пивоваров, А.Брусиловский и другие художники московского андеграунда, в особенности, «группа Сретенского бульвара». В Москве Соостер начинает работать как иллюстратор научной фантастики, научно-популярной литературы и детских книг. Эта сфера деятельности, мало регламентируемая государством с идеологической точки зрения, позволила Соостеру работать, не отказываясь от своих художественных принципов, поэтому

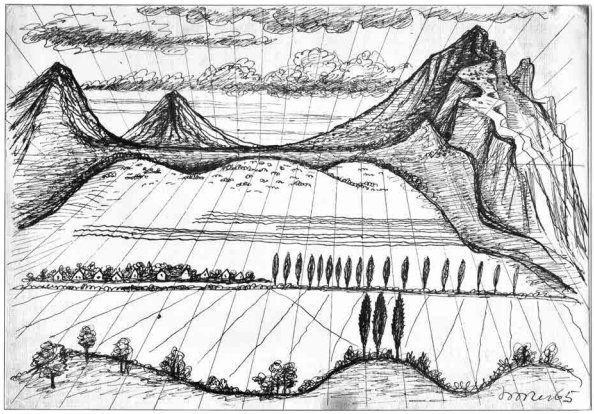


Рисунок 1. Ю.Соостер. Зеркальный пейзаж. Каталог выставки. Галерея Романовъ. М.: БОНФИ, 2006. С. 72

иллюстративное наследие художника так же ценно, как его живописное и графическое наследие, создаваемое неофициально. Соостер старался быть в курсе всех творческих тенденций своего времени, и Москва предоставляла больше возможностей для этого, нежели Таллин или Тарту [5, с. 31]. Однако Соостер не обрывает связи с Эстонией, а становится связующим звеном в коммуникации Москва — Тарту.

Во второй половине 50-х политический режим ослабил свою хватку: наступила хрущевская оттепель. В Москве возрождалась культурная жизнь: привозили работы П.Пикассо, Дж.Поллока, бельгийских художников; выходили журналы «Польша» и «Америка», открывались джазовые кафе, появилось французское и итальянское кино, а также книги с зарубежной фантастикой. Духовный общественный подъем, вера в колоссальные возможности человеческого разума в области науки и техники, а также интерес к искусству (60-е еще называют временем физиков и лириков), делает эпоху оттепели тождественной эпохе Возрождения. Начинается, по большей части, неофициальный, но активный творческий поиск новых форм и средств выразительности в искусстве: техническая интеллигенция во многом формирует этот поиск. Так, для нового образа научного издания художник Ю.Соболев, художественный редактор альманаха «Наука и человечество», первым в СССР начинает использовать для верстки модульную сетку [6, с. 104], уже широко применяемую на Западе. Она позволяет органично монтировать в один разворот различные по своей структуре и пространству элементы: блоки текста, прямоугольники разнообразных научных иллюстраций, фото-



Рисунок 2. Ю.Соостер. Обложка к роману А.Львова «Бульвар Целакантус», 1967

графии и чертежи. Сетка лежит и в основе композиции слайд-фильма ICSID (совместной работы Ю.Соболева и Ю.Решетникова): полиэкраны разных размеров, расположенные в определенном порядке, помогли авторам акцентировать сменяющуюся череду изображений. Таким образом, пространство модульной сетки представляет совокупность как бы открытых в разнообразные пространства прямоугольников — окон. Это характерный метод для пространственных поисков 60-х. Соостер для своих поисков берет за отправную точку линейную перспективу и начинает экспериментировать с ее структурой. Например, в «Зеркальном пейзаже» (ил. 1) художник рисует линии схода — «сеть» линейной перспективы — и помещает в нее пространство с двумя горизонтами — это, действительно, напоминает пейзаж, отраженный в зеркале трюмо, поставленном горизонтально. Передний, средний и дальний планы, включающие в себя поле, дома под холмами, горы и небо, существуют в трех различных плоскостях, причем ни одна не параллельна плоскости листа.

Конечно, Соостер не занимался математическим расчетом системы перспективы, как его любимый художник Возрождения Пьеро делла Франческа, но, подобно художнику Возрождения, он старается предметно заключить в плоскость картины все мироздание его бесконечность [1, с. 34]. Илья Кабаков пишет о живописи Соостера: «Пространство… открытое, с далеким горизонтом, идеальное пространство, пространство далекой театральной сцены, излюбленное художниками Возрождения. Пространство с большой буквы. Предмет у него подходит под классическое определение предмета в самом лучшем, наглядном

смысле этого слова: он тяжел, плотен, с четким краем, со светотенями и падающей тенью» [7, с. 61].

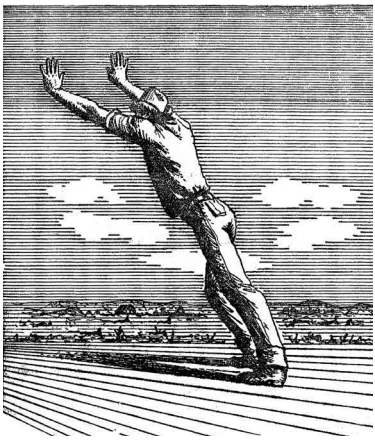


Рисунок 3. Ю.Соостер. Фронтиспис к научно-фантастическому роману Клиффорда Саймака «Всё живое…», 1968

Соостер стремится увеличить глубину листа с помощью эффектов линейной перспективы: с помощью добавления на плоскость множества объектов, уменьшающихся вдаль. Художник размещает десятки львов на обложке сборника фантастических повестей и рассказов «Бульвар Целакантус» (ил. 2). А чтобы еще усилить эффект перспективы, использует прием изменения масштабности: вводит крупный предмет, чаще на первом плане, дает его враспор или даже обрезает его: «смотрит через предмет», т.е. показывает пространство с точки зрения предмета. Это хорошо видно в следующей иллюстрации того же сборника, где мы обнаруживаем, что львы собрались вокруг головы спящего мальчика. Фантастический образ усиливается, а перспектива обостряется еще сильнее: появляется крупный объект на первом плане и масштаб дали визуально уменьшается.

Этот прием Соостер использует в иллюстрация к роману Клиффорда Саймака: гигантская фигура человека в пейзаже с пониженным горизонтом, опирается на небосвод (ил. 3). Вспоминается гравюра Фламмариона: человек на краю земли смотрит за грань мироздания. Стилизация под барочную гравюру, выполненная, предположительно, в 19 веке [8], контрастна графике 60-х: у Соостера человек достает до неба, осязает его, отодвигает, но пространство не покидает: пространство овеществлено, очерчено четко, ясно, замкнуто; человеку тесно в пейзаже, тогда как в нагруженной символами гравюре Фламмариона человек, затерявшийся в углу листа, робко, на четвереньках, выглядывает наружу.

Стремившиеся к гармонии, художники Возрождения избегали сильных искажений линейной перспективы, они даже иногда отказывались от линейной перспективы, чтобы не допустить резких непропорциональных сокращений, и малые предметы показывали в аксонометри-

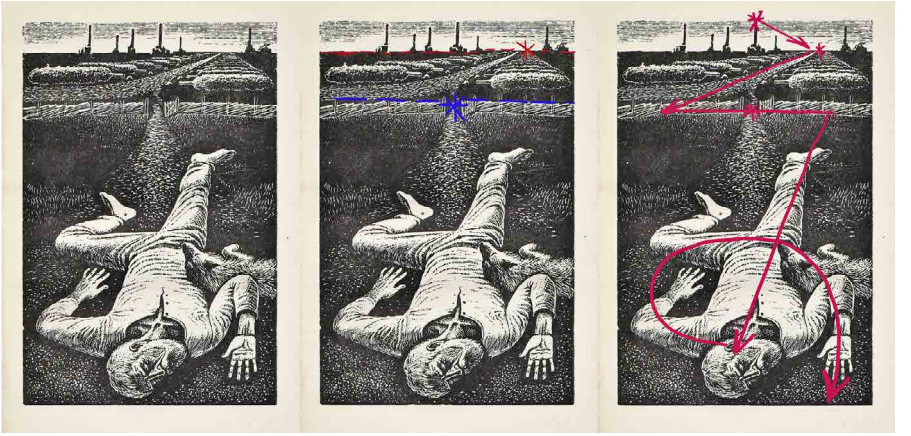


Рисунок 4. Ю.Соостер. Иллюстрация к роману Анны Саксе «В гору», 1968. Варианты с пометками автора статьи: 1. с двумя точками схода 2. со схемой «входа» и «выхода»

ческой перспективе. Так художник итальянского Возрождения Андреа Мантенья изображает в аксонометрии тело Иисуса Христа на своей знаменитой картине «Мёртвый Христос» [3, с. 96]. Соостер не только не избегает таких искажений, но усиливает их, повышая глубину картины, а также добавляет контрастную светотеневую проработку: в трагической иллюстрации к роману Анны Саксе тело жителя разоренной войной деревни стремительно сокращается в перспективе (ил. 4).

Интересно, что сначала взгляд попадает на дальний план иллюстрации, мы смотрим ее сверху вниз: от высокой линии горизонта спускаемся по дорожке в сад и, наконец, словно «у самых ног», мы видим тело погибшего жителя. Важным перспективным эффектом, сообщающим динамику статическим, на первый взгляд, композициям Соостера, является наложение «входа» и «выхода» на пространственную перспективу: так художник направляет взгляд зрителя не просто по картине, но по ее пространству: из глубины во вне. Приведу здесь определение термина «вход» и «выход» Ильи Кабакова, который отмечал принципиальное значение этой проблемы для Юло: «Вход и выход — не особое достоинство картины, а один из непременных компонентов ее структуры. Оно, это свойство, возникает из представления о восприятии картины как о некотором пути, некотором участке пути, в конце которого мы уже не те, что были в начале, ибо мы получили некоторый преобразующий

импульс на этом пути… Простейшей формой этого “пути внутри картины” служат виды улиц, городов, анфилады комнат» [7, с. 58]. К тому же, Соостер использует две точки схода, но не по горизонтали, как пользовались этим итальянские пейзажисты, а по вертикали, добавляя второй горизонт, подобно «Зеркальному пейзажу». Этот перспективный эффект расширяет пространство по вертикали, давая панораму пейзажа очень далеко впереди и тут же пространство «под ногами» зрителя. Первая точка схода совпадает с горизонтом на рисунке и находится на нем правее центра листа. В нее стремится пейзаж верхней части листа, нарисованный над деревенской изгородью и… правая сторона тела убитого крестьянина. Для остального пейзажа, включающего в себя сад и левую половину тела персонажа, горизонтом с точкой схода, фактически, является плетень — изгородь. Соостер использует в одной картине две зрительные пирамиды. Чем обусловлена такая перспектива? Движение в картине, имеющей две точки схода, соответственно, две совмещенные проекции перспективы, создают мощный силовой импульс — надломленность, неправильность пространства, что делает иллюстрацию не проходной, но запоминающейся, воздействующей на восприятие зрителя, а также работает как средство выразительности для образа книги.

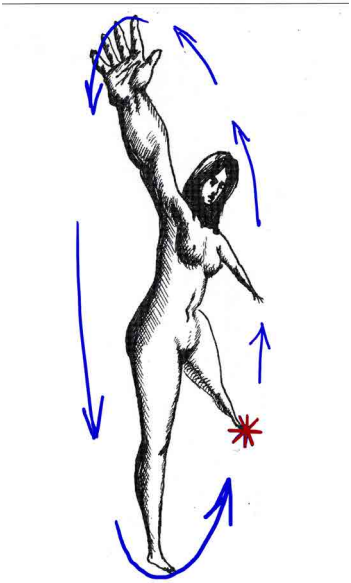


Рисунок 5. Ю.Соостер. Женская гимнастика, 1968. Каталог выставки. Галерея Романовъ. М.: БОНФИ, 2006. С. 69. Вариант с пометками автора статьи: с точкой схода и схемой движения

Идея динамического пространства картины чрезвычайно занимала Юло: находясь под арестом перед этапированием в 1949 году, Соостер со своим товарищем по школе Паллас Лембитом Саартсом всю ночь обсуждает новый стиль в искусстве, в котором они будут творить после освобождения. Друзья дают ему название: «Динамическая статика» [6, с. 30]. Необычайно динамичен графический лист «Женская гимнастика» (ил. 5). Сильно сокращенная в перспективе, фигура обнаженной женщины выдвигается на нас в стремительном движении. Важно,




Рисунок 6, 7. Кадры из мультипликационного фильма «Стеклянная гармоника», реж. А.Хржановский, 1968

что Соостер только одним объектом формирует все пространство листа и динамическое движение в нем, зацикливая внимание на фигуре, постоянно движущейся, подобно мельничному колесу, то на зрителя, то обратно в глубину. Этот пространственный и динамический эффект происходит из-за соединения движения и перспективы в одном объекте. Пространство листа становится неоднозначным: как бы все время перемещается из глубины наружу и обратно, достигая своего перигея внутри листа, а апогея — перед глазами зрителя, преодолевая плоскость листа как экватор. Не это ли имел в виду Соостер, давая название новому направлению: «Динамическая статика»?

Во второй половине 60-х перспективные эффекты Соостера находят применение в мультипликации. В 1968 году, Соостер совместно с художником Ю.Соболевым, заканчивает работу над анимационным фильмом режиссера А.Хржановского «Стеклянная гармоника», который, к сожалению, не был выпущен в прокат цензурой. Соостер использует весь наработанный арсенал: сильные перспективные сокращения, понижение и повышение линии горизонта, несколько точек схода, приемы тональной и воздушной перспектив — все средства для выражения трагической патетики мультфильма: массивные каменные башни нависают над зрителем, заставляя почувствовать себя утопленным в мостовую, незначительным и беззащитным перед капиталистической властью (ил. 6, 7).

Многие рисунки Соостера будут анимированы после его смерти в биографическом фильме «Пейзаж с можжевельником» (1987), в т.ч. «Женская гимнастика», воплотив свой динамический потенциал на ки-

ноленте. Среди анимированных рисунков Соостера много иллюстраций из последней книги, над которой работал художник, — это «Весна» эстонского писателя Оскара Лутса, которая вышла после смерти художника в 1972 г. Главный герой Тоотс стреляет из пистолета (ил. 8). Композиция и движение в иллюстрации сходится в точку, куда вот-вот опустится рука Тоотса с пистолетом; сильное перспективное сокращение и композиция, клином сходящаяся вниз к предполагаемой точке — не нарисованной, но ясно осознаваемой зрителем, где произойдет выстрел, — придают динамический потенциал иллюстрации и заставляют нас додумывать действие — дорисовывать его в своем воображении по заданному художником сценарию. Еще одна иллюстрация к «Весне» — пейзаж на развороте книги. И снова мощное перспективное сокращение и вторящее ему движение (синим цветом на ил. 9) персонажей, устремленных в композицию к точке схода. Внимательный зритель отметит: частично фигуры еще находятся в нашем пространстве — их ботинки и кусок доски выходят из плоскости иллюстрации (пересечение плоскости листа отмечено красным пунктиром на ил. 9). Так Юло «прорывает» пространство книги и сообщает зрителю «эффект присутствия». Соостер «...был предвестником нового взгляда на перспективу и сильно её утрировал — это было примерно как “эффект рыбьего глаза” в фотографии», — пишет в своих мемуарах жена Соостера Лидия [9, с. 163]. Юло начинает использовать «эффект рыбьего глаза»? или сферическую перспективу, которая активно разрабатывалась в научной оптике для космической съѣмки на протяжении первой половины XX века [10]. От сферической перспективы художник добавляет в графику сильное искажение — дисторсию — и использует et как новое средство выразительности. Подражая именно эф-

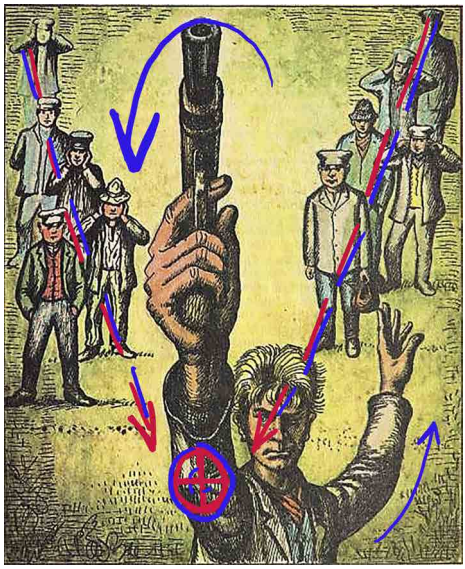


Рисунок 8. Ю.Соостер. Иллюстрация к роману О.Лутса «Весна», 1972. Варианты с пометками автора: схема движения

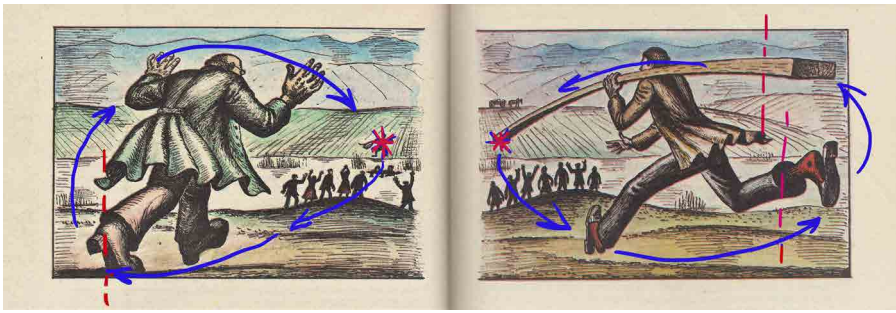
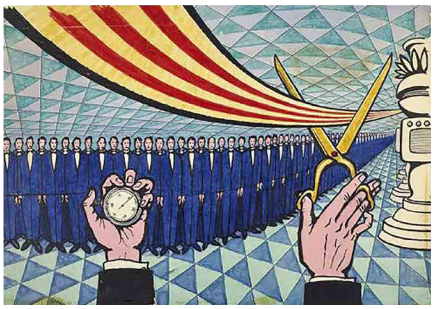


Рисунок 9. Ю.Соостер. Иллюстрация к роману О.Лутса «Весна», 1972. Варианты с пометками автора: схема движения



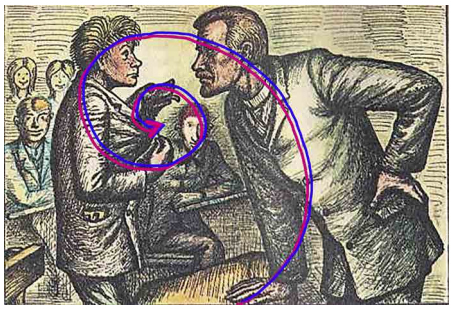


Рисунок 10. Ю.Соостер. Обложка к роману Майкла Фрейна Оловянные солдатики», 1969
Рисунок 11. Ю.Соостер. Иллюстрация к роману О.Лутса «Весна», 1972. Вариант с пометкой автора: спиралевидная схема движения

фекту сферической перспективы, Соостер делал сильное перспективное искажение в своих работах. Показательный пример иллюстрации такого типа — обложка романа Майкла Фрейна «Оловянные солдатики» (ил. 10).

Здесь мы подходим к теме оптических pritмов 60-х. Эти открытия находят у Соостера свот воплощение, например, в качестве траектории движения по пространству композиции в перспективу: по спирали закручивается пространство на фронтисписе к Майклу Фрейну и на иллюстрации к Оскару Лутсу (ил. 11). Такое движение предполагает «вход», но не предполагает «выход» из картины и затягивает взгляд зрителя в глубину.

Илья Кабаков, художник деливший с Соостером мастерскую, составил заметки «О картинах Ю.Соостера» [7], в которых подробно рас-



Рисунок 12. Ю.Соостер.
Глаз в яйце. 1962

сматривает перспективные и пространственные притмы Юло, упомянутые выше, а также описывает новый тип перспективы, открытый Соостером: «Тут, кажется, можно сделать предположение о существовании “конусовидной” перспективы. Действительно, как правило, точка схода для всех элементов картины и для ее пространства непременно находится в центре, она неизбежно совмещена с главной осью смотрения на картину зрителем. Последствия из этого могут быть только одни: конус, идущий в глубину, при правильной и учитывающей эту возможность разработке неизменно выворачивается конусом, идущим на нас, и, следовательно, пространство там вдали может быть заменено на предмет здесь вблизи, что и разрабатывается самым тщательным образом Юло» [7, с. 52–53]. Как Соостер добивается этого эффекта? Он берет все ту же «зрительную пирамиду» [1, с. 31], которую использовали еще художники Возрождения, но в точке схода Соостер помещает предмет, который может быть воспринят как предмет находящийся здесь, непосредственно перед нами. В создании этой иллюзии Соостеру часто помогало применение рельеф-пасты для создания фактуры, а также, и это главное, владение рисунком и обладание объемно-пространственным художественным видением. Пример такой работы — живопись «Глаз в Яйце», которая в 1962 году была выставлена в Манеже на 30-летие МОССХа (ил. 20). Чередование выпуклых и вогнутых поверхностей считываются зрителем и как уходящие в глубину, и как устремленные навстречу. Ярко-желтый кадмиевый глаз — то ли конец, то ли вершина этого «телескопа» из скорлупок. Таким образом, пространство работ Соостера одновременно

находится не только внутри картины, но и непосредственно перед ней, а главное — оно динамично меняет свое положение. Важное открытие Соостера состоит в том, что художник смоделировал собственную пространственную систему.

Перспективные приемы Ю.Соостера придают невероятную глубину, динамику и энергетическую концентрацию его работам. Они вовлекают зрителя в пространство картины, сообщая эффект присутствия. Открытия Соостера пространственные и монументальные — это средства выразительности не графика, а живописца, кем Юло считал себя всю жизнь, хотя много работал в иллюстрации. Сферическая и «конусовидная» перспективы, а также «Динамическая статика» — это ответ двумерного, статического искусства на активное развитие и влияние кинематографа, мультипликации и технического прогресса в наполненном событиями XX веке. На примере биографии художника — это кардиограмма духовной жизни послевоенного общества, ценности которого были пересмотрены, весь многовековой уклад и пространство его жизни пришло в движение, а время стремительно ускорило свой темп.

Примечания:

1. *Панофски Э.* Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.

2. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0 (дата обращения: 10.04.2018).

3. *Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М.: Наука, 1986. 256 с.

4. Юло Соостер. Каталог выставки. Галерея Романовъ. М.: БОНФИ, 2006. 120 с.

5. Tartu sõpruskond ja Ülo Sooster / The Tartu circle and Ülo Sooster. KUMU, Tallinn, 2014. 128 p.

6. Острова Юрия Соболева / А.Романова, Г.Метеличенко. М.: Майер; Московский музей современного искусства, 2014. 320 с.

7. *Кабаков И.* О картинах Ю.Соостера. Субъективные заметки. [Электронный ресурс]. Московский концептуализм: Х.Д.К. Альманах № 1. Вологда, 2011. URL: http://www.conceptualism-moscow.org/files/XDKcorr.pdf (дата обращения: 10.04.2018).

8. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%8E%D1%80%D

0%B0_%D0%A4%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0 (дата обращения: 14.04.2018).

9. *Соостер Л.* Я с улицы Красина. М.: СБМ-галерея, 2009. 216 с.

10. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%8B%D0%B1%D0%B8%D0%B9_%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B7_(%D0%BE%D0%B1%D1%8A%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2) (дата обращения: 14.04.2018).

Библиография:

1. Tartu sõpruskond ja Ülo Sooster/ The Tartu circle and Ülo Sooster. KUMU, Tallinn, 2014. 128 p.

2. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%B0 (дата обращения: 10.04.2018).

3. Википедия. Свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%8E%D1%80%D0%B0_%D0%A4%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0 (дата обращения: 14.04.2018).

4. *Кабаков И.* О картинах Ю. Соостера. Субъективные заметки. [Электронный ресурс]. Московский концептуализм: Х.Д.К. — Альманах № 1. Вологда, 2011. URL: http://www.conceptualism-moscow.org/files/XDKcorr.pdf (дата обращения: 10.04.2018).

5. Острова Юрия Соболева / А.Романова, Г.Метеличенко. М.: Майер; Московский музей современного искусства, 2014. 320 с.

6. *Панофски Э.* Перспектива как «символическая форма». СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.

7. *Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М.: Наука, 1986. 256 с.

8. Симметричные миры, отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль. Таллин: Художественный музей Эстонии — Художественный музей KUMU, 2017. 256 с. Книга сопровождает одноименную выставку: 3.03–11.06.2017, Таллин.

9. *Солоненко В.* Юло Соостер как иллюстратор. М.: ООО «БуксМАрт», 2016. 208 с.

10. *Соостер Л.* Я с улицы Красина. М.: СБМ-галерея, 2009. 216 с.

11. Юло Соостер. Каталог выставки. Галерея Романовъ. М.: БОНФИ, 2006. 120 с.