И.Н. МИКЛУШЕВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова.
e-mail: miart2000@yandex.ru

М.Т. СООСТЕР
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова Кафедра истории искусств и гуманитарных наук
e-mail: margo.sooster@gmail.com

I.N. MIKLUSHEVSKAIA
PhD of art history, associate professor of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
e-mail: miart2000@yandex.ru

M.T. SOOSTER
Postgraduate student of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts
e-mail: margo.sooster@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_2_99_109

МИФИЧЕСКОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЮЛО СООСТЕРА

MYTHICAL AND FANTASTIC IN ART OF ÜLO SOOSTER

Статья посвящена теме научно-фантастической иллюстрации в творчестве Ю. Соостера в 1960-е гг. Анализируется научно-фантастические иллюстрации художника и исследовательская литература по теме, рассматриваются пластические приемы художника, работающего на стыке науки, фантазии и искусства. Исследователи много внимания уделили стилистике художника, которая изменялась относительно поставленных художественных задач и текста книги. В научной фантастике художник создал свой неповторимый стиль.

The article is devoted to the theme of science fiction illustration in the art of Ü. Sooster in the 1960s. Scientific-fantastic illustrations of the artist and research literature on the topic are analyzed, plastic techniques of the artist working at the intersection of science, fantasy and art are considered. The researchers paid a lot of attention to the style of the artist, which changed in relation to the set artistic tasks and the text of the book. In science fiction, the artist created his own unique style.

Ключевые слова: научно-фантастическая иллюстрация, нонконформизм, андеграунд, Юло Соостер, второй русский авангард, сюрреализм, шестидесятые, метафизическое искусство.
Keywords: scientific-fantastic illustration, nonconformism, underground, Ülo Sooster, The second Russian avant-garde, the Sixties, Surrealism, Metaphysical art.

В противостоянии «физиков и лириков» XX века первенство, безусловно, досталось «физикам». Их открытия, несмотря на всю сложность и абстрактность материала для непосвященных, принесли весьма ощутимые, иногда трагические, но часто улучшающие бытовую жизнь простого обывателя перемены. Совсем по-другому дело обстояло с «лириками». Начиная с импрессионистов, «лирики» постепенно, подобно «физикам», разобрали мир искусства на «молекулы»: пятна, линии и точки. Разрушая привычную визуальность, «пронзая духовным взором бездуховный предметный мир человеческой цивилизации, экспрессионисты срывали с него покров первичной видимости — и цивилизационное пространство тут же “обнажалось”, в самом буквальном смысле обнаруживало свою деформированность и неприглядность» [3, с. 10] (А. Гугнин). К середине XX века в арсенале художников было как беспредметное искусство, так и предметная, фигуративная живопись, вернувшаяся в обновленном качестве (подразумеваем здесь такие течения модернизма, как сюрреализм, метафизическая живопись, кубизм и др.). Художники второго русского авангарда, к которым относится Ю. Соостер, в своем уникальном ключе переосмыслили художественное наследие авангарда и модернизма.

Течение «второй русский авангард» (термин художника М. Гробмана) [13] зародилось во второй половине 1950-х гг. в СССР. В эпоху «оттепели» художники по-своему приподнимали «железный занавес», отста-

ивая индивидуальную творческую позицию и размышляя о пути развития человечества рука об руку с научным прогрессом. Достижения науки и техники этого времени оказались одним из триггеров творческой рефлексии художников. По словам Ю. Герчука, в книжной графике к научной фантастике Ю. Соостер снимает «с Будущего изящный пластмассовый колпак дизайна» [2, с. 207]: в иллюстрациях художника к фантастике нет современных космических кораблей с совершенными обтекаемыми формами, нет самоотверженных героев-покорителей галактик в сверкающих скафандрах, которые были характерны для ретрофутуризма и эпохи 1960-х. В неожиданном облике предстает перед нами Джордж Плейтен — герой рассказа А. Азимова «Профессия» (сб. «Путь марсиан». М.: Мир, 1966) (ил. 1). Джордж — житель Земли из далекого 6492 г., мальчик из утопического будущего. Колпак странной формы на голове мальчика обучит его чтению за несколько минут. А через несколько лет, согласно строению мозга юноши, также быстро определит подходящую профессию и наделит его профессиональными навыками и знаниями. Он изображен анфас и «в обрез»: завершения колпака не видно за верхним краем листа, оплечий портрет сдвинут влево относительно геометрического центра страницы, отчего он еще больше стремится выйти к нам из изобразительной плоскости книги. Мы видим сомкнутые губы и подбородок, моделируем в своем воображении эмоции мальчика, но никак не можем заглянуть в его глаза: они скрыты от нас под колпаком. В застылой позе и странном «головном уборе» он кажется враждебным чужаком, выступающим на нас из книги. Не через эмоцию и динамику, но через особую напряженность образов художник передает нам, читателям, враждебность мира будущего, его вероятную технократическую неестественность, вызванную мощным скачком прогресса.

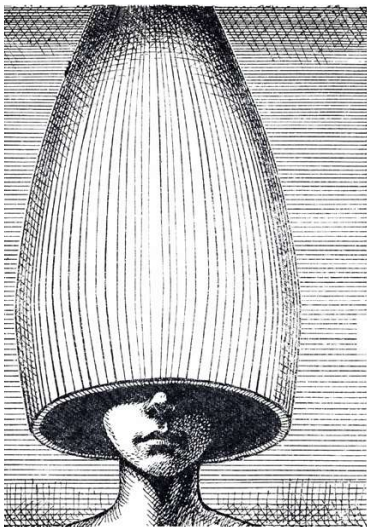


Рис. 1. Соостер Ю. Ил. к авторскому сборнику А. Азимова «Путь марсиан». М.: Мир, 1966

В научной фантастике, которая начала издаваться в 1960-е гг. в СССР, «будущее моделировалось в десятках и сотнях различных, почти всегда экстремальных вариантах», — вспоминает Ю. Герчук [1, с. 85]. Ю. Соостер кажется солидарным с А. Азимовым, который удерживает волнующую интригу рассказа до финала. Тем не менее, изобразительная линия

Ю. Соостера в книге весьма самостоятельна. В иллюстрации Ю. Соостера исследователь С. Орлов отмечает, что «Юло создавал свой уникальный мир изобразительной фантастики, параллельный к фантастике литературной», а также то, что в научно-фантастическом сборнике «Путь марсиан» Ю. Соостер создал «впечатляющий марсианский стиль» [6, с. 161]. В лучших проектах художников-нонконформистов, работающих в иллюстрации, визуальный ряд получал самостоятельность и завершенность образа. Так, например, в научно-популярном сборнике «Наука и человечество» (Соболев Ю., Добрицын А. Т. 1. 1962. Т. 2. 1963. — М.: Знание) визуальный ряд издания и вовсе складывается в отдельный мини-фильм: «Весь этот, хочется сказать, маленький кинофильм смотрится параллельно с текстом, которому он, конечно, не является иллюстрацией в обычном смысле этого слова» (Ю. Герчук, 1989) [2, с. 115].

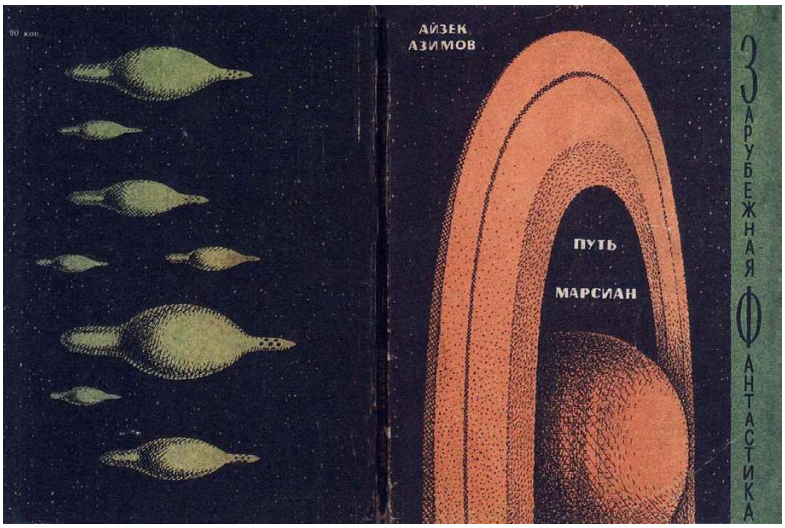


Рис. 2. Соостер Ю. Ил. обложки для авторского сборника А. Азимова «Путь марсиан». М.: Мир, 1966

Какие выразительные черты графики Ю. Соостера можно выделить? Особое внимание привлекает инертность и неподвижность образов художника. Каждый предмет у Ю. Соостера четко определен, очерчен контуром. Он имеет вес и шероховатую, как бы необработанную, фактуру материала, словно это древняя статуя или скульптура авангардиста. Таково изображение планеты Сатурн для упомянутого сборника А. Азимова. Художник непривычно развернул планету-гиганта на 90° для композиции обложки, активной штриховкой подчеркнул ее объём, а кольца Сатурна получили вещественную толщину подобно тому, как у художников Возрождения имели толщину страницы книги (ил. 2). В этой скульптурной изолированности: с одной стороны, — сковывающей объект, с другой — делающий его сосредоточением некой энергии, массы, возможно, и символического значения, или же творческих сил природы, выявляется ав-

торский почерк художника. Художник И. Кабаков, одно время деливший мастерскую с Ю. Соостером, сравнивает энергию его работ с космическим «белым карликом» «неслыханной плотности и энергии» [5, с. 22]. Даже летящие марсианские корабли смотрятся чётко зафиксированными в безвоздушном пространстве космоса: об их движении нам сообщает лишь их слегка вытянутые и уплощенные от ускорения формы. В «неподвижности, сонной статике всегда скрыто ожидание этого чуда, внутреннее напряжение, тревога» (Ю. Герчук) [2, с. 209]. Интересно, что В. Фаворский называет «неподвижность» одним из качеств архаических греческих и египетских статуй, не имеющих собственного пространства. Он отмечает, что именно эта неподвижность предлагает зрителю смоделировать, «вчувствовать» функции объекта, подобно тому, как в сознании играющего ребенка прутик может ожить и стать скачущей лошадью. Подобное «вчувствование» было характерно для культов древнего человека. В. Фаворский называет такое оживление «магическим реализмом». [9, с. 228]. Но оговоримся, что термин В. Фаворского не имеет отношения к течению «магический реализм» в искусстве и культуре XX века.

В древности многие природные явления, которым со временем дала объяснения наука, были катализаторами мифологического сознания: объяснения неизвестного через фантазийные образы. Мифологическое сознание — самое древнее, базовое человеческого сознание [3, с. 48] (А. Гугнин). Образы мифологии неразрывно связаны со многими художественными течениями XX века, в которых отразился интерес художников к искусству ранних культур, а также нашли свое отражение исследования бессознательного — швейцарского психиатра К.Г. Юнга — и открытия австрийского психолога З. Фрейда в области психоанализа. Известно, что Ю. Соостер был знаком с идеями З. Фрейда [12], а для иллюстрации научно-популярных и научно-фантастических изданий нонконформисты использовали сложную, непрямую метафору. Впервые об этом принципе написал художник Ю. Нолев-Соболев в статье «Участие художника в научно-популярной книге» в 1970-м году [7]. Имея к 1970-му году за плечами опыт работы главным художником в издательстве «Знание» (1960-1964), художественным редактором журнала «Декоративное искусство» (1965) и главным художником журнала «Знание — сила» (1967–1980) (1) (Романова, А., 2014), Ю. Соболев представил непосредственное погружение художника в суть научно-философских понятий ученого и их выражение в виде ассоциативной визуальной метафоры как основной принцип рабо-

ты иллюстратора в научно-популярном издании. Метафора — это самый подходящий троп для олицетворения мифа [3, с. 49] (А. Гугнин). Вероятно, что именно здесь берет свое начало появление устойчивых образов-архетипов (2) в творчестве художника. Так, в творчестве Ю. Соостера часто появляются образы: яйцо, куст можжевельника (древо жизни), рыба и другие универсальные мотивы, характерные для всего зрелого творчества мастера. Художник часто использует их для объяснения научных явлений. Они существуют в живописи, графике и иллюстрации художника и часто становятся предметом интерпретаций исследователей. Эстонский исследователь и критик Э. Комиссаров (Eha Komissarov) считает, что «образы Соостера — яйцо, можжевельник, рыба, глаз и др. — с точки зрения интерпретации состоят из чистых парадоксов, продолжающих образ мышления дадаистов и некоторых наиболее радикальных сюрреалистов… Имеющиеся в обиходе трактовки объектов повседневной реальности более низкого уровня не совпадают с образами и символами на картине, где они не похожи сами на себя и в своей образной форме приводят бесконечную цепь новых трактовок» [8, с. 109]. Такие нагруженные смыслом образы И. Кабаков назвал «понятиями-смыслами» и «изопонятиями» [4, с. 48]. Обнаруживая их в творчестве Ю. Соостера, а также у Ю.Соболева, В. Янкилевского, Э. Неизвестного и др., И.Кабаков в противовес мнению Э.Комиссаров относит Ю.Соостера с этими художниками к метафизическому направлению. К этой мысли мы вернемся чуть позже. С. Орлов отмечает: «К. Саймак исследует психологию, модели поведения людей, столкнувшихся с необъяснимым, необыденным явлением», и для романа К. Саймака «Всё живое» «в символической титульной иллюстрации Юло изобразил огромного человека, Нового Гулливера, в ландшафте, стремящегося опрокинуть невидимую стену, заслонившую землю и небо» [6, с. 161]. Для Ю. Соостера, родившегося на эстонском о. Хийумаа, образ великана-заступника людей (богатыря) был знаком по образу Суур Тылля, персонажа эстонского народного эпоса, жившего на о. Сааремаа. Но также это мог бы быть и великан Лейгер, родственник Суур Тылля, с соседнего о. Хийумаа или Калевипоэг — сын героя Калева из карело-финского эпоса «Калевала», о котором в Эстонии существует героический эпос. Действительно, мы можем, подобно «Атласу “Мнемозина”» Аби Варбурга, подобрать множество соответствий к символико-философскому образу художника.

Выше мы упоминали о стилистической «несовременности» рисунка Ю. Соостера. На примере иллюстрации к рассказу С. Мрожека

«Свадьба в Атомицах», исследователь С. Орлов даже усматривает в этой «несовременности» склонность художника к стимпанку [6, с. 161]. Если в 1960-е гг. ретрофутуризм и прогнозирование будущего из прошлого были весьма актуальны, то стимпанк, появившийся только в 1980-е гг., уже после смерти художника, стал взглядом из будущего, альтернативной реальностью современности, с поворотным моментом истории где-то в эпоху Жюль Верна. Тем не менее, «на достоверном, старомодном бытовом фоне острее, контрастнее воспринимается всякая необычность», — отмечает Ю. Герчук [2, с. 209]. Оттого графика Ю. Соостера не лишена, а, скорее, еще больше сообщает нам «a scence of wonder», или чувство удивительного, «присущее всякой фантастике» [10, с. 84] (Вл. Гаков). «Таинственна интрига титульной иллюстрации. Скромный двухэтажный сельский дом, свет в окне. И рядом, за оградой на земле большой светящийся круг — знак внеземного присутствия», — интерпретирует С. Орлов титульную иллюстрацию к сборнику рассказов А. Азимова «Путь марсиан» [6, с. 161] (ил. 3). Ранее эту иллюстрацию так интерпретировал Ю. Герчук: «В сумеречном пейзаже с далёкими горами, за заборчиком скучного двухэтажного коттеджа особенно фантастичен белый овал опустившегося на траву космического корабля — лишённый деталей, призрачный, сияющий в этом тщательно прорисованном и насквозь знакомом мире таинственной чистотой не тронутой пером бумаги» [2, с. 209]. Действительно, свет на иллюстрации словно исходит от белого фантастического круга. Это заставляет вспомнить авангардные эксперименты-наблюдения в теории графики В. Фаворского, такие как отношение цвета к его форме [9, с. 313–316], а также напоминает эксперименты И. Кабакова второй половины 1960-х гг., когда художник рисовал графику «с переживанием открывающегося света за изображением» [4, с. 21]. Тем не менее, как мы упоминали выше, Э. Комиссаров указывает, что рассматривать творчество Ю. Соостера в предложенном И. Кабаковым качестве как одного из московских художников метафизического направления неверно: «Подход Соостера к пара-

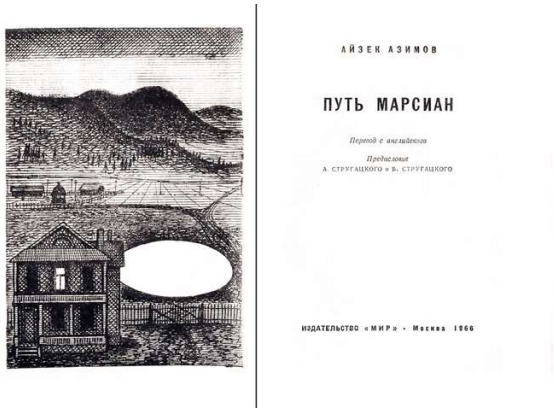


Рис. 3. Соостер Ю. Ил. к титульному развороту для авторского сборника А. Азимова «Путь марсиан». М.: Мир, 1966

доксу как к возможному приёму деконструкции в большей своей части исходит из сюрреалистической стратегии» [8, с. 110] (Э. Комиссаров). Тем не менее, нам представляется, что Ю. Соостер пользовался приемами разных «измов» — течений XX века, информацию о которых он смог найти, а также обращался к материалу более ранних эпох и стилей для достижения необходимой выразительности. И во многом средства выразительности подсказывал ему сам материал: научно-фантастическая и научная книга.

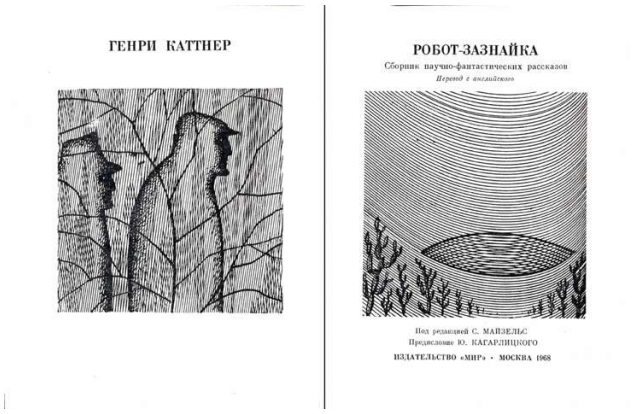


Рис. 4. Соостер Ю. Иллюстрация к титульному развороту для авторского сборника Г. Каттнтера «Робот-зазнайка», М.: Мир, 1968 г.

Ю. Герчук отмечает, что Ю. Соостер прочел фантастику как серьезную, не развлекательную литературу [2, с. 208]. Сам изобразительный язык художника, его неподдельный интерес к науке, сопутствовали такому прочтению. На это во многом повлияло то, что параллельно Ю. Соостер иллюстрировал научно-популярные издания: работал над научно-популярным учебником В. Тростникова «Физика: близкое и далёкое» (М.: Знание, 1963); совместно с художниками Р. Варшамовым и Ю. Соболевым над сборником «Неисчерпаемый» об органической химии (сост. В. Восняцкий, А. Шашков, А. Шолин — М.: Молодая гвардия, 1964); илл. обложку книги А.М. Эндрю «Мозг и вычислительная машина», сопоставляющей технику, теорию и эксплуатацию вычислительных машин с состоянием современной науки о мозге (М.: Мир, 1967); В. Карцев. Новеллы о физике. (М.: Знание, 1969); Время и современная физика. (М.: Мир, 1970) и др. Ю.Соостер живо интересовался современной наукой, что отражается в письмах художника [12], был знаком с авторами-учеными, например, так о художнике вспоминает В. Тростников: «Соостеру не нужны были мои советы, ему был нужен только текст. Это также дало толчок к дружбе. Потом мы забыли об этой книге, обсуждали другие вопросы. Эта работа удалась ему очень легко, как-то само собой получилось» [11, 119] (перевод М.С.). Необходимость изображать электромагнитное напряжение, влияние частиц и другие неуловимые человеческим восприятием объекты выразились в свободе в изображении на бумаге фантастических параллельных миров

К. Саймака, А. Азимова и др. Так, для ощущения текучести пространства, овеществления невидимых глазу физических полей (электромагнитных, гравитационных и т.д.) художник использовал перекрестную штриховку, которую создавал с помощью специального, самостоятельно им собранного аппарата. Такова обложка к научно-фантастическому роману К. Саймака «Всё живое» (М.: Мир, 1968): «На обложке книги — человек, пересекающий стык, сход, “отрицательную массу” двух пространств и двух параллельных миров» (С. Орлов) [6, с. 161]; а также титульный разворот к сборнику научно-фантастических рассказов Г. Каттнера «Робот-зазнайка» (М.: Мир, 1968) (ил. 4).

Как вспоминает Ю. Герчук, литература, которая стала доступна в эпоху оттепели, «давала ощущение необычайно полной причастности к переживаниям литературного героя, к его одиночеству, тупикам, из которых он не находит выхода» [1, с. 83]. Фактически ровесники «триумфаторов» (3) научной фантастики, художники-нонконформисты, кажется, сами были «из того же теста», что и американские писатели-фантасты, которых они иллюстрировали: область науки и искусства, а также судьба человека, не героя, а, скорее, «маленького человека» в изменяющемся мире, были их основным кругом интересов. Подобно американскому писателю и издателю Дж. Кемпбеллу, который открыл и издавал таких фантастов, как Р. Хайнлайн, А. Азимов, К. Саймак, Г. Гаррисон и др. [10, с. 84–85] (Вл. Гаков, 1995), художник Ю. Нолев-Соболев в начале 1960-х гг. собрал вокруг себя молодых художников московского андеграунда для иллюстрации науки. Дж. Кемпбелл сформулировал для писателей некий «катехизис»: «уделять внимание не только «науке», но и собственно «литературе»; обращать внимание не только на всякого рода машинерию, но и на социологию; а кроме того, не следовать слепо «верняку» — другими проложенной и проверенной на коммерческой почве борозде, а искать новые будоражащие и безусловно фантастические идеи» [10, с. 85] (Вл. Гаков, 1995). Внимание к науке и искусству, прогнозы будущего для человечества, поиск новой выразительности: все те же проблемы сформулировали для себя и решали художники московского андеграунда 1960-х годов.

Примечания:

1. Хроника жизни и творчества художника составлена А. Романовой (Острова Юрия Соболева / ред.-сост. Романова, А. Метеличенко, Г. — М.: MAIER, 2014, с. 290-309)

2. Архетипические образы (от греч. arche — начало, typos — отпечаток) — это образец, первоначала, первообразы. Термин использовал Карл Густав Юнг в своем исследовании о «коллективном бессознательном». К.Г. Юнг открыл, что запутанные, часто пугающие, архетипические образы едины для бессознательного всего человечества вне зависимости от этнической принадлежности и/или эпохи — прим. М.С.

3. Термин Вл. Гакова – прим. М.С.

Список литературы:

1. *Герчук Ю.* Эффект присутствия. — Москва: Арт-Волхонка, 2016. — 416 с.

2. *Герчук Ю.* Художественные миры книги. — Москва: Книга, 1989. — 239 с.: ил.

3. *Гугнин А.А.* Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления / Доклады Научного центра славяно-германских исследований. (2). — Москва: РАН, Институт славяноведения, Научный центр славяно-германских исследований, 1998. — 117 с.

4. *Кабаков, И.* 60-е – 70-е… записки о неофициальной жизни в Москве // WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH LITERARISCHE REIHE. — SONDERBAND 47 / edited by Aage A. Hansen-Löve. — Wien: 1999. — 272 p.

5. *Кабаков И.* О картинах Ю. Соостера. Субъективные заметки // Московский концептуализм: Х.Д.К. — Альманах № 1. — Вологда, 2011. — URL: http://www.conceptualism-moscow.org/files/XDKcorr.pdf (дата обращения: 10.11.2022).

6. *Орлов С.* Если время свернуть в спираль // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. Коллективная монография / ответственный редактор А.Н. Иньшаков. — 2-е изд. — Москва: БуксМАрт, 2019. — 480 с.: ил.

7. *Соболев Ю.* Участие художника в научно-популярной книге // Искусство книги 65–66: выпуск 6. — Москва, 1970.

8. *Комиссаров Э.* Размышления о художественном мосте Таллинн-Москва // Симметричные миры, отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль / Тайдре Э. Романова А. — Таллин: Художественный музей Эстонии — Художественный музей KUMU, 2017. — С. 103–110.

9. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский; подготовка текста, научный аппарат Д.Д. Чебановой. — Москва: Советский художник, 1988. — 588 с.: ил.

10. Фантастика века / составитель Вл. Гаков. — Минск-Москва: Полифакт, 1995. — 624 с.: ил. — (Итоги века. Взгляд из России).

11. Intervjuu Viktor Trostnikoviga. Intervjueerinud Julia Polujanenkova ja Kadri Mägi // Lähedale ja kauge füüsika Ülo Soosteri illustratsioonidega / koostaja Kadri Mägi. — Tartmus. Trükikoda Greif, Tartu: 2016. — 160 с., ил. — на эст.яз.

12. «…Прикосновение к действительности…». Письма Юло Соостера Андрею Соловью / предисловие Т. Соостер // Журнальный зал: Зеркало. — 2007. — № 29–30. — URL:http://magazines.russ.ru/zerkalo/2007/29/soo8.html (дата обращения: 27.11.2022)

13. Второй русский авангард / М. Гробман // Журнальный зал: Зеркало. — 2007. — № 29. — URL: http://zerkalo-litart.com/?p=1269 (дата обращения: 26.11.2022).