

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Васильева Виктория Васильевна

**НАУКА И ФАНТАСТИКА В ЖУРНАЛЬНЫХ И КНИЖНЫХ
ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ХУДОЖНИКОВ НЕОФИЦИАЛЬНОГО КРУГА
1960-1970-Х ГОДОВ**

Специальность 5.10.3. – Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
Кандидат искусствоведения
Салиенко А. П.

Москва – 2026

Оглавление:

Введение.....	2
Глава 1. Социокультурный ландшафт 1960-1970-х. и образы научно-популярного и научно-фантастического изданий.....	36
1.1. Социокультурный контекст эпохи.....	36
1.2. Принципы оформления научно-популярных и научно-фантастических изданий.....	49
Глава 2. Ю. Соболев и реформа в оформлении научно-популярных изданий.....	82
Глава 3. Инварианты авторской мифологии Ю. Соостера в книжном и журнальном оформлении.....	102
3.1. Иллюстрации Ю. Соостера к научно-популярным изданиям.....	102
3.2. Иллюстрации Ю. Соостера к научно-фантастическим изданиям.....	145
Глава 4. Интерпретация текстов научно-популярного и научно-фантастического жанров В. Янкилевским.....	213
4.1. Иллюстрации В. Янкилевского к научно-популярным изданиям.....	213
4.2. Иллюстрации В. Янкилевского к научно-фантастическим изданиям...	224
Заключение.....	262
Список сокращений.....	275
Список источников и литературы.....	276
Приложение.....	291

ВВЕДЕНИЕ

С конца 1950-х гг., а по большей части с начала 1960-х гг., в книжную иллюстрацию приходит молодое поколение художников, часть из которых также составят цвет неофициального искусства или же будет существовать на пересечении официального и неофициального миров. В основном исследователей привлекала область детской книжной иллюстрации этого периода, в то время как вторая знаковая сфера, в которой можно было с не меньшей, если не большей степенью свободы реализовывать свое авторское видение, объединяющая научно-популярную периодику и научно-фантастическую литературу, оказывалась несколько обделенной профессиональным вниманием. Впрочем, следует отметить, что суммарно у книг и периодики первой области тиражи были значительно больше, чем у изданий второй.

Очаги творчества мастеров неофициального круга возникали при научно-популярных изданиях, причем внутри собственных групп авторов. Так, например, двумя важнейшими журналами в этом отношении стали «Знание — сила» и «Химия и жизнь», именно рядом с ними в первую очередь формировалась интересующая нас среда мастеров, часть из которых затем работала и в оформлении научной фантастики. В случае с журналом «Знание — сила» это: Ю. А. Соболев, Ю. Соостер, В. Б. Янкилевский, И. И. Кабаков, В. Д. Пивоваров, Э. И. Неизвестный, М. Я. Гробман, Б. И. Жутовский, А. Р. Брусиловский. А в случае с журналом «Химия и жизнь» — Г. Ш. Басыров, Ю. А. Ващенко, Д. Б. Лион, В. С. Любаров. Разумеется, перечислены далеко не все художники, работавшие с изданиями; также не существовало жесткого деления в этих кругах: например, В. Янкилевский и Ю. Соостер принимали участие в оформлении «Химии и жизни», но это носило эпизодический характер. Были и варианты индивидуального сотрудничества, например, как в случае с Ф. Инфанте, который работал с журналом «Знание — сила» точно и выполнил для № 3

1967 г. обложку, а в основном оформлял сборники научной фантастики издательства «Мир»¹.

Другими словами, явление носило достаточно продолжительный и массовый характер, что делает его достойным исследования, хотя в существующей научной литературе все еще остается дискуссионным само определение неофициального искусства и методологический аппарат работы с ним, а ряд персоналий требуют подробного изучения и отдельных монографий. Обращение же к относительно маргинальной теме актуализирует эти общие проблемы и при этом дает возможность сосредоточиться на тех инвариантных приемах и образном строе произведений художников, которые в такого рода графике апробировались и заострялись. Мы поставили себе задачу посмотреть на эту малоизученную сферу деятельности мастеров как на лабораторию, в которой происходили указанные процессы. Сравнение с основным творчеством художников данного круга позволит определить место этой иллюстрации в индивидуальных авторских микрокосмах и общехудожественном макрокосме. Для глубинного понимания ценности исследования заявленной темы также необходимо брать во внимание контекст: рассматриваемые нами работы имели колоссальное значение и для самих художников, которые таким образом могли встретиться с публикой, и для аудитории, ищущей больших смыслов, чем это предлагала идеология. Как отмечает в интервью непосредственная участница событий, представительница московского концептуализма И. И. Нахова: «В 1970-х годах вся интеллигенция собирала книги любимых иллюстраторов <...> в те годы к неофициальным художникам относились как к носителям тайных знаний»².

¹ Васильева В. Утопия космоса в книжной графике Франциско Инфанте // Человек и культура. 2022. № 1. С. 62-71.

² Тупицына М. Интервью с Наховой И. [Электронный ресурс] / Артхроника. Режим доступа: <https://clck.ru/3CzqvE> (Дата обращения 03.09.2024).

Интересующие нас хронологические рамки охватывают период с 1960-х по 1970-е гг., когда литература указанных двух типов переживала настоящий расцвет в связи с развитием науки, активно поддерживаемой государством, а также проистекающей из этого необходимости популяризации данной сферы деятельности для привлечения в нее новых кадров и ресурсов. Рост значения научно-популярной и научно-фантастической литературы, а также увеличение их востребованности благотворно повлияли на возможность прихода в иллюстрацию такого рода изданий молодых художников, имена которых будут связаны с советским неофициальным искусством. Что касается нижней границы указанного периода, то она складывается из совокупности причин. В. Янкилевский постепенно отходит от иллюстрирования научно-популярной периодики и научно-фантастических книг, так как пропадает необходимость в такого вида заработке, также художник попадает в поле официальной видимости. Именно в начале 1970-х мастер знакомится с арт-дилером Диной Верни, коллекционером Нортоном Доджем, в 1975 г. его работы представлены на знаковой выставке в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ, а в 1978 г. проходит его ретроспективная выставка в Москве в Горкоме графиков. Конечно, можно найти иллюстрации В. Янкилевского к научно-популярным и научно-фантастическим изданиям и в 1980-е гг., однако, их становится уже значительно меньше по сравнению с рассматриваемым нами периодом. Ю. Соболев оставался главным художником «Знание — сила» до 1980 г., и мы видим, что его интенсивный интерес к освоению модернизма, заметный в 1960-1970-х гг. в иллюстрации постепенно заканчивается, происходит перенос соболевской идеи игры образами и использование метафоры в новые для него области слайд-фильмов с середины 1970-х и синтетического театра с 1980 г. Также крайнее десятилетие отмечено смертью одного из главных героев диссертации, видного члена «Нолева ковчега» — Ю. Соостера (1924-1970).

В фокусе исследования — новаторские принципы оформления

подобного рода изданий пионера в области экспериментального оформления подобного рода изданий Ю. Соболева и ближайших к нему авторов, чьему приходу туда он поспособствовал: Ю. Соостера и В. Янкилевского. Выбор художников обоснован их близкой дружбой, пребыванием в плотном житейственном и творческом контакте, а также концептуальной резонансностью их подходов, общий знаменатель которых состоит из метафизики, обращения к наследию мировой истории искусства и оперирования узнаваемыми авторскими образами-символами, о чем подробнее еще будет сказано далее. Именно поэтому из всего содружества авторов «Нолева ковчега», названного так по первой части фамилии Ю. Соболева, собиравшихся у него же на квартире, мы выбрали этих трех, оставив для следующих исследований Э. Неизвестного и А. Брусиловского. Первостепенная заслуга Ю. Соболева, бывшего в 1960-1964 гг. главным художником издательства «Знание» и в 1967-1980 гг. главным художником журнала «Знание — сила», и, соответственно, приглашенных им в научно-популярную иллюстрацию мастеров, в том, что они изменили сам подход к оформлению и переосмыслили роль художника в этом процессе. Они отказались от господствовавшей тенденции на поясняющую, вспомогательную роль иллюстрации в пользу образности и полноценного сотворчества с авторами текстов на визуально-концептуальном уровне³. Буквальной наглядности художники предпочли поэтическую метафору, апеллируя не только к способности рационального познания читателя, но также к его возможности чувственного и фантазийного восприятия.

Основной акцент в исследовании мы сделаем на описании и анализе работ Ю. Соостера и В. Янкилевского в силу большей представленности их наследия в выбранной области. Мы не ставим целью проанализировать досконально все их иллюстрации за 1960-1970-е гг. — эта область еще требует дополнительных изысканий, однако мы используем достаточный

³ Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986. С. 101.

объем материала для выявления основных тенденций и закономерностей авторского стиля и метода работы в иллюстрировании научно-популярной и научно-фантастической литературы. Отдельную главу посвятим Ю. Соболеву, так как именно он стоял у истоков изменений в тематической иллюстрации и дал возможность другим художникам проявлять в ней авторское видение. Небольшой объем этой главы по сравнению с другими оправдан тем, что Ю. Соболев чаще выступал именно как режиссер цельного издания и распространитель важных для книжного оформления идей в среде художников. Поэтому в этой главе мы прежде всего охарактеризуем его принципы книжного оформления, которые стали камертоном для других авторов, чьи иллюстрации к конкретным статьям и произведениям мы будем рассматривать далее подробно. И. Кабаков, в частности, отмечал эту особую роль Ю. Соболева, откровенно говоря, что он показал: «...что иллюстрация может быть не “халтуркой”, как считалось, а полноценной художественной продукцией»⁴. К этому роду литературы в идейном плане и иллюстративном подходе близка научно-фантастическая книга.

О причинах этого сходства и точках концептуального пересечения мы еще подробнее скажем далее, сейчас же необходимо отметить, что Ю. Соостер и В. Янкилевский отнесли к фантастике не как к развлекательному жанру, а как к серьезной, обладающей философской глубиной литературе, что отразилось на их методе иллюстрирования. Это имеет принципиальное значение, так как долгое время существовало осязаемое разделение на «низкое» искусство (иллюстрация) и на «высокое» (станковое, монументальное) — некоторые советские мастера в своем творчестве стирали границу между ними, перенося из второго в первое идеи и образы, встраиваясь в общую парадигму разрушения этой границы в искусстве и культуре XX века⁵.

⁴ Цит. по: Кабаков И. И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008. С. 232.

⁵ Гройс Б. Неизбежность иллюстрации // Иллюстрация как средство выживания. Гент: La Chambre, 1992. С. 5.

На научные тексты можно посмотреть не как на материал, требующий буквальной иллюстрации или инфографики, а напротив, заслуживающий художественной интерпретации в связи с его мировоззренческим аспектом. При этом выбранные для исследования художники, как мы увидим, вполне могли обращаться к сюжетному виду иллюстрации, но чаще выбирали символический, причем с важной оговоркой, что их «эмблемы» вели не только лишь в текст как таковой, а в личные, индивидуальные вселенные смыслов и образов. Используя метафору, можно представить, что если в основном иллюстрации служили дверью в произведение, то у наших авторов они превращались в порталы, ведущие в их авторские пространства, при этом все же обладая убедительной связью с литературной основой.

В отношении оформления научной фантастики необходимо учитывать тот факт, что его своеобразие инспирировано самим жанром текстов, располагающим к фантазийным экспериментам, что у высококлассных художников проистекает из желания, как писал В. А. Фаворский «...ответить не только на сюжет, но и на стиль литературного произведения»⁶. И в случае научно-фантастических, и в случае научно-популярных текстов, их форма и содержание действительно максимально отличаются от бытовой реальности. В них зачастую представлено пространство, несоотносимое с человеческой сеткой координат: миры сверхмалых и сверхбольших величин; параллельная или умозрительная реальность и т. д. В результате мы будем наблюдать у избранных нами авторов тяготение к пространственным сдвигам, искажениям и метаморфозам. Также в этих текстах нередко используются неологизмы или термины, узкопрофильная лексика, нестандартная структура письменной речи, представляющая собой альтернативу обыденной языковой картине мира, на что тоже реагировали художники. Таким образом, в их

⁶ Фаворский В. А. Об иллюстрации, о стиле, о мировоззрении // Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский; Подготовка текста, научный аппарат Д. Д. Чебановой. М.: Советский художник, 1988. С. 287.

иллюстрациях нашло отражение еще и специфическое фантастическое и научное мироощущение.

Актуальность темы исследования заключается в назревшей необходимости анализа научной и научно-фантастической книжной и журнальной иллюстрации круга неофициальных художников как заслуживающего отдельного внимания феномена. Также требуется определить связь такого рода иллюстрации с основным творчеством мастеров, поскольку важные образы, мотивы и художественные решения во многом схожи. Рассмотрение книжной графики одновременно как самостоятельной области их творчества и как лаборатории по отработке ключевых для них тем и мотивов в более широком смысле поможет расширить представление об искусстве выбранных художников. Мы сосредоточим свое внимание прежде всего на иллюстрациях для журнала «Знание — сила» и серии книг издательства «Мир», с небольшим включением других примеров. Это обосновано особым значением для общества приведенных изданий, тиражом их выхода и востребованностью читателей.

Объектом исследования являются иллюстрации Ю. Соболева, Ю. Соостера и В. Янкилевского к научно-популярным и научно-фантастическим текстам. Было проанализировано 138 иллюстраций в 50 различных журналах и книгах. В частности, мы разобрали оформление выпусков журнала «Знание — сила», первого тома ежегодника «Наука и человечество» и научно-фантастических книг издательства «Знание», серии «Зарубежная фантастика» издательства «Мир». Издательства выбраны из-за наиболее плодотворного сотрудничества с ними интересующих нас художников.

Предметом исследования является система образной выразительности, композиционные и стилистические элементы иллюстрации названных

мастеров к научно-популярным и научно-фантастическим изданиям, а также их связь с магистральным творчеством художников и место этих жанров в их искусстве.

Цель и задачи исследования. Цель данного исследования — выявить сущностные черты системы художественной выразительности иллюстрации к научно-популярным и научно-фантастическим изданиям, а также установить их взаимосвязь с основным вектором творчества Ю. Соболева, Ю. Соостера и В. Янкилевского. Сравнение иллюстрации с их основным творчеством позволит определить ее место в авторском мире и художественном процессе в целом.

Достижение данной цели требует выполнения следующих задач:

- 1) выявить причины расцвета иллюстрации научной фантастики и научно-популярных изданий в контексте художественно-исторической ситуации и определить роль неофициальных художников в этом процессе;
- 2) с помощью описания и анализа иллюстраций Ю. Соболева, Ю. Соостера, В. Янкилевского для научно-популярной и научно-фантастической литературы определить их устойчивые образные, композиционные и пластические приемы;
- 3) выявить взаимосвязь тематических текстов и особенностей художественного решения Ю. Соболева, Ю. Соостера, В. Янкилевского. Определить степень отличия их подходов в иллюстрации научно-популярного и научно-фантастического корпуса литературы;
- 4) выявить какие образные и художественные решения иллюстрации были также востребованы указанными авторами в станковых произведениях живописи и графики.

Методы исследования. Для того чтобы понять контекст и разобраться в феномене популярности и значения научно-популярной и научно-фантастической литературы, обусловившей возникновение этого рода иллюстрации, и внимания к ней со стороны художников неофициального круга, автор воспользовался историко-культурным методом. Для художественной характеристики иллюстраций были избраны формально-стилистический и иконографический методы как наиболее подходящие для решения этих задач.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Диссертация может быть полезна специалистам разных областей гуманитарного знания — искусствоведам, культурологам и литературоведам. Теоретическая значимость исследования заключается во введении в научный оборот ранее подробно не рассматривавшегося аспекта творчества избранного круга художников, а также в раскрытии связей образа и текста, анализе деятельности художников в культурно-идеологическом контексте эпохи.

Практическая ценность исследования заключается в возможности использования его для музейной работы, организации выставок, посвященных как неофициальному искусству, так и отечественной книжной графике второй половины XX века. Материал диссертации может быть также использован для разработки образовательных курсов и циклов лекций по истории советской графики и искусству оформления книги. Материалы исследования могут быть использованы для дальнейшей разработки темы книжной иллюстрации второй половины XX века, а также для исследования творчества художников-нонконформистов, занимавшихся книжным оформлением.

Научная новизна исследования заключается в том, что в диссертации впервые подробно описан и проанализирован ряд иллюстраций Ю. Соболева, Ю. Соостера и В. Янкилевского для научно-популярных и научно-фантастических текстов. А также предпринята полноценная попытка сравнить их со станковыми графикой и живописью данных мастеров и определить их место в творчестве каждого. В научный оборот был введен ряд ранее не публиковавшихся в научной литературе иллюстраций.

Апробация работы. Ключевые положения диссертации были публично представлены на конференциях в следующих докладах: «Утопия космоса в книжной графике Франциско Инфанте» (устный доклад), научная конференция «Русское искусство. Мимезис и утопия», МГУ, 10 апреля 2021; «Система культурного шифра Юлия Соболева в советском искусстве» (устный доклад), научная конференция «Русское искусство. Структуры и личности», МГУ, 23 апреля 2022; «Вариации внутри стиля: связь книжной графики и станкового творчества Владимира Янкилевского» научная конференция «Русское искусство. Стилъ и манера», МГУ, 29 марта 2024; «Эволюция обложек журнала Химия и жизнь» в 1960-е годы: соотношение слова и образа» (устный доклад), научная конференция «Русское искусство. Слова и молчание», МГУ, 29 апреля 2025.

Основные положения диссертационного исследования также обсуждались на заседаниях кафедры отечественного искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова и были опубликованы в виде статей в ряде журналов, входящих в перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:

1. Васильева В. В. Утопия космоса в книжной графике Франциско Инфанте // Человек и культура. 2022. № 1. С. 62-71;
2. Васильева В. В. Калейдоскоп культурных шифров Юрия Соболева //

- Артикульт. 2022. № 3 (47). С. 42-50;
3. Васильева В. В. Законы физического мира в иллюстрациях В. Янкилевского // Философия и культура. 2023. № 1. С. 13-23;
4. Васильева В. В. Диалог текста и образа в шести живописных иллюстрациях Юло Соостера для издания «Наука и человечество» (1962) // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2024. Т. 65. № 1. С. 188-208.;
5. Салиенко А. П., Васильева В. В. Эволюция обложек журнала «Химия и жизнь»: соотношение слова и образа в 1960-е // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2025. № 3-2. С. 227-238.

Степень научной разработанности проблемы нельзя назвать достаточной. Данная тема практически не имеет серьезной историографической базы. Можно обнаружить отдельные издания, посвященные станковому творчеству интересующих нас мастеров, в которых упоминается их работа в иллюстрации, но этому сюжету уделяется далеко не первостепенное место.

Обзор доступной литературы упорядочен по тематическому принципу. Сначала проведем анализ работ, касающихся общих вопросов, далее перейдем к рассмотрению литературы, посвященной творчеству того или иного автора. Закончим обзор обращением к мемуарам и текстам самих художников и их близких, где встречались полезные сведения в отношении исследования иллюстрации. Внутри разделов мы будем выявлять подтемы и придерживаться хронологии публикаций.

В советский период осмысление иллюстрации научно-популярного и научно-фантастического блока представлено точно. Наиболее важным и последовательным автором в исследовании таких иллюстраций следует назвать Ю. Я. Герчука и отметить его следующие труды: «Художественные структуры книги»⁷, где разбираются общие вопросы книжного оформления;

⁷ Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. М.: Книга, 1989.

«Советская книжная графика»⁸, в которой небольшое место посвящено обзору работы Ю. Соболева и его команды над ежегодником «Наука и человечество», а также дан краткий обзор художественной манеры научно-фантастической иллюстрации Ю. Соостера; «Художественные миры книги», где исследователь переходит к более подробному анализу конкретных периодов, проблем и персоналий⁹. В частности, один из разделов целиком посвящен оформлению второго тома ежегодника «Наука и человечество»¹⁰.

В нем приводится общий разбор второго тома, в том числе анализируются шрифты, принцип неожиданных визуальных сопоставлений, роль цитат из классического искусства. При этом разбираются лишь несколько конкретных случаев. Кроме того, с темой настоящей диссертации напрямую связан небольшой раздел «Странный мир Юло Соостера», в котором Ю. Я. Герчук рассматривает стиль и манеру книжной графики художника, делая точные наблюдения, касающиеся характера плотной штриховки мастера, метафизической неподвижности его образов и авторского стиля как такового. Тем не менее подробно разбирается только одна иллюстрация Ю. Соостера из сборника А. Азимова «Путь марсиан» и вне ее связи с текстом. Наблюдения общего характера содержатся также в статье Ю. Я. Герчука «Фантастика и фантазия» и отдельных публикациях В. Д. Пивоварова и В. И. Ракитина¹¹. Примечательно, что именно на приведенные выше работы будут ссылаться авторы в современных исследованиях.

Показательно, что в солидном двухтомнике «Книжное искусство СССР» из всего круга интересующих нас художников присутствует небольшой текст только про Ю. Соостера в сопровождении всего двух иллюстраций, в то время как справки про других мастеров в основном

⁸ Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986.

⁹ Герчук Ю. Я. Художественные миры...

¹⁰ Там же.

¹¹ Герчук Ю. Я. Фантастика и фантазия // Детская литература. 1972, № 4. С. 67-71; Ракитин В. Логика и интуиция // Детская литература. М., 1975. № 1. С. 73-76; Пивоваров В. Ю. Соостер // Детская литература. 1968. №2. С. 63.

дополняются тремя-пятью примерами иллюстраций¹². При этом примечательно, что две иллюстрации Соостера относятся именно к интересующим нас жанрам: к научно-популярной книге Л. Ф. Волкова-Ланнита «Искусство запечатленного звука» (1964) и к научно-фантастическому сборнику А. Л. Львова «Бульвар Целакатус» (1967), а не к детской или художественной литературе. При этом в списке работ не отражено его сотрудничество с журналом «Знание — сила». Однако ни в одной из двух больших вступительных статей к этому двухтомнику, в которых проанализирован путь советской графики, упоминания об этих жанрах не было. На основе данных наблюдений можно предположить, что, во-первых, область иллюстрирования научно-популярных и научно-фантастических книг для официальной критики была, скорее, маргиналией. Во-вторых, несмотря ни на что, большой вклад Ю. Соостера в этой сфере оказывался признан.

Возрождение внимания к научно-фантастической и научно-популярной иллюстрации происходит в отечественном контексте в 2010-х гг., что связано с актуализацией этой части наследия благодаря ряду выставок¹³. Вместе с тем в современном отечественном выставочном контексте можно наблюдать неослабевающий интерес к избранным нами авторам¹⁴. Это, также нашло отражение в специальных статьях и каталогах, а также в сборниках по общим вопросам искусствознания.

¹² Книжное искусство СССР. Т. 1: Иллюстрация / М.А. Чегодаева. М.: Книга, 1983.

Книжное искусство СССР. Т. 2: Оформление, конструирование, шрифт / М.А. Чегодаева. М.: Книга, 1990. 304 с.

¹³Выставки: «Химия и жизнь. ИЗОверсия» (Галерея Г.О.С.Т., 2010), «Симметричные миры – отраженные симметрии. ЮлоСоостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль» (Художественный музей Эстонии, 2017).

¹⁴ Выставки: «ЮлоСоостер и ТэнноСоостер» (Галерея «Романовъ», 2006), «ЮлоСоостер. Живопись, графика, книжная иллюстрация» (ГМИРЛИ имени В. И. Даля, 2010), «ЮлоСоостер. Мифология художника» (Галерея «Веллум», 2014), «Острова Юрия Соболева» (ММОМА, 2014), «ЮлоСоостер» (галерейный центр «Артефакт», 2018), «Юра. памяти Юрия Соболева» (ГЦСИ, 2003), «Юрий Соболев. Космос для собственного употребления» (Волго-Вятский филиал ГЦСИ (Арсенал), 2018), «Владимир Янкилевский. Непостижимость бытия» (ММОМА, 2018), «Владимир Янкилевский. Героический монумент» (МАММ, 2019), «Секретики: копанье в советском андеграунде. 1966–1985» (Музей «Гараж», 2019-2020), «О-Сеть. Экспериментальная эстетика и новые медиа в СССР» (Ельцин Центр, 2023-2024).

Несмотря на то, что мы не ставили себе целью разбор оформления иных художников, кроме указанных, и обзор иллюстраций в других изданиях, кроме как в журнале «Знание — сила», для погружения в контекст научной иллюстрации мы также принимали во внимание вступительную статью Е. В. Грибоносовой-Гребневой к каталогу выставки иллюстраций художников, сотрудничавших с изданием «Химия и жизнь»¹⁵. В ней приводится хронология эволюции журнала с точки зрения его оформления и дается беглый анализ художников-героев выставки.

Примечательно, что на эту выставку также вышла небольшая, но пронизательная рецензия С. В. Хачатурова. Оценивая это явление, автор указывает на значение подобного рода журналов и считает, что именно подработка в них в том числе повлияла на сложение московского концептуализма. С одной стороны, мысль достаточно любопытная, так как неожиданные темы, требующие нестандартной работы с текстом и провоцирующие к интеллектуальной игре, действительно могли быть источником вдохновения, пускай даже неосознаваемым. С другой, нам кажется слишком смелым утверждение, что герои выставки Г. Ш. Басыров, Ю. А. Ващенко, Ю. Л. Купер, Д. Б. Лион, В. С. Любаров и П. Ю. Перевезенцев могли быть «отцами-основателями пластической традиции перевода научной зауми на язык искусства»¹⁶. С нашей точки зрения главные герои настоящей диссертации и, в частности, Ю. Соболев, в этом отношении не только не уступали, но стояли у начала таких экспериментов. Однако статья С. В. Хачатурова вышла за четыре года до открытия выставки «Острова Юрия Соболева» (ММОМА, 2014), возможно, ее контекст позволил бы переоценить эту точку зрения.

Это и происходит уже у других авторов, И. Н. Миклушевской и М. Т. Соостер, в статье 2019 г. «Образ журнала "Знание — сила" в 1960-е

¹⁵ Грибоносова-Гребнева Е. В. Химия и жизнь: «изоверсия» // Химия и жизнь: ИЗОверсия. М., 2010. С. 4-6.

¹⁶ Хачатуров С. В. Химзащита // Время известий. 2010. № 104. С. 10.

гг.»¹⁷. В ней содержится ценная информация справочного характера, в частности, подбор важных дат, отмечающих знаковые этапы в процессе технического и кадрового развития журнала¹⁸. Что касается анализа изобразительных тенденций, то в статье он представлен в очень сжатом формате, с акцентом на пути эволюции обложек издания.

В общих работах, посвященных истории отечественного неофициального искусства, иллюстрация редко упоминается. И это происходит, как правило, вскользь, как часть разговора про способ заработка художников. Например, в книге В. Тупицына «Коммунальный (пост)модернизм»¹⁹ интересующие нас мастера появляются среди других действующих лиц в описаниях выставок, объединений, с упоминанием важнейших черт их творчества и фактов творческого пути²⁰. Важным изданием, дающим панораму жизни неофициального искусства, стала для нас фундаментальная книга-справочник «Другое искусство»²¹. В ней дается четкая хронология событий неофициальной жизни, приводятся выдержки из воспоминаний и интервью участников творческого процесса. Она была полезна для понимания творческих связей и взглядов мастеров, однако, специальных текстов, связанных с интересующей нас темой, там не присутствует.

Значительная часть изданий, учитываемых нами в диссертации, была посвящена не столько избранным нами для исследования художникам, сколько обзору послевоенного периода отечественного искусства или феномена неофициального искусства. В ряде таких изданий встречаются

¹⁷ Миклушевская И. Н., Соостер М. Т. Образ журнала «Знание — сила» в 1960-е гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. МГХПА, М., 2019. № 2-1. С. 372-385.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм». М.: Ad Marginem, 1998. С. 48-49.

²⁰ Там же. С. 54-55.

²¹ Другое искусство Москва: 1956–1988 / И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: Галарт, 2005

разделы, связанные с художниками, где говорится о главных тенденциях и образах их творчества, как например, в книге Е. А. Бобринской²².

Такой же характер имеет упоминание работы неофициальных художников над ежегодником «Наука и человечество» в докторской диссертации А. К. Флорковской, где речь идет об общем контексте неофициальной художественной жизни²³.

Соприкосновением с темой, но не в полной мере ей соответствием, стал для нас раздел «Атом — космос» в каталоге выставки «Оттепель»²⁴. В нем не представлено развернутых статей на интересующую нас тему, но он сопровождается точечными комментариями и обширным визуальным материалом, необходимым для формирования и понимания той части художественного контекста периода, которая откликнулась на научные достижения.

Из литературы не искусствоведческого характера, а литературоведческого, дающей взгляд на вопрос иллюстрации в научной фантастике, ценным для нас стал небольшой, но информативный текст «Иллюстрации к фантастике в СССР» из книги Р. Э. Арбитмана «Субъективный словарь фантастики»²⁵. Как и заявлено в названии, подход автора отличается субъективностью в плане выбора тем: анализ культовых фантастических фильмов с точки зрения массовой культуры в издании соседствует со знаточеским обзором библиографии фантастики в СССР. Во многом такая пестрота отражает интересы самого автора — литературоведа, писателя-фантаста и человека, непосредственно общавшегося с людьми, связанными с советской фантастикой. Значимость упомянутого текста для исследования заключается в том, что он содержит перечень имен

²² Бобринская Е. А. Чужие? Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции. М.: Бреус, 2013.

²³ Флорковская А. К. Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, художественные направления, стратегии: дисс. ... д-ра иск.: 17.00.04 / Флорковская Анна Константиновна. СПб., 2018.

²⁴ Оттепель / Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017.

²⁵ Арбитман Р. Э. Субъективный словарь фантастики. М.: Время, 2018. С.121-125.

художников, которые оставили наиболее заметный след в иллюстрации фантастики. Впрочем, из трех интересующих нас авторов там указан только Ю. Соостер. Также формат сжатой словарной справки не предполагает развернутого анализа, обладая прежде всего ознакомительным, общеинформационным характером. А что касается исторического и культурологического обзора научно-фантастической литературы и сопровождающей ее иллюстрации, то он был составлен, учитывая данные книги историка жанра, литературного критика, журналиста А. В. Караева «Четыре истории»²⁶. В основном акцент в ней поставлен на сбор и систематизацию данных о самих текстах и общих тенденциях, которые господствовали в этой области в ту или иную эпоху, нежели чем на последовательном анализе визуального ряда. В зарубежном научном контексте мы наблюдаем больший интерес, чем в отечественном, к теме научной иллюстрации в междисциплинарном подходе, а вот обращение к научно-фантастической иллюстрации носит больше обзорный характер. И все же зарубежную историю исследования темы мы оставили в скобках, как не соотносящуюся напрямую с нашими непосредственными изысканиями.

Завершив обзор литературы общего характера, перейдем к текстам, связанным непосредственно с интересующими нас художниками. Что касается Ю. Соболева, то важное научно-исследовательское издание, в котором собраны статьи на интересующие нас темы книжного дела и творческого метода мастера — это «Острова Юрия Соболева»²⁷. Оно вышло в качестве каталога к одноименной выставке, показанной в 2014 г. на площадке Московского музея современного искусства. В отличие от крошечного каталога²⁸ к выставке в ГЦСИ (2003), содержащей репринты некоторых текстов, а также лирические воспоминания о художнике, данный каталог носит фундаментальный исследовательский характер. Основная

²⁶ Караев А. Четыре истории. Волгоград: ПринТерра-Дизайн. 2015.

²⁷ Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: Московский музей современного искусства, 2014.

²⁸ Юра. Памяти Юрия Соболева. М.: ГЦСИ, 2005.

информация, касающаяся хронологии и творческого пути, дается в обширной вступительной статье куратора выставки А. Романовой²⁹.

В контексте данного диссертационного исследования особое значение имел раздел каталога «Образы науки — образы искусства», в котором собраны тексты, касающиеся появления темы науки в работах Ю. Соболева, а также его роли и значения в иллюстрации данного рода литературы. Внутри раздела мы обратили особое внимание на следующие тексты: «Как мы видим науку, или Роль художника в научно-популярном журнале» А. Н. Лаврентьева, дающего обзор общих принципов иллюстрации ключевого для нашего исследования журнала «Знание — сила»; «Юрий Соболев — режиссер современной книги» Ю. Я. Герчука, в которой он рассматривает работу Ю. Соболева над первыми двумя томами ежегодника «Наука и человечество» (1962-1963), а также изменения концептуального и визуального характера, которые произошли с журналом «Знание — сила» в связи с работой там Ю. Соболева; и воспоминания А. Ю. Хржановского, из которых складывается представление о литературных, музыкальных и художественных интересах мастера, круге его знакомств³⁰. В данном разделе примечательны статьи, посвященные работе Ю. Соболева с мультимедиа, в частности, с мультипликацией и полиэкраном. Это существенно расширяет контекст и углубляет понимание образности художника и принципов его работы с разными медиумами и средствами выразительности. Основополагающим текстом для нас в этом издании стал репринт статьи самого Ю. Соболева, в которой он говорит о сути и смысле его нового подхода к иллюстрированию научно-популярных изданий³¹.

²⁹ Романова А. Острова Юрия Соболева: от мифологизма до мультимедиа // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: Московский музей современного искусства, 2014. С. 10-19.

³⁰ Лаврентьев А. Как мы видим науку, или Роль художника в научно-популярном журнале // Острова Юрия Соболева. М., 2014. С. 103-112.; Герчук Ю. Юрий Соболев — режиссер современной книги // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: Московский музей современного искусства, 2014. С. 113-120. Хржановский А. Что воробей помнит об огурце // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: Московский музей современного искусства, 2014. С. 135-144.

³¹ Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: Московский музей современного искусства, 2014. С. 121-126.

К разряду важных исследований в отношении Ю. Соостера и Ю. Соболева также следует причислить издание, выпущенное к выставке «Симметричные миры — отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль», фокус которой был сосредоточен на художественных московско-эстонских связях, и прежде всего на работе указанных художников для научно-популярных изданий³². В интересующей нас статье куратор выставки А. Романова говорит о пересечении взглядов художников с темой научных изысканий 1960-1970-х гг. Она выстраивает хронологию сотрудничества авторов с издательством «Знание» и определяет круг ключевых тем, с которыми работали художники в станковом творчестве и иллюстрации³³. Книга сопровождается ценным иллюстративным материалом: подборкой иллюстраций к научно-популярным изданиям и оригинальных эскизов к ним, а также графикой и живописью, которые помогают провести параллели между разными направлениями их творчества.

Особняком стоит статья Г. Д. Кизевальтера «Знание — сила» в его книге «Время надежд, время иллюзий»³⁴. В ней он предпринимает попытку развенчать образ Ю. Соболева как реформатора журнала и основоположника новых принципов оформления, приведшего с собой новый круг художников. Крайне негативные оценки прежде всего основаны на критических мемуарах А. М. Эстрина «Привет душителям свободы», где автор также пишет, что В. Янкилевского и Ю. Соостера привлек не Ю. Соболев, а А. Добрицын³⁵. Однако такая точка зрения, имея под собой скорее эмоциональную подоплеку, чем рациональную, не находит подтверждения в среде исследователей творчества Ю. Соболева и Ю. Соостера. Впрочем, в этом издании приводится интервью автора с В. Янкилевским, фрагмент из

³² Sümmeetrilised maailmad - peegeldatud sümmeetriad. Symmetrical worlds - mirrored symmetries, Симметричные миры — отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль / Эльнара Тайдре. Таллинн: KUMU, 2017.

³³ Романова А. Симметричные миры — отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль // Sümmeetrilised maailmad - peegeldatud sümmeetriad. Symmetrical worlds - mirrored symmetries, Симметричные миры — отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль / Эльнара Тайдре. Таллинн: KUMU, 2017. С. 57-76.

³⁴ Кизевальтер Г. Д. Время надежд, время иллюзий. М.: НЛО, 2018.

³⁵ Там же. С. 473-474.

которого, посвященный работе с журналом «Знание — сила», с издательствами «Мир» и «Знание», стал для нас небольшим, но ценным свидетельством³⁶.

Среди всего комплекса доступных текстов про творчество и графику Ю. Соостера следует выделить работы Ю. Я. Герчука. О наиболее значительных из них мы писали уже выше, также отметим еще две статьи. Статья «Островитянин» опубликована в научно-популярном журнале в рубрике «Юбилей» и имеет соответствующий характер: ключевые факты из биографии художника перемежаются с анализом сюрреалистического аспекта и основных архетипов в его творчестве, в том числе иллюстрации³⁷. Однако автор ограничивается лишь общими замечаниями, не разбирая подробно произведения. В статье «Юло Соостер — художник книги»³⁸, написанной на смерть художника, Ю. Я. Герчук определяет различие между тем как научную фантастику иллюстрировал Ю. Соостер и как это было принято в общем поле. Он ставит это через противопоставление поверхностности и дизайна со стороны общей линии иллюстрирования и более философского, вдумчивого подхода художника, который никогда не впечатлялся дизайном новой техники или фантазиями о ней.

Так, полезным материалом стали разного рода статьи: несколько, особенно обращающих на себя внимания, вышли под одной обложкой каталога к выставке Ю. Соостера и его сына Т. Соостера в галерее «Романовъ» в 2006 г.: в тексте Р. Варблане³⁹ представлены общие сведения про биографию и творчество автора, в тексте И. А. Кулик рассматривается вопрос об атрибуции стиля мастера как сюрреалистического, а также проводится анализ образов-символов Ю. Соостера с точки зрения стилевой

³⁶ Кизевальтер Г. Д. Янкилевский. Искусство как сумма индивидуальных судеб // Время надежд, время иллюзий. М.: НЛЮ, 2018. С. 236-237.

³⁷ Герчук Ю. Я. Островитянин // Искусство. М., 2004. № 6. С. 72-79.

³⁸ Герчук Ю. Я. Юло Соостер — художник книги // Искусство книги. 1970/1971 / Г. Л. Демосфенова, Т. В. Кантор. Вып.9. М.: Книга, 1979. С. 61-67.

³⁹ Варбланс Р. Юло Соостер как связующее звено и художественная ось // Юло Соостер и Тэнно Соостер. М.: Бонфи, 2006. С. 7-14.

проблематики⁴⁰. Ближе к теме нашего исследования статья И. М. Бакштейна, в которой, размышляя о роли Ю. Соостера в формировании московского концептуализма, автор уделяет некоторое внимание его работе с иллюстрацией текстов⁴¹. И. М. Бакштейн рассматривает иллюстрации Соостера не как заработок в чистом виде, а как способ существования, в котором раскрывается метафизическая позиция художника. Предварительно мы разделяем это наблюдение, но что нам еще предстоит проверить в ходе исследования.

Также познавательны статьи русских, эстонских исследователей и представителей круга Ю. Соостера, которые публиковались в каталогах к выставкам, проходящим за рубежом, прежде всего в Эстонии. Это достаточно объемный корпус, мы же обратимся к нескольким изданиям, близким нам по теме или наиболее примечательным, для чего предварительно выделим основные тематические группы таких выставок и каталогов к ним. Ряд проектов и изданий к ним связан с неофициальными художественными сообществами СССР и Эстонской ССР. В частности, это каталог выставки, прошедшей в Таллинском доме искусства «Tallinn–Moskva. Москва–Таллинн. 1956–1985» в 1996-1997 гг. И упомянутые выше тексты в издании «Симметричные миры — отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль», вышедшем к одноименной выставке в Художественном музее KUMU в 2017 г. Эти издания дали панораму взаимоотношений между художниками двух стран, но что более важно, в первом был текст Ю. Соболева⁴², в котором упоминался его с Ю. Соостером подход к иллюстрации, а во втором — статья А. Романовой, про которую мы уже писали выше. Отдельный тип каталогов и, соответственно, выставок освещает связь Ю. Соостера с

⁴⁰ Кулик И. Мифология Соостера по Кабакову // Юло Соостер и Тэнно Соостер. М.: Бонфи, 2006. С. 15-20.

⁴¹ Бакштейн И. О роли Юло Соостера в формировании школы московского концептуализма // Юло Соостер и Тэнно Соостер. М.: Бонфи, 2006. С. 21-24.

⁴² Соболев Ю. Виртуальная Эстония и не менее виртуальная Москва // Tallinn–Moskva. Москва–Таллинн. 1956–1985. Таллинн: Tallinna kunstihoone, 1996 С. 10–61.

эстонским контекстом, а также влияние на него, но это не попадает в фокус нашего внимания, так как не связано со сферой наших научных интересов.

Из группы каталогов к выставкам, показывающим Ю. Соостера как иллюстратора, следует отметить «Иллюстрация как средство выживания» к одноименной выставке, которая прошла в Бельгии, Великобритании, Шотландии, Израиле и Канаде. Она объединила оформительские работы Ю. Соостера и И. Кабакова⁴³. В каталоге примечательна статья Б. Гройса «Неизбежность иллюстрации», где он размышляет о преодолении в XX веке отношения к иллюстрации как к «низкому жанру». В 2016 г. в Тартуском художественном музее прошла выставка «Близкая и далекая физика. Иллюстрации Юло Соостера», которую сопровождал каталог. Он целиком посвящен иллюстрации конкретного издания «Близкая и далекая физика»⁴⁴: в каталоге опубликованы рисунки к этой книге, что неожиданно и интересно с комментариями не искусствоведа, а профессора физики Яака Кикаса.

Из сопутствующих персональным выставкам Ю. Соостера каталогов стоит отметить «Ülo Sooster, 1924–1970. Mälestusnäitus». Примечателен его выход на трех языках — русском, английском и эстонском, что было характерно и для других каталогов крупных выставок с привлечением как ведущих эстонский (в данном случае Э. Комиссаров, М. Рит), так и российских специалистов (в данном случае А. Ерофеева, И. Левковой-Ламм). В каталоге «Ülo Sooster, 1924–1970. Mälestusnäitus» их статьи содержат общие сведения на тему биографии художника и основных образов и мотивов его творчества⁴⁵. Последним крупным каталогом стал «Ülo Sooster»⁴⁶ к выставке в честь 100-летия художника — «Sooster 100. Vaade erakogudest» (Соостер 100. Sooster 100. Из частных коллекций), прошедшей в 2024-2025 гг. в музее Миккеля. Особенность каталога в том, что в нем публикуются и тем самым вводятся в научный оборот ранее не издававшиеся

⁴³ Иллюстрация как средство выживания. Гент: La Chambre, 1992.

⁴⁴ Lähedane ja kaugel füüsika. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 2016.

⁴⁵ Ülo Sooster, 1924–1970. Mälestusnäitus. Таллин: Эстонский художественный музей, 2001.

⁴⁶ Ülo Sooster / L. Kaljula, E. Taidre. Tallinn: Mikkeli muuseum, 2024.

работы Ю. Соостера, так как в экспозиции в основном представлены произведения художника из закрытых частных собраний.

Анализируя литературу, связанную с иностранными издательствами и выставочными проектами, можно увидеть, что сначала у исследователей и институций был интерес к тому, чтобы увидеть Ю. Соостера как связующее звено между андеграундными сообществами двух стран, потом определить влияние Ю. Соостера на эстонское искусство и наконец с конца 2010-х прежде всего подчеркнуть эстонскую идентичность мастера, а также подчеркнуть его стилевые интересы за пределами сюрреализма. Это также заметно и статье 2019 г. «An Egg through the Window: Rediscovering Ülo Sooster in the National Gallery Prague» куратора Национальной галереи Праги Ю. Бейли⁴⁷, и в интервью кураторов выставки «Sooster 100. Vaade erakogudest» 2024-2025 гг. Л. Кальюлы и Э. Тайдре⁴⁸. Этот процесс понятен, так как основное наследие художника было вывезено в Эстонию в 1990-х, однако, конечно, это не должно умалять его отношение к российскому неофициальному искусству и роль в нем.

Целиком внимание на иллюстрацию Ю. Соостера, как самостоятельный объект изучения, после Ю. Я. Герчука в 2010-е обратил В. К. Солоненко. Он выступил автором статьи об иллюстрациях Ю. Соостера к изданиям эстонских писателей⁴⁹. Однако этот текст имеет характер, скорее, сводки, не отличаясь глубиной анализа; его польза заключается в собранной фактологии справочного характера — автор нашел и систематизировал информацию, какие книги и в каких издательствах эстонских писателей выходили в оформлении художника.

⁴⁷ Bailey J. An Egg through the Window: Rediscovering Ülo Sooster in the National Gallery Prague // Bulletin of the National Gallery Prague. XXIX / 2019. P. 40-53.

⁴⁸ Kaljula L. Taidre E. The Hidden Side of Ülo Sooster [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://arterritory.com/en/visual_arts/topical_qa/27479-the_hidden_side_of_ulo_sooster (Дата обращения: 07. 06. 2025)

⁴⁹ Солоненко В. К. Юло Соостер иллюстрирует эстонских писателей // Берковские чтения. Книжная культура в контексте международных контактов: Материалы III Международной научной конференции. Минск., 2015. С. 491-497.

Далее В. К. Солоненко выпустил целую книгу, посвященную непосредственно иллюстрации Ю. Соостера⁵⁰. Ее значение заключается в кропотливо собранной автором информации, с указанием издательств, с которыми сотрудничал мастер, а также богато приведенным иллюстративным материалом. Все это позволяет рассматривать книгу как справочник. Однако с академической точки зрения она не может служить фундаментом для исследования: автор вставляет множество разнородных цитат, не анализирует и не описывает иллюстрации, а также пытается умалить роль Ю. Соболева как новатора в этой области, опираясь в основном на упомянутый выше полемический текст А. М. Эстрина «Привет душителям свободы!». С такой позицией мы не можем согласиться, учитывая мнения художников, непосредственно работавших с Ю. Соболевым, которые мы приводили выше.

Из публикаций за 2020-е отметим статью Г. А. Гущиной «Иллюстрация Юло Соостера для журнала “Знание — сила” как синтез науки и искусства»⁵¹, как непосредственно касающуюся интересующей нас темы. В ней перечисляются иллюстрации, которые художник сделал для журнала за годы сотрудничества с ним, однако развернутого анализа в статье не приводится, она носит, скорее, справочный характер, упрощающий поиск иллюстраций Ю. Соостера по выпускам журнала, с чем, впрочем, также помогает упоминавшееся издание В. Солоненко, вышедшее ранее. В большей степени примечательна статья «Мифическое и фантастическое в творчестве Юло Соостера» в Вестнике РГХПУ им. С.Г. Строганова, в которой в фокусе внимания авторов иллюстрации художника к фантастике⁵². В ней рассматривается несколько иллюстраций мастера, однако исследователи не

⁵⁰ Солоненко В. К. Ю. Соостер как иллюстратор. М.: БуксМАрт, 2016.

⁵¹ Гущина Г. А. Иллюстрация Юло Соостера для журнала «Знание — сила» как синтез науки и искусства // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2022. № 4. С. 258—262.

⁵² Миклушевская И. Н., Соостер М. Т. Мифическое и фантастическое в творчестве Юло Соостера // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. М., 2023. № 1-2. С. 99-109.

ставят себе задачу обратиться непосредственно к связи между образами Соостера и литературным текстом. Приведенные в статье иллюстрации служат, скорее, подспорьем для разговора о стиле художника и его любимых образах-архетипах. В статье также приводится круг литературы по этому вопросу, полезный для дальнейшего хода нашего исследования.

Обращаясь к текстам, посвященным В. Янкилевскому, мы вновь сталкиваемся со скудной представленностью монографий. В 2002 г. вышла небольшая монография Д. Риффа на английском языке о В. Янкилевском в связи с проведением его выставки в Музее искусств Бохума, хотя по формату она больше напоминает классический каталог⁵³. Д. Рифф написал 15 небольших текстов-эссе, посвященных главным темам, архетипам и жанрам в творчестве мастера. Они далеки от традиционного академического изыскания. Скорее автор стремился представить визуальную топографию художника. Особенность издания в том, что оно дополнено CD-диском, на котором записано более 650 репродукций — таким образом, оно имеет гибридный формат.

В 2023 г. вышла в свет монография, посвященная В. Янкилевскому, написанная А. Д. Эпштейном, иерусалимским социологом и культурологом, неоднократно бывавшим в парижской мастерской художника и бравшим у него интервью; их близкое общение привело и к тому, что рукопись книги была прочитана самим мастером⁵⁴. Главный пафос издания — в упрочении особой роли В. Янкилевского в кругу концептуалистов как основоположника метафизического концептуализма⁵⁵. До этого в отечественном искусствознании чаще встречалось определение мастера как тяготеющего к сюрреализму, хотя сам В. Янкилевский был не согласен с такой точкой зрения и считал ее ошибочной⁵⁶.

⁵³ Riff D. Variations of the Other. Bochum: Museum Bochum, 2002.

⁵⁴ Эпштейн А. Д. Основоположник Метафизического концептуализма. СПб.: ДЕАН, 2023. С. 58.

⁵⁵ Там же. С. 68.

⁵⁶ Там же. С. 80.

Другая важная черта монографии заключается в том, что ее автор пересматривает сложившуюся иерархию в среде нонконформистского искусства, выводя В. Янкилевского на первый план как неофициального лидера, создавшего инсталляцию, осмысляющую экзистенциальный аспект советского бытия, за четырнадцать лет до И. Кабакова⁵⁷.

Однако большая часть книги занята текстом переписки автора с В. Янкилевским и Р. Солод, двумя интервью и иллюстративным материалом, в котором перемежаются репродукции работ художника и архивные фотографии разных лет. Издание сложно назвать исчерпывающим фундаментальным исследованием. Тем не менее оно содержит важный для контекста и понимания биографии художника материал, намечает способ пересмотра сложившихся парадигм.

В 2025 г. появилось монографическое издание «Вселенная Янкилевского. От абстракции к инсталляции присутствия», написанное А. Д. Боровским⁵⁸. Несмотря на название, обещающее, казалось бы, всеохватный характер, книга не отличается большим объемом, имея характер, скорее, краткого обзора. Автор уделяет внимание общему культурно-историческому контексту, сосредоточиваясь на тематическом принципе и посвящая главы как конкретным образам В. Янкилевского, пластическим особенностям его работ, их жанровому разнообразию, так и главным вопросам авторской философии. Благодаря этому текст складывается в единое повествование из достаточно разрозненных смысловых фрагментов.

Как и А. Д. Эпштейн, исследователь предлагает собственное определение В. Янкилевского как «модерниста с концептуальным стержнем», отмечая, что наиболее важными для художника были принцип самовыражения и постановка больших морально-онтологических проблем, а не размышления о функционировании языка как такового, массовой культуре

⁵⁷ Там же. С. 71.

⁵⁸ Боровский А. Д. Вселенная Янкилевского. От абстракции к инсталляции присутствия. М.: BREUS, 2025

или рефлексия на тему процессов в искусстве и прочих конвенциональных темах этого направления⁵⁹.

Книга хорошо подходит для ознакомления с характерной для художника проблематикой, его основными темами и приемами пластической выразительности, а также дает представление о контексте, в том числе научном, что значимо для настоящего исследования. Однако, что касается книжной и журнальной иллюстрации, то в издании опубликованы всего два изображения с обложками книг, выполненных художником для издательства «Знание» в 1962 г. В тексте же этому вопросу посвящено только два абзаца, причем с акцентом на обретение художником материальной независимости. Таким образом, этот важный аспект творчества В. Янкилевского в данном случае вновь остается вне поля глубокого профессионального интереса.

В основном тексты о художнике и его работах чаще появлялись в виде статей в каталогах, чей выход был приурочен к той или иной выставке. Эти каталоги можно условно разделить на два типа. К первому принадлежат издания, связанные с камерными музейными или галерейными проектами. В них, как правило, присутствует небольшое описание творческого пути мастера с акцентом на поворотных моментах и, что более полезно для нас, отдельные нетривиальные замечания на тему тех работ или циклов, которые демонстрировались в экспозиционном пространстве. Нередко они сопровождаются цитатами или небольшими текстами самого художника.

К подобному типу можно причислить текст доктора искусствоведения Ш. Валигора к каталогу выставки «Метаморфозы» в Galerie Le Minotaure⁶⁰. Там же опубликован небольшой текст самого мастера, в котором он кратко объясняет основные принципы своего творчества⁶¹. К такого рода изданиям

⁵⁹ Там же. С. 144-145.

⁶⁰ Валигора Ш. Человеческое переживание мира в творчестве В. Янкилевского // В. Янкилевский. Метаморфозы. Paris, Tel Aviv: Galerie Le Minotaure, 2009. С. 9-13.

⁶¹ Янкилевский В. Художник делает невидимое видимым // В. Янкилевский. Метаморфозы. Paris, Tel Aviv: Galerie Le Minotaure, 2009. С. 19-207.

мы можем также отнести каталог «Героический монумент» к одноименной выставке⁶². В издании представлена своеобразная реконструкция экспозиции в парижском центре современного искусства La Base 1994 г., которая предваряется статьей директора МАММ О. Л. Свибловой. Сюда же можно добавить другие подобные каталоги ряда выставок как в России, так и за рубежом.

Второй тип каталогов содержит в себе несколько развернутых статей разных специалистов. Среди них наиболее значимыми для нас оказались следующие. Каталог к выставке-ретроспективе в Третьяковской галерее 1995-1996 гг. Среди текстов, вышедших в этом издании, особенно важным для нас был текст самого В. Янкилевского — «Попытка творческой автобиографии». В нем мастер раскрывает важные для него художественно-философские категории как, например, «экзистенцизм», «тема произведения», «внутреннее видение» и другие⁶³. Разговор о такого рода категориях продолжен в интервью художника с Э. Андраш, выдержки из которого также приводятся в издании. В интервью В. Янкилевский подробно раскрывает понятие «энергии» и «живого» в своем творчестве⁶⁴.

Каталог имел для нас особую ценность еще и потому, что в нем в большем объеме, чем в других изданиях, опубликованы ранние работы мастера 1960-х гг., которые особенно важны для сопоставления их с иллюстрацией. Другое важное интервью художника, в котором он раскрывает фундаментальные основы своего мировоззрения, необходимые для понимания его творчества, опубликовано в каталоге к выставке-ретроспективе 2007 г., прошедшей в Русском музее и Фонде культуры «Екатерина»⁶⁵.

⁶² Свиблова О. Л. Героический монумент // Владимир Янкилевский. Героический монумент / А. Зайцева. М.: Мультимедиа Арт Музей. 2019. С. 4-7.

⁶³ Янкилевский В. Попытка творческой автобиографии // Владимир Янкилевский. Ретроспектива. М.: ГТГ, 1995. С. XLV-LVI.

⁶⁴ Выдержки из интервью Э. Андраш с В. Янкилевским // Владимир Янкилевский. Ретроспектива. М.: ГТГ, 1995. С. LXIII-LXIV.

⁶⁵ Интервью В. Шлотта с В. Янкилевским // Мгновение вечности. СПб.: Palace Editions., 2007. С. 28-35.

Издание «Анатомия чувств», вышедшее к одноименной ретроспективной выставке В. Янкилевского в лондонской галерее Mall Galleries в 2010 г., принадлежит к каталогам, указанного нами второго типа, однако внутри собственных выходных данных называется монографией⁶⁶. В пользу нашей классификации говорит устройство издания: три вступительные статьи, выдержки из интервью В. Янкилевского с Э. Андраш, которые публиковались и в других каталогах, а также репродукции работ, выстроенные, согласно темам художника и, соответственно, разделам выставки.

Статья А. Д. Боровского «Формат Янкилевского»⁶⁷ во многом соотносима с его текстом про мастера, вошедшим в сборник «Близкое чтение» 2009 г., где он говорит об основных темах и архетипах художника⁶⁸. Среди них: типология мужского портрета, проблематика взаимодействия мужского и женского начал, семантика «двери» в творчестве В. Янкилевского. В издании 2009 г. добавляется анализ темы «Люди в ящиках» и работы «Героический монумент»⁶⁹.

В статье Д. Риффа подробно анализируется любимая В. Янкилевским форма триптиха как с композиционной точки зрения, так и с метафизической⁷⁰. В частности, для нашего исследования существенна часть, где автор размышляет о роли мужского и женского начала в связи с этой основополагающей для мастера формой организации работы. Д. Рифф замечает, что и в книжной иллюстрации, где триптих в буквальном смысле невозможен, мы все равно встречали композицию, связанную с маркировкой образов феминного и маскулинного.

Менее важной в контексте темы диссертации оказалась статья В. В. Пацюкова, так как она обладает, скорее, характером эссе-медитации на тему

⁶⁶ Анатомия чувств. Париж, 2009.

⁶⁷ Боровский А. Д. Формат Янкилевского // Анатомия чувств. Париж, 2009. С. 7-26.

⁶⁸ Боровский А. Д. Уважаемый Янкилевский // Близкое чтение. М., 2009.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Рифф Д. Триптихи Владимира Янкилевского // Анатомия чувств. Париж: Соможи, 2009. С. 27-48.

художественного видения В. Янкилевского как такового, без привязки к конкретным работам или сериям⁷¹.

В этой группе каталогов следует отметить издание к большой ретроспективной выставке мастера «Непостижимость бытия», прошедшей в ММОМА в 2018 г.: в статье куратора выставки О. А. Турчиной перечисляются издательства, для которых В. Янкилевский делал иллюстрации, что является ценным указанием направления для дальнейших исследований темы⁷². Внимание заслуживают и тематические разделы каталога, в которых дан большой иллюстративный материал, распределенный по магистральным темам творчества художника и хронологии.

Переходя к мемуарам и статьям художников, отметим, что к кругу полезной литературы можно отнести тексты и рецензии Ю. Соболева на тему книжного искусства, интервью с мастером⁷³. Помимо этого, из источников большой ценностью для нас обладала книга И. И. Кабакова «60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве»⁷⁴. Чуткий очевидец и непосредственный участник художественной жизни тех лет, он близко общался с интересующими нас мастерами⁷⁵. Он же относит их втроем в его авторской классификации неофициальных художников к типу «манипулирующих “культурными” абстракциями и понятиями»⁷⁶. В нашем исследовании мы учитываем эту классификацию, так как выделяем, какие из «образов, полных звучания», как их определяет И. И. Кабаков, и присутствующих в станковом творчестве мастеров, находятся также в их иллюстрации или же соотносятся с ней. Он уделяет некоторое внимание разговору о мировоззрении Ю. Соболева и размышляет о природе его

⁷¹ Пацюков В. Человек и его мир в творчестве Владимира Янкилевского // Анатомия чувств. Париж: Соможи, 2009. С. 49-56.

⁷² Турчина О. Универсум Янкилевского // Непостижимость бытия. М.: ММОМА, 2018. С.19.

⁷³ Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014.

⁷⁴ Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛЮ, 2008.

⁷⁵ Там же. С. 26.

⁷⁶ Там же. С. 63.

«эмблем-символов», открытии зарубежного искусства для себя и для сообщества.

Также отметим альбом с репродукциями, где вышел пространный текст И. И. Кабакова о методе, стиле и метафизике работ С. Соостера с подробным их разбором⁷⁷. Это издание было ценным ключом к пониманию творчества и характера Ю. Соостера, но стиль текста отличается мифологизированностью, метафоричностью и несет сильный отпечаток личности автора.

Большое значение имела публикация воспоминаний вдовы художника Л. И. Соостер. Помимо фактов биографии и характеристики Ю. Соостера как личности, там встречаются упоминания про его занятия иллюстрацией и отношение к ней: в частности, его очарование иллюстрациями к научно-популярным изданиям. В более полном варианте воспоминания Л. И. Соостер были опубликованы в Таллине в 2002 г.⁷⁸, а в России уже в 2009 г.⁷⁹. В расширенной версии воспоминаний можно больше узнать про отношение художника к книжной иллюстрации, его взаимодействие с издательствами и, что особенно важно, про технику, в которой он делал многие из них. В частности, Л. И. Соостер вспоминает, что Ю. Соостер с сыном смастерили устройство из детского конструктора и рапидографа, которое позволяло рисовать ряды и сетки тонких линий, идеальные спирали и круги; а потом художник приобрел особую немецкую линейку, которая помогала делать заданные просветы между линиями чрезвычайно ровно⁸⁰. Другими словами, так мы нашли конкретное описание техники, с помощью которой Ю. Соостер выполнял часть своих иллюстраций, где плотность и напряженность линий или же, напротив, их разреженность создавали пространственные, временные и эмоциональные эффекты, о которых мы пишем в соответствующей главе.

⁷⁷ Кабаков И. О картинах Юло Соостера // Ulo Soosteri piltidest. Subjektiiivseid markmeid/ О картинах Юло Соостера. Субъективные заметки/ On Ulo Sooster's Paintings. Subjective Notes. Таллинн: Kirjastus «Kunst», 1996.

⁷⁸ Соостер Л. Мой Соостер. Таллинн: Авенариус, 2000.

⁷⁹ Соостер Л. Мой Соостер // Юло Соостер и Тэнно Соостер. М.: Бонфи, 2006. С. 95.

⁸⁰ Там же.

Что касается анализа иллюстрации и погружения в авторскую мифологию В. Янкилевского, то особенно ценным в этом отношении стало издание «И две фигуры...» имеет гибридный характер, поскольку включает реальные письма художника, фрагменты документального и поэтического характера, а также автобиографическую повесть, где за альтернативными именами без труда угадываются реальные прототипы. Для нас, в частности, был симптоматичен сюжет, когда герой повести Борис приходит в художественную редакцию издательства «Вперед» к его главному художнику Карлу — тут в Борисе узнаваем сам В. Янкилевский, а в Карле — Ю. Соболев. Сцена убедительно показывает положение художника и заставляет задуматься о степени свободы в области иллюстрирования научной-фантастики и роли Ю. Соболева в деле иллюстрации: Карл (Ю. Соболев) помогает отстоять обложку Бориса (В. Янкилевского) перед руководством, так как оно раздражалось от «драматичного цвета». И из уст Карла (Ю. Соболева) звучит следующее важное для нас наблюдение, что подтверждается и реальными фактами: «[...] здесь, в издательстве научно-популярной литературы, можно что-то сделать по-настоящему. Можно разработать как бы новый тип иллюстрирования на основе метафоры, а ведь это и есть сюрреализм, а они даже не догадываются, а во-вторых, я хочу здесь собрать хороших художников и давать им работу»⁸¹. Учитывая объективные данные истории, к которым мы будем еще обращаться в следующей главе, не приходится сомневаться, что именно так и звучало кредо Ю. Соболева, как его передает в несколько завуалированной форме В. Янкилевский.

Важным, прежде всего с точки зрения визуальной составляющей, для нас стало издание «Автобиографические альбомы 1954-1980» — последняя книга художника, вышедшая уже после его кончины⁸². Она представляет собой публикацию пяти альбомов, переданных мастером в Центр Помпиду.

⁸¹ Янкилевский В. И две фигуры... Рассказы для друга. М.: НЛО, 2003. С. 55.

⁸² Янкилевский В. Автобиографические альбомы 1954-1980. М.: Слово/Slovo, 2018.

Их жанр можно определить как своеобразный визуальный дневник художника, сочетающий в себе фотографии, вырезки, репродукции графики и живописи, сопровождаемые заметками. Этот материал, охватывающий интересующий нас временной промежуток, позволяет проникнуть в творческую лабораторию художника: в альбоме можно проследить, какие мотивы, коды выразительности и идеи его занимали в их развитии по десятилетиям.

Структура диссертации.

Диссертация состоит из введения; главы, содержащей краткий обзор историко-культурного контекста; основной части, которая делится на три главы согласно числу ключевых для исследования художников. Завершается работа заключением. Структура диссертации определяется целью и задачами исследования. Текст диссертации сопровождается списком литературы, расшифровкой используемых сокращений а также альбомом с иллюстрациями.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Иллюстрация научно-фантастической и научно-популярной литературы была частью официального нарратива, связанного с социокультурном контекстом, при этом оказываясь наименее цензурированной областью, в которой неофициальные художники могли почувствовать относительную свободу для авторского самовыражения.
2. Иллюстрация в научно-популярных и научно-фантастических изданиях была средой формирования художественного метода неофициальных мастеров, где оттачивались и выкристаллизовывались важные для их искусства пространственные, пластические и образные решения. Ю.

Соболев, Ю. Соостер и В. Янкилевский совмещали задачи журнальной иллюстрации с возможностями творческого эксперимента. Иллюстрация не столько визуализировала сюжет или содержание статьи, сколько становилась полем разработки образных мотивов, композиционных структур и пластических приемов, связанных с их станковым творчеством и впоследствии получавших в нем дальнейшее развитие.

3. Ю. Соболев, а также входившие в его ближайший круг В. Янкилевский и Ю. Соостер, оформляя то или иное издание, относились к нему как к единому ансамблю. Это позволяет говорить об оформленных ими изданиях как своеобразных вариантах (в широкой трактовке) *Livred'artiste* (книги художника) в массовой советской культуре.
4. Главные герои исследования приносили в оформление научно-популярной и научно-фантастической литературы приемы модернизма на уровне работы с пространством и образностью, а также игру постмодерна. Использование разнообразных визуальных кодов помогало расширять семантическое пространство текста, а также выражало личный интерес авторов к мировой истории искусства.

Глава 1. Социокультурный ландшафт 1960-1970-х. и образы научно-популярного и научно-фантастического изданий

1.1. Социокультурный контекст эпохи

Как было отмечено выше, главными жанрами, с которыми работали Ю. Соболев, В. Янкилевский и Ю. Соостер, были научно-популярный, а также, что в большей степени верно для двух последних художников, научно-фантастический. В связи с этим, прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению работ авторов в этих направлениях, возникает необходимость дать краткий обзор историко-культурного контекста, благодаря которому стал возможен быстрый рост значения обоих жанров, и возникла необходимость в большом количестве иллюстраций. Это даст возможность сопоставить индивидуальное волеизъявление художников с историческими и культурными мета-процессами, и таким образом, лучше разобраться в их своеобразии и значении.

Рассматриваемый в исследовании период в большой степени совпадает со временем, когда отечественная наука достигла периода расцвета и высоко котировалась как у себя на родине, так и за рубежом с середины 1950-х до середины 1970-х годов. Об этом говорит ряд Нобелевских премий в области физики: в 1958 г. (И. Е. Тамм, И. М. Франк, П. А. Черенков), 1962 г. (Л. Д. Ландау), 1964 г. (Н. Г. Басов и А. М. Прохоров), в 1978 г. (П. Л. Капица)⁸³. Это было связано с решением государством ряда задач, о которых мы скажем ниже. Их важно рассмотреть, чтобы понять, частью какого нарратива является научно-популярная и научно-фантастическая литература и, соответственно, иллюстрации к ней, которые мы будем анализировать далее.

⁸³ Аллахвердян А. Г. Становление атмосферы «культа науки» в послевоенном СССР и социальная потребность в науковедческих исследованиях // Институт истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова. Годичная научная конференция. Т.1: Общие проблемы развития науки и техники. История физико-математических наук. М.: Ленанд, 2013. С. 246-247.

Победа в Великой Отечественной войне, высокая скорость восстановления экономики и темпы индустриализации влияли на утверждение всеобщего воодушевления, идеально подходившего для развертывания приоритетных направлений научно-технического прогресса в СССР. В их числе были такие проекты, как проекты развития атомной энергетики, преобразования природной среды и покорения космоса, что повлияло на появление и развитие разнообразных научных дисциплин, а также стало существенной частью политического мифа, прочно вошедшего в общественное сознание. В полной мере данные направления развивались в годы оттепели, продолжаясь со временем, хотя и все больше по инерции, в последующую эпоху «застоя». Когда мы далее говорим про науку, то имеем в виду, прежде всего интересующие нас хронологические рамки 1960-1970-х гг., а единичные выходы из них необходимы нам для демонстрации сложности культурно-исторических процессов, которые набирали силы постепенно, имея подготовительную цепочку причинно-следственных связей. Также следует отметить, что роль науки была основополагающей и в демонстрации государством своего престижа, и поддержании позиций в гонке вооружений, возникшей как следствие Холодной войны. Помимо этого, тема роли науки в обществе присутствовала в эти годы непосредственно в официальной риторике самого высокого уровня и рассматривалась как решительное средство борьбы с противоположной системой: «Наука и техника в современном мире превратились в плацдарм соревнования двух противоположных социально-экономических систем <...> Внедрение науки в различные области общественной жизни <...> важнейшая экономическая и политическая задача»⁸⁴. Помимо этого наука утверждалась как помощь на пути к светлому и перспективному будущему: «Советская наука рассматривает создание орбитальных станций со сменяемыми

⁸⁴ К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Тезисы ЦК КПСС // Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам: Сб. док. Т. 7. Июль 1968 г.-1969 г. / Сост. К.У. Черненко, М.С. Смиртюков. М.: Политиздат, 1970. С. 639

экипажами как магистральный путь человека в космос. Они могут стать <...> стартовыми площадками для полетов на другие планеты»⁸⁵.

Наука входила в социальную жизнь не только как нарратив, связанный с глобальными задачами обороны и подчинением человеку земной и космической сред, но и в виде непосредственно внедряемых в повседневность достижений на основе тех или иных открытий и теорий. Так, например, спустя десять лет после запуска первого спутника, в СССР уже использовались полученные при этом наработки для радиовещания, телевидения, прогнозирования погоды и навигации⁸⁶. Одновременно осуществлялся и вполне артикулированный курс на развитие науки для обслуживания производства, вызванный к жизни утверждением Н. С. Хрущева в 1957 г.: «Догнать и перегнать Америку по уровню производства», — и укрепившимся впоследствии в Третьей программе партии 1961 г. В результате, в «Генеральной перспективе развития народного хозяйства СССР на 1961-1980 гг.» говорилось о необходимости увеличения численности научных работников, ассигнования и капитального вложения в науку, что должно было уже к концу 1960-х гг. помочь СССР опередить капиталистические страны⁸⁷. Более того, с 1969 г. в Методических указаниях к составлению Госплана развития народного хозяйства появился специальный раздел «Планирование научно-исследовательских работ и использование достижений науки и техники в народном хозяйстве»⁸⁸. С этого момента результаты работы ученых все более активно начинают применять в реализации пятилеток. Далекие от обывателей математические абстракции или же достижения оптики, физики, радиоэлектроники и других научных

⁸⁵ Цит по: Речь товарища Л. И. Брежнева // Правда. 1969. № 296. С. 3.

⁸⁶ Макиевский И. В. Научно-техническая революция и строительство коммунизма в СССР. Минск: Издательство ЦК КПБ, 1970. С. 9.

⁸⁷ Бодрова Е. В. Калинов В. В. Государственная научно-техническая политика СССР в условиях холодной войны и развертывания научно-технической революции. М.: Дашков и К. 2023. С. 358-359.

⁸⁸ Лельчук В. С. Научно-техническая революция и промышленное развитие СССР. М.: Наука, 1987. С. 142.

отраслей становятся на службу автоматизации и помощи управления производством, таким образом, вплетаясь в ткань повседневности.

В результате эти процессы привели к значительным изменениям в жизни общества. Ученые, особенно физики, стали особым привилегированным классом. Речь идет о социальных льготах и большей степени личной свободы. Также в сознании общественности ученый выглядел как человек, который действительно может изменить жизнь к лучшему с помощью своих открытий, в отличие от продуцирующего мифы государства. Ощущение развертывающихся перспектив давал на момент 1960-х гг. и фактор молодости научных кадров, которые сами максималистски относились к своим задачам⁸⁹. Создавались все условия для расширения этого «класса», причем не только в центре державы: возникали исследовательские центры в регионах, организовывались академии наук в союзных республиках. Все это также означает значительное увеличение кадрового состава: к примеру, с 1960 по 1965 г. число научных работников возросло более чем на триста тысяч⁹⁰. Это, в свою очередь, требовало подготовки будущих специалистов, причем с самого раннего возраста. Именно с середины 1960-х гг. начался переход к обязательному всеобщему среднему образованию, завершившийся в 1977 г. с закреплением в Конституции СССР⁹¹. Причем школьники, как показало исследование 1966 г. социолога В. В. Водзинской, из 80 профессий отдали предпочтение прежде всего труду разных видов научных работников в сфере инженерии и точных наук (первое место заняла профессия «научный работник в области физики»)⁹². То есть, уже в среде школьников виден интерес к науке как перспективному виду будущей деятельности. Обращало внимание руководство страны и на университетское образование, в том числе и на

⁸⁹ Миндели Л.Э. Научно-технический потенциал России: в 2 ч. / Л. Э. Миндели, Г. С. Хромов. М.: ИПРАН. 2011. Ч. 1. С. 217-218.

⁹⁰ Лахтин Г. А. Организация советской науки: история и современность. М.: Наука, 1990. С. 29.

⁹¹ Дурманова Э. А. Научно-техническая революция в СССР в XX в. М.: МГУЛ, 2001. С. 33.

⁹² Аллахвердян А. Г. Указ. соч. С. 247.

подготовку кадров высокой квалификации, которые могли бы потом отправиться работать в институты: так, с 1950 по 1970 гг. численность аспирантов возросла в 4,8 раза: с 20 905 показатель увеличился до 99 427 человек⁹³. В таких условиях популяризация науки для разных возрастов населения была делом государственной важности. Ей, собственно, и служили рассматриваемые в нашем исследовании жанры научно-популярной и научно-фантастической литературы.

На более глубинном уровне столь восторженное и страстное отношение к науке именно в СССР можно усмотреть при желании в идеологической базе государства, основанной на идеалах марксизма — философии материализма, унаследовавшей от эпохи Просвещения оптимизм в отношении интеллектуальных возможностей человека и от сциентизма XIX века абсолютную веру в могущество науки⁹⁴. Действительно, уже в самом проекте революции было заложено желание создать общество предельно рациональное, упорядоченное и, соответственно, поддающееся прогнозированию и контролю. Кстати, когда со временем государственная машина начала становиться все неповоротливее и медлительнее, надежды на возвращение этих качеств хотя бы в сферу экономики возлагались на молодую науку кибернетику: с 1958 г. кибернетика получает академический статус и становится заметной сферой для научной среды⁹⁵. В этот период СССР даже некоторое время был в числе лидеров по разработке электронно-вычислительных машин (ЭВМ). Образ машины и электрического импульса-сигнала также будет встречаться в интересующей нас литературе и иллюстрациях к ней.

⁹³ Там же. С. 246.

⁹⁴ Graham, Loren R. *Science and philosophy in the Soviet Union*. N.Y.: Knopf, 1972. P. 84-85.

⁹⁵ Пруденко Я. Кибернетика в гуманитарных науках и искусстве СССР. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018. С. 25.

Триумф советской науки встраивается и в более глобальный контекст третьей научно-технической революции или же начало глобального перехода человечества к постиндустриальной фазе развития. В первой трети XX века во всем мире произошла квантово-релятивистская революция (теоретической основой физики стали квантовая теория и релятивизм), однако именно в послевоенные десятилетия ее достижения приобрели масштабный характер и проникли в жизнь общества, подпитываясь феноменальной государственной поддержкой⁹⁶. Это было связано, в том числе, и с превращением науки в самостоятельную производственную силу, ее сближением с промышленностью. В послевоенное время значительно сократился срок между непосредственным моментом открытия и его внедрением в производство: в среднем с тридцати до девяти лет по сравнению с началом века⁹⁷. Так, формирование образа «большой науки», инициированного государственными программами, прежде всего, военного назначения, произошло в мире в период 1940-1960-е гг. В СССР он был начат несколько позже и продлился до 1970-х⁹⁸. С середины 1970-х гг. в СССР начали нарастать уже негативные тенденции, связанные с общей атмосферой застоя, все большей бюрократизацией, а также старением коллектива, сопряженного с нарастанием консерватизма и стагнации⁹⁹. Таким образом, всплеск интереса к науке в интересующий нас период имел несколько важных предпосылок и был связан с глобальными философскими, идеологическими и политическими процессами. Соответственно, рассматриваемый нами далее в работе материал является не интеллектуальной маргиналией или напротив лишь фрагментом массовой развлекательной культуры, а частью больших и сложных нарративов второй половины XX века.

⁹⁶ Научное сообщество физиков СССР. 1950-1960-е гг.: документы, воспоминания, исследования / Визгин В. П., Кессених А. В. СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманит. академии, 2005. С. 33-34.

⁹⁷ Макиевский И. В. Указ. соч. С. 8.

⁹⁸ Визгин В. П., Кессених А. В. Указ. соч. С. 37.

⁹⁹ Лахтин Г. А. Указ. соч. С. 12-13.

В условиях особого отношения к науке в государстве, о чем мы говорили выше, шла активная пропаганда соответствующего способа познания мира и образа ученого в научно-популярных изданиях. Также в это время происходит расцвет научной фантастики, что выглядит вполне закономерно: научная фантастика обладает гибридной природой, соединяя в себе два разных дискурса, отраженных в самом названии жанра. В этом отношении симптоматично, что авторами научно-фантастических произведений нередко выступали сами ученые (к примеру, И. А. Ефремов, один из ключевых писателей жанра, с романов которого начинается взлет оттепельной фантастики, был палеонтологом; Б. Н. Стругацкий, участник культового тандема фантастов, работал в Пулковской обсерватории; академик В. А. Обручев — геолог). Показательно и то, как к научной фантастике относились сами авторы, видя ее просветительскую и популяризаторскую роль в отношении реальной науки. В частности, И. А. Ефремов отмечал: «Показ влияния науки на развитие общества и человека, отражение научного прогресса, овладение природой и познание мира в психике, чувствах, быту человека — вот главный смысл, значение и цель научной фантастики»¹⁰⁰.

Происходило и обратное движение — фантастического навстречу научному. К примеру, в 1958 г. вышла научно-популярная книга «Репортаж из XXI века», в которой авторы собрали мнения ученых о науке и технике будущего¹⁰¹; Другой пример — «Лунариум» 1975 г., где наряду с реальными фактами о спутнике Земли, изысканиями ученых и данными астрономических исследований были опубликованы также и научно-фантастические произведения с репродукциями картин художников соответствующего жанра¹⁰². Разделы с литературными научно-фантастическими произведениями печатались в интересующих нас в этом исследовании культовых журналах, как например, «Знание — сила», «Химия

¹⁰⁰ Ефремов И. А. Науки и научная фантастика // Природа. 1961. № 12. С. 41-47.

¹⁰¹ Васильев М. В., Гущев С. З. Репортаж из XXI века. М.: Советская Россия, 1958.

¹⁰² Лунариум / Парнов Е., Самсоненко Л. М.: Мол. гвардия, 1975.

и жизнь», «Техника — молодежи». Такую практику можно связать и с присущим фантастике профетическим свойством. К примеру, ведущие физики (Н. Бор, Э. Резерфорд, А. Эйнштейн) вплоть до середины 1930-х гг. не видели возможности использования обществом атомной энергии, тогда как уже в 1908 г. А. А. Богданов в фантастической книге «Красная звезда» написал про атомный двигатель для космического корабля¹⁰³. Знаменательно в этом отношении создание теории и одноименной организации ТРИЗ (теория решения изобретательских задач) Г. С. Альтшуллером (Альтовым), который опять же совмещал в себе ипостаси изобретателя и писателя фантаста. Он начал разрабатывать эту систему еще 1940-е гг., но первая публикация была сделана в конце 1950-х гг., а большой рост интереса начался с 1960-х гг. Для генерации прогностических идей он составлял с 1964 г. «Регистр научно-фантастических идей, ситуаций, проблем, гипотез» на основе большого объема научно-фантастической литературы¹⁰⁴.

Профетизм, всегда ассоциирующийся с фантастикой, в это время на государственном уровне переводился в сферу научного прогнозирования и планирования. Так, например, при Научно-исследовательском секторе МГПИ им. В. И. Ленина в 1968 г. появляется под руководством П. Г. Кузнецова ЛаСУРс (Лаборатория систем управления разработками систем).

Кстати, П. Г. Кузнецов при этом вкладывал туда и личные взгляды на коллективную организацию как способ управления ходом истории, будучи глубоко заинтересованным в космистских идеях Н. Ф. Федорова¹⁰⁵. Возникновение этого имени в контексте разговора о связях научного и фантастически-визионерского не случайно: оно отмечает их сложность и плотность. Действительно, часть глобальных задач, которые решала наука и осваивала научная фантастика тех лет, были постулированы уже в

¹⁰³ Коротков Н. В. Онтология и эпистемология фантастики: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Коротков Николай Владимирович. Киров, 2011. С. 48.

¹⁰⁴ Там же. С. 70.

¹⁰⁵ Славин Б. Ф. Необычные идеи и люди. Воспоминания. Электронный ресурс: <https://www.alternativy.ru/en/node/1134> (дата обращения 26.12.2024).

«Философии общего дела» Н. Ф. Федорова (первое издание в 1906 г.¹⁰⁶). Так, в частности, в книге речь шла про необходимость регуляции природы, и про освоение космоса, и про рациональное управление человеком собственным биологическим и историческим развитием, и про возможность преодоления смерти.

В целом научно-фантастическое в концептуальном смысле резонирует и с предложением Н. Ф. Федорова о неразрывной связи научной и ненаучной форм познания. Мыслитель возлагал большие надежды на ученых, которые могли бы сыграть свою роль в решении всех поставленных задач, что предшествовало восторженному отношению к ученым в обществе 1960-х годов, хотя и с рядом нюансов.

Обобщая, отметим, что от идей Н. Федорова в будущее устремляются и научные, и научно-фантастические связующие нити: связь с космонавтикой в буквальном смысле идет по линии К. Э. Циолковского и С. П. Королева. А советская фантастика в лице ее лучших представителей (И. А. Ефремов, Г. С. Альтов, П. Р. Амнуэль, А. Н. и Б. Н. Стругацкие) тоже созвучна федоровским идеям об объединении разных видов наук и искусств в деле созидания и преобразования человека и космоса. Конечно, все это с той большой разницей, что у трудов философа и христианского мыслителя была фундаментальная религиозно-этическая база.

Впрочем, качествами фантастичности и квазинаучности обладал по большому счету и сам проект советского государства как таковой, представляя собой грандиозный эксперимент по вторжению человека в ход социальной эволюции и проверку теории «научного коммунизма» на практике. Другими словами, научная фантастика входит в резонанс с самой основой общественного устройства¹⁰⁷. Характерно, что теории ученых (причем не любителей-оригиналов, а обладавших весом в академической

¹⁰⁶ Федоров Н.Ф. Философия общего дела: Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова /В.А. Кожевников и Н.П. Петерсон. Т. 1-2. Том I. Верный, 1906.

¹⁰⁷ Ферингер М. Авангард и психотехника. М.: НЛО, 2019.

среде людей) периода становления советской власти тоже имели фантастические черты. Так, например, биолог и специалист межвидовой гибридизации животных И. И. Иванов проводил опыты по созданию гибрида человека и обезьяны; В. В. Вернадский продолжил идеи Н. Ф. Федорова, выдвинув концепцию автотрофной эволюции человечества (сознательное превращение людей в новый вид, способный синтезировать органические вещества из неорганических); А. А. Богданов пытался реализовать программу «физиологического коллективизма» (обменное переливание крови)¹⁰⁸. Собственно, в 1920-е гг. и формируется советская научная фантастика, что соотносится со временем, заряженным на эксперимент и прогнозирование утопического будущего с невероятными возможностями («Аэлита» (1923), «Гиперболоид инженера Гарина» (1927) А. Н. Толстого, «Собачье сердце» (1925) и «Роковые яйца» М. А. Булгакова (1925), «Человек Амфибия» (1928) и «Голова профессора Доуэля» (1925) А. Р. Беляева).

В послевоенное время стала популярна научная фантастика «ближнего прицела», что опять же отражает эпоху и ее задачи. В частности, восстановление государства после войны и вовлечение в этот процесс как можно более широкой аудитории, в том числе и через создания привлекательного образа науки¹⁰⁹. В текстах такого рода описывалось ближайшее желательное будущее, возможное благодаря свершениям науки и техники с привязкой к реальным физическим законам. А настоящий расцвет научной фантастики совпал с началом оттепели, и в большой степени развернулся в 1960-е гг. с продолжением в 1970-е гг. Именно с 1960-х гг. заметно увеличивается количество выходящих в печати научно-фантастических произведений, растут их тиражи, расширяется география издательств, публикующих этот жанр на территории республик СССР¹¹⁰. Также с 1960-х гг., помимо этих процессов, можно наблюдать увеличение

¹⁰⁸ Ройфе А. Б. Фантастическое как категория культуры XX в.: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01/ Ройфе Августа Борисовна. СПб., 2002. С. 61.

¹⁰⁹ Там же. 2002. С. 88.

¹¹⁰ Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: Наука, 1970. С. 268-270.

многообразия видов и поджанров внутри фантастики¹¹¹. Характерно и то, что исследования этого жанра в отечественном дискурсе начались в те же годы: в 1959 г. вышла книга Е. П. Брандис «Советский научно-фантастический роман»¹¹², в 1967 г. опубликована «Карта страны фантазий» Г. Г. Гуревича¹¹³, в 1972 г. «В мире мечты и предвидения: научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности»¹¹⁴ Н. И. Черной, в 1974 г. «Что такое фантастика» Ю. И. Кагарлицкого¹¹⁵ и др. Это свидетельствует о внимании к жанру профессионального сообщества, соответственно, о его особом, весомом статусе. Надо также отметить, что всеобщий интерес к жанру поддерживался в эти годы научно-фантастическим кинематографом, мультипликацией и даже музыкой, которая, как правило, специально создавалась для таких фильмов (в частности, таковы электронные экспериментальные композиции Э. Н. Артемьева).

Расцвет научной фантастики обеспечивали не только научно-исторические факторы, о которых мы писали выше. Как и в годы своего появления, научная фантастика на новом витке развития совпала с таким же витком развития социальной утопии. Это прослеживается даже в официальном дискурсе: Н. С. Хрущев напрямую отмечал значение сплава воображения с действительностью в создании и реализации политического курса. Так, например, на пленуме ЦК 1963 г. он сказал следующее: «Без фантазии, основанной на реальном фундаменте, нельзя жить... Необходимо предвидеть будущее, размышлять, намечать дальнейшие пути»¹¹⁶. Так что, строчка из популярной песни «Марш энтузиастов» (музыка: И. О. Дунаевский, слова: А. А. Д'Актиль, 1940 г.) «Здравствуй, страна героев,

¹¹¹ Там же. С. 271.

¹¹² Брандис Е. П. Советский научно-фантастический роман. Л.: Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР (Ленинградское отделение), 1959.

¹¹³ Гуревич Г. И. Карта Страны Фантазий. М.: Искусство, 1967.

¹¹⁴ Черная Н. И. В мире мечты и предвидения. Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наук. думка, 1972.

¹¹⁵ Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика. М.: Художественная литература, 1974.

¹¹⁶ Хрущев Н. Социализм и коммунизм. Из выступлений 1956-1963 гг. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1963. С. 100.

страна мечтателей, страна ученых», связывающая в одном приветствии героя, мечтателя и ученого, вполне описывала ситуацию опьянения техническим прогрессом в 1960-е и частично в 1970-е, соединяя все три ипостаси воедино.

Видный журналист и критик русской эмиграции К. Д. Померанцев в 1965 г., анализируя письма молодых интеллигентов из СССР, а также личные беседы на тему увлечений советской молодежи, в отдельный раздел определяющих мировоззрение тем выносит науку и приходит к следующим выводам: «Не веря в Бога, разуверившись в коммунизме, советский человек перенес свою веру и свою любовь на науку»¹¹⁷. Впрочем, можно обнаружить более сложную связь как раз науки и коммунизма. Связано это с XXII съездом КПСС и принятием на нем упоминавшейся выше Третьей программы партии, где разворачивался план строительства коммунизма на 1961—1980 гг. В ней отмечался особый этап научно-технического прогресса и его связь с идеологией, предполагалось, что осуществить в полной мере эту революцию в состоянии только социалистическая система¹¹⁸. Для нас особенно важно, утверждалась связь автоматизации и механизации с переходом к коммунизму. Другими словами, наука была тем путем, который вел к исполнению глобального советского проекта. Научная фантастика же напрямую с этим мифом соотносилась, поначалу даже укрепляя его. В частности, это можно сказать про романы А. Н. и Б. Н. Стругацких о «прогрессорах» — людях, живущих в коммунистическом завтра, романах «Гости из бездны» Г. С. Мартынова 1961 г., «Мы из солнечной системы» Г. И. Гуревича 1965 г.¹¹⁹ Когда же постепенно все очевиднее становилась несостоятельность этого мифа, фантастика отзывалась предостережением, что технократия и общественное проектирование имеют и свои темные стороны. В реальности имели место похожие процессы столкновения с действительностью: когда ученые пытались буквально принимать участие в

¹¹⁷ Померанцев К. Во что верит советская молодежь // Новый журнал. 1965. №78. С.147.

¹¹⁸ Программа Коммунистической партии Советского Союза. М.: Политиздат, 1967. С. 27-28.

¹¹⁹ Черняховская Ю. С. Указ. соч. С. 182.

социальных и политических вопросах, вживаясь в роль вершителей будущего, они переходили в разряд нежелательных лиц и диссидентов, как например, академик А. Д. Сахаров.

Для понимания роли изданий, которые иллюстрировали художники, нужно сказать несколько слов про аудиторию, помимо того, что она была чрезвычайно широкой. Важно то, что увлечение научной фантастикой стало знаковой чертой шестидесятиничества: данная литература была особо любима и советской интеллигенцией. Это связано с рядом причин: например, в этом жанре можно было при помощи погружения в альтернативные реальности говорить о действительности, обходя цензуру (впрочем, до известного предела — контроль над этой областью тоже осуществлялся). Эти миры также обладали футурологическим аспектом, отвечавшим духу эпохи с его масштабными социальными и научными проектами. С другой стороны, они же служили «местом» эскапизма от той действительности, которая окружала на самом деле, особенно с 1970-х гг. А в лучших образцах философской фантастики поднимались нравственно-этические проблемы, которые были чрезвычайно насущными для этого поколения. И. А. Ефремов, чей роман «Туманность Андромеды» знаменовал новый виток развития отечественной фантастики, в интервью с В. И. Бугровым в начале 1970-х гг. так характеризовал это состояние: «Моральный износ цивилизации жестоко мстил за себя <...> Человеку XX века нужна мораль на основе науки о социологической необходимости, вытекающей из общих законов жизни»¹²⁰. Служила научная фантастика и зеркалом, в которое интеллигенция смотрелась: моральный облик интеллектуальной элиты нередко становился одной из ведущих тем советских научных фантастов¹²¹. Так, научная

¹²⁰ Бугров В. И. 1000 ликов мечты. О фантастике всерьез и с улыбкой. Свердловск: Сред.-Урал, 1988. С. 197-199.

¹²¹ Комиссаров В. В. Советская интеллигенция в сфере научной фантастики: общественно-политический дискурс и практическая деятельность, 1950-е - начало 1980-х гг.: дис. ... д-ра. ист. наук: 07.00.02 / Комиссаров Владимир Вячеславович. Иваново, 2015. С. 303.

фантастика, ориентированная на широкого читателя, была чрезвычайно востребована и у интеллигенции.

Как мы видим, жанр научной фантастики не только не был маргинальным или сугубо развлекательным, а напротив, занимал важное место в духовной и повседневной жизни общества, одновременно включаясь в большие государственные процессы или же резонируя с ними. Для нас это важно по ряду причин: распространенность и масштаб тиражей означает связь с массовым читателем; при этом видно особое отношение к этим изданиям внутри интеллектуальных элит общества. Соответственно, все это верно и для тех иллюстраций, которые появлялись в подобных изданиях, о чем мы будем говорить далее.

1.2. Принципы оформления научно-популярных и научно-фантастических изданий

Обращаясь непосредственно к художественному оформлению научно-популярного и научно-фантастического изданий, отметим, что в связи с описанными нами выше причинами, выходило достаточно много тематических изданий и существовало немало работающих с ними художников — комплексное исследование феномена советской научной и научно-фантастической иллюстрации еще ждет своего часа. Мы же остановимся на общей характеристике трех журналов: «Техника — молодежи», «Химия и жизнь», «Знание — сила». Такой выбор оправдан тем, что именно с ними сотрудничали наиболее видные мастера; а также обоснован их значением в обществе, о чем говорят тиражи изданий, превосходящих даже знаменитые литературные журналы. Сошлемся на статистику, приведенную кандидатом филологических наук, доцентом НИУ ВШЭ И. Кукулиным: если «Новый мир» в 1975-м г. вышел тиражом 172 000 экземпляров, то «Техника — молодежи» в 1960 г. — 600 000, а через десять лет

уже 1 700 000; журнал «Знание — сила» в 1967-м вышел тиражом 700 000, а в 1970-м — 500 000; журнал «Химия и жизнь» выходил в 1977 году тиражом 300 000¹²². Коротко охарактеризовав далее особенности каждого издания в отношениях иллюстраций, мы лучше поймем своеобразие того, что предлагал в этом отношении круг избранных нами мастеров.

Как отмечалось выше, у научно-популярных и научно-фантастических областей были пересечения концептуального порядка, поэтому нет ничего удивительного в сосуществовании текстов обоих жанров под одной обложкой, что справедливо и для их иллюстраций. Видную роль в этом играл журнал «Техника — молодежи» («ТМ»). Особенностью журнала была его политика в отношении визуального научно-фантастического поля. Речь идет и про патронаж, оказываемый изданием художникам, которые занимались прежде всего живописью научно-фантастического характера и публиковали в нем репродукции своих работ, и про сотрудничество непосредственно с иллюстраторами текстов журнала. Эта специфика соединения двух областей является отличительной чертой данного журнала.

В частности, издание неоднократно инициировало выставки и конкурсы «художников-фантастов». Такими были конкурсы среди читателей: «Мир завтрашнего дня», «Мир 2000 года», «Сибирь завтра», «Время — Пространство — Человек»¹²³.

В издании также публиковались статьи, посвященные художникам, чьи иллюстрации и репродукции работ в нем появлялись. Это говорит об особом значении для издания визуальной составляющей, раз она получает место еще и в виде текстовой рефлексии. Впрочем, в этих материалах, как правило, не было глубокого искусствоведческого анализа — давалась общая информация

¹²² Кукулин И. Периодика для ИТР: советские научно-популярные журналы и моделирование интересов позднесоветской научно-технической интеллигенции [Электронный ресурс] / И. Кукулин // НЛО. 2017. № 145. Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12478/ (дата обращения 15.01.2025)

¹²³ Алябьев В. Через тернии — к звездам! // Техника — молодежи. 1979. №8. С. 9.

и чрезвычайно положительный отзыв (порой это подразумевал и сам жанр посвящения памяти автора). Выставки журнала имели большой размах и активно поддерживались на государственном уровне. Более того, по следам конкурса «Мир завтрашнего дня» тиражом 65000 экземпляров был выпущен набор открыток с лучшими работами на тему образа будущего. Для всех этих произведений свойственна утрированная фантастичность: монументальность образов, яркость и насыщенность цветов, повышенная декоративность и тяготение к большим панорамам. Другой проект «Грядущий день космонавтики» 1975 г. гастролировал по странам, входившим в Организацию Варшавского договора (Праге, Братиславе, Будапеште, Варшаве)¹²⁴, а в соорганизаторах значился ЦК ВЛКСМ — об особой связи идеологии и фантастики мы писали выше, но обращаем еще раз внимание на этот факт уже в связи с конкретным случаем.

На той масштабной выставке были представлены работы художников, репродукции чьих работ появлялись на страницах журнала, в том числе, Г. И. Курнин, Н. М. Недбайло, Г. Г. Голобоков, Г. И. Покровский, Ю. П. Шве́ц и другие. Их объединяет реализм в трактовке научно-фантастического сюжета, как бы увиденного собственными глазами. В их случае важен не пафос интуитивного взглядывания в будущее, визионерства, предполагающего метафору, а конкретное проектирование этого будущего. Показательно, что один из самых востребованных авторов — Ю. П. Шве́ц, начинал свой путь как кинохудожник; в частности, он оформлял легендарный фильм «Космический рейс» (1935), причем эскизы к фильму согласовывал с К. Э. Циолковским, чтобы конструкции не противоречили законам механики¹²⁵. Это настойчивое стремление к «достоверности» также присуще и его живописи, развивавшейся как часть истории кинооформления. Для нее характерна героическая интонация, отразившаяся в сопоставлении

¹²⁴ Техника — молодежи. 1975. №12. С. 23.

¹²⁵ Ломакина И. Золотые яблоки и проспект Гагарина на Луне // У истоков космической живописи. Техника — молодежи. М., 1975. М., №4. С. 40-42.

небольших фигур людей с грандиозными делами их рук: впечатляющими постройками на фоне простирающихся космических пейзажей, как и земные, ставших подконтрольными человеку.

Одной из особенностей визуальной политики издания было то, что оно давало возможность выступить непрофессиональным художникам или художникам из смежных областей. Например, в 1959 г. на целую страницу цветной вкладкой была напечатана репродукция картины читателя И. Колонтия на тему будущего¹²⁶ (декоративное видение будущего в ярко-зеленой гамме: просторный вид на необозримые ландшафты, покрытые футуристической архитектурой) с предложением другим читателям придумать на ее основе научно-фантастические рассказы.

Самым заметным художником-любителем, активно сотрудничавшим с журналом «ТМ», был Г. Г. Голобоков. В его работах редакцией ценилась уже не наукообразность, а размах фантазии, поданной в духе «сурового стиля» с некоторым оттенком плакатной стилизации: перед зрителем раз за разом представляли герои-ученые, герои-космонавты, герои-пришельцы. Репродукции работ мастера выступали иллюстрациями небольших текстов разных авторов о нем же, которые довольно часто выходили в журнале. Именно редакция «ТМ» по большому счету и открыла широкой общественности художника-самоучку, который будучи прикованным к постели, писал монументальные полотна. Необычность личности автора и пафос его работ привлекали внимание публики и редакции. Также его произведения публиковались в разделах тематических конкурсов среди читателей, о которых мы писали выше. Подобные материалы появлялись в пятом номере за 1973 г., в номерах три и четыре за 1974 г., в пятом за 1975 г., в девятом-одиннадцатом за 1976 г.; далее каждый год был отмечен присутствием хотя бы в одном номере его картин вплоть до 1979 г., когда большая подборка репродукций сопровождала мемориальный текст,

¹²⁶ Читатель — читателям: попробуйте написать об этом... // Техника — молодежи. М., 1959. М., №9. С. 36-37.

связанный с уходом художника из жизни в 1978 г. Впрочем, на лицевых обложках его работы не размещались.

Симптоматично, что космонавт А. А. Леонов первые космические зарисовки принес именно в редакцию «ТМ»¹²⁷. Впоследствии репродукции его работ (часть из которых сделаны в соавторстве с А. К. Соколовым, получившим архитектурное образование) нередко появлялись и внутри журнала как цветные вкладки, и на его обложках. Согласно со спецификой его профессии, это были в основном сцены на космические сюжеты, как например: монтаж станции в космосе на обложке первого номера за 1966 г. (Илл. 1. 2.1) и на обложке первого номера за 1970 г. (Илл. 1. 2.2); образ космонавта, смотрящего в космос из иллюминатора ракеты, на обложке третьего номера за 1968 г. (Илл. 1. 2.3); космическая станция на обложке четвертого номера за 1973 г. (Илл. 1. 2.4).

Все изображения отмечены вниманием А. А. Леонова и А. К. Соколова к передаче технических деталей космических станций, общий реализм трактовки сцен и достаточно яркое колористическое решение (цвета работ на обложках первого номера за 1966 г. и четвертого за 1973 г. вообще можно охарактеризовать как близкие к флуоресцентным). При этом столь экзотическая палитра парадоксальным образом тоже соответствует действительности: А. К. Соколов опирался на астрономические работы¹²⁸ и на непосредственные впечатления своего соавтора космонавта А. А. Леонова. А. А. Леонов тему непривычно насыщенных цветов подробно освещает в статье, вышедшей в январском выпуске «ТМ» за 1966 г., где говорит о том, что в космосе оптика отличается от земной и, соответственно, цвета ближе к спектральным¹²⁹. Репродукции картин непосредственно А. К. Соколова тоже становились обложками номеров, как например, в случае с четвертым выпуском за 1965 г. (Илл. 1. 2.5): художник фантазирует на тему фотонного

¹²⁷ Техника — молодежи. 1975. №4. С. 40-42.

¹²⁸ Малиничев Г. Правда или сказка // Юный техник. 1966. №3. С. 48.

¹²⁹ Леонов А. А. Космос с натуры // Техника — молодежи. 1966. №1. С. 5.

корабля, приближающегося к красному гиганту и белому карлику (причем мастер показал не просто космический антураж, а изобразил конкретные классы звезд). В самом же журнале была даже опубликована поясняющая картину заметка «Мирам навстречу» с характерным посланием, что на картинах художников-фантастов изображена реальность, правда только возможная для следующих поколений людей¹³⁰. Другими словами, мы имеем дело со своего рода космическим соцреализмом, если так можно выразиться, изображением светлого и разумного будущего космического «завтра».

Практически вся научно-фантастическая иллюстрация, касающаяся и не касающаяся космоса, на страницах «ТМ» обладала, в сущности, такими же характеристиками. В качестве яркого примера можно привести работы первого для «ТМ» автора научно-фантастических иллюстраций — Г. И. Покровского (он пришел в журнал в 1936 г.¹³¹, когда и стал делать иллюстрации, а живописью научно-фантастического характера стал увлекаться позже в 1950-е и публиковал ее там же¹³²). Он объединял в себе четыре ипостаси: профессионального физика-ученого, популяризатора науки, фантаста и художника, который иллюстрировал свои же научно-популярные и фантастические тексты, писал станковые картины. Его визуальный ряд отличается точность деталей, которые даны с учетом реальных законов физики и техники.

Показательно, что, например, в 1966 г. для журнала «Юный техник» в обзоре на выставку, где были представлены картины Г. И. Покровского, космонавта А. А. Леонова и художника-фантаста А. К. Соколова, журналист в качестве неоспоримых достоинств их работ отмечает правдоподобность. Об этом же говорят и сами авторы, в частности Г. И. Покровский: «Фантастика не только опирается на науку, но и выявляет ее скрытые возможности. Поэтому в наших работах ничего нет абстрактного <...> в фантастику пришла

¹³⁰ Мирам навстречу // Техника — молодежи. 1965. №4. С. 7.

¹³¹ Техника — молодежи. 1979. № 3. С. 54.

¹³² Алябьев В. Мечтой окрыляя науку // Техника — молодежи. 1979. №10. С. 12.

земная жизнь»¹³³. А в 1979 г. на страницах «ТМ» в материале про Г. И. Покровского реалистичность отмечается как неоспоримое достоинство с указанием, что и сам автор был против того, чтобы «строгая логика научного предвидения заменялась <...> неопределенной эмоцией, недостаточно созревшей интуицией»¹³⁴.

Приведенные цитаты из журналов говорят об официальной позиции редакции и в отношении научно-фантастической живописи, выставки и конкурсы которой она устраивала, и по большому счету в отношении иллюстраций. Примечательно, что на такого рода живопись имелись планы еще более основательного включения в идеологическую повестку. В частности, тот же Г. И. Покровский выдвигал идею открытия в Москве Дворца мирового научно-фантастического искусства и создание на его основе передвижной выставки¹³⁵. Впечатляют масштабы идеи: и сращение научно-фантастического с государственным, и отсылка к любимым в советское время передвижникам, чье наследие считалось в основе генезиса соцреализма. На подобные планы, освещенность в прессе и государственную поддержку главные для диссертации художники, чье основное творчество можно определить как принадлежащее к неофициальному пласту культуры, надеяться не могли. Примечательно, что в 1980 г. ЦК ВЛКСМ все же принял решение о создании при редакции журнала постоянно действующей научно-фантастической выставки «Время — Пространство — Человек», при этом у нее была передвижная часть, активно путешествующая по городам¹³⁶.

Отмечен на страницах «ТМ» среди всех художников и иллюстраторов помимо Г. И. Покровского, также А. Н. Побединский (оба эти мастера входили в редколлегию журнала). О нем писали, что он интерпретировал научную фантастику, а также научно-популярные темы зримо, конкретно и убедительно¹³⁷. А. Н. Побединский много работал в рамках госзаказа на

¹³³ Малиничев Г. Правда или сказка... С. 48-49.

¹³⁴ Алябьев В. Мечтой окрыляя науку... С. 13.

¹³⁵ Там же. С. 13.

¹³⁶ Пухов М. Под космической радугой // Техника — молодежи. 1981. №6. С. 19.

¹³⁷ Романенко М. Три пути в завтра // Техника — молодежи. 1974. №10. С. 17.

создание плакатов и рекламы, искусство оформления и дизайн были его главной стезей. В качестве интересного примера его работы в журнале можно привести рисунок обложки для январского выпуска за 1960 г.¹³⁸ (Илл. 1. 2.6). На ней крупным планом дан космонавт в пустынно-гористом пейзаже неземного розово-фиолетового цвета, поднимающий фрагмент с надписью «СССР». Образ вполне научно-фантастический на тот момент, так как высадка человека на Луну произойдет позже — в 1969 г. Патриотический настрой иллюстрации связан с текстом, к которому она относится: В. А. Шишаков текст «Как открыли Луну» завершает прославлением советских ученых, запустивших в 1959 г. на спутник Земли автоматическую станцию¹³⁹. Образ космонавта будущего дан обобщенно, плакатно: мастер работает широким, сочным контуром и большими цветовыми отношениями. Во внутренней черно-белой иллюстрации художник также придерживался принципа максимального обобщения образов, обращался к выразительности широких линий и несколько рубленых силуэтов. Тот же прием он использует в большой иллюстрации практически на полный разворот во втором номере за 1960 г., где большую карту, соответствующую данной редакцией статистике по мировым межнациональным проектам ученых, он показывает в окружении представителей международного исследовательского сообщества¹⁴⁰.

К этому ряду рассматриваемых авторов мы добавим также Ю. В. Случевского и Р. Ж. Авотина, так как они тоже во многом определяли лицо и дух издания. Р. Ж. Авотина можно отметить среди оформителей журнала за качество иллюстраций, разнообразие и частоту их появления. Мастер постоянно оформлял большие цветные вкладки и нередко украшал обложки журнала. Как правило, это были иллюстрации в акварельной технике, отвечающие задаче сделать материал доходчивым и понятным. К

¹³⁸ Техника — молодежи. 1960. №1.

¹³⁹ Шишаков В. Как открыли Луну // Техника — молодежи. 1960. №1. С. 28-30.

¹⁴⁰ Если бы люди всей Земли... // Техника — молодежи. 1960. №2. С. 20-21.

примеру, на задней стороне обложки пятого номера за 1960 г. автор показал садовый трактор «Иркутянин» и его детали, сопроводив это сценкой его использования; в то же время внутри текста также была представлена подробная схема механизма¹⁴¹. На обложке акцент сделан на реалистичной передаче агрегата, в то время как окружающая действительность дана максимально условно: пейзаж выполнен в эскизной манере, а рабочий с машиной показаны в виде силуэта. Слева на вертикальной отбивке помещены схемы сборки устройства по этапам.

Похожими характеристиками обладает выполненная Р. Ж. Авотиным задняя сторона обложки для третьего номера за 1960 г.: на акварельный пейзаж, удачный для передачи северного сияния и воды, наложена контурная карта бассейна Белого моря. Названные и подобные им иллюстрации мастера имеют живописную составляющую как подложку для объяснительной схемы или разбора рабочего устройства.

Другой тип обложек Р. Ж. Авотина (тут имеются в виду, прежде всего, лицевые) за счет своего месторасположения имел иной характер: свободный от схем, пояснительных рисунков и надписей, с доминирующей живописной составляющей. На обложке восьмого номера за 1960 г. (Илл. 1. 2.7) мастер, изображая ракету, оставляет открытые мазки краской — их «перистые» края придают образу динамику и эмоциональность, необходимые для передачи сюжета о возвращении на Землю и прохождении раскаленного аппарата сквозь слои атмосферы. А на обложке первого номера за 1962 г. (Илл. 1. 2.8) отчетливо видна работа акварелью в технике по мокрой бумаге с характерными оплывами краски. При этом мастер мог обращаться к коллажной эстетике, комбинируя фотомонтаж с лицом статуи египетского фараона и декоративно решенной картой Египта на обложке седьмого номера за 1964 г. (Илл. 1. 2.9).

Со второй половины 1960-х гг. стиль мастера меняется: он берет за основу для своих иллюстраций образы, связанные больше с фантастикой, чем

¹⁴¹ Говорят имеющие опыт // Техника — молодежи. 1960. № 5. С. 14.

с наукой (что можно объяснить тем, что мастер занимался параллельно оформлением фантастической литературы). На подобного рода обложках заметна актуализация Р. Ж. Авотиным навыков, усвоенных им на этапе получения образования. В частности, обучения на факультете монументальной живописи Ленинградского художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной. Примером полученного за это время опыта может служить обложка девятого номера за 1964 г. (Илл. 1. 2.10), где очень лапидарно, декоративно, с четким делением на планы, без световоздушной перспективы представлена сцена с покорением Луны. Всю эту композицию легко можно представить в виде монументальной мозаики или панно. Помимо этого Р. Ж. Авотин периодически обращается к своему опыту работы в промышленной артели хохломской росписи, что может выражаться в обилии завитков, спиралей и зигзагообразных линий в обложках опять же на фантастические и около фантастические темы. Таковы обложка-иллюстрация к научно-фантастической повести С. Ф. Гансовского «Летающие сквозь мгновение» третьего номера за 1967 г. (Илл. 1. 2.11); композиция обложки десятого номера за 1969 г. (Илл. 1. 2.12), относящаяся к научно-фантастическому эссе в разделе конкурса «Мир завтрашнего дня» или обложка седьмого номера за 1969 г. (Илл. 1. 2.13) с диковинным змеем-драконом, восходящим к статье из рубрики «Антология таинственных случаев»¹⁴². На обложках художника 1970-х гг. можно заметить усиление яркости и декоративности цветов; он отдает предпочтение многосоставным композициям, изобилующим наслоениями и деталями, что, впрочем, было характерно для оформления обложек журнала в эти годы в целом.

Что касается Ю. В. Случевского, то он известен и как иллюстратор, и как мастер в области проектирования мебели, работавший в Центральном мебельном бюро Госстроя. В его иллюстрациях можно заметить две главные тенденции. С одной стороны, это более плакатный стиль, подразумевающий

¹⁴² Яненко Е. Кто вы, морской змей? // Техника — молодежи. 1969. № 7. С. 26-29.

обобщение, локальность и декоративность цветов, плоскостность и работу силуэтом. Таковы его обложки с изображением Земли для пятого номера за 1960 г. (Илл. 1. 2.14); летящими ракетами для второго номера за 1962 г. (Илл. 1. 2.15); и гигантским локатором на обложке десятого номера за 1962 г. (Илл. 1. 2.16). В качестве второй тенденции можно отметить внимание мастера к тонким линиям и четким геометрическим построениям, как например, на обложке четвертого номера за 1963 г. (Илл. 1. 2.17), где, таким образом, решена посадочная площадка для дирижаблей; или в изображении прототипа гипотетического барьера для сдерживания шторма на обложке девятого номера за 1963 г. (Илл. 1. 2.18); или конструкции футуристической станции города будущего на цветной вкладке десятого номера за 1970 г. (Илл. 1. 2.19).

Итак, мы видим, что журнал, устраивая конкурсы и выставки, был оплотом не только графики, но и живописи научно-фантастического характера, которая регулярно появлялась внутри издания в качестве иллюстраций в статьях про художников соответствующего жанра и текстах, связанных с художественными конкурсами и выставками, организованными редакцией. Также она могла публиковаться как украшение обложек и цветных вкладок, что выглядело эффектно и привлекательно для читателя благодаря ее парадному виду с приподнятым мажорным эмоциональным пафосом, яркими цветами, занимательными сюжетными сценами. Эти же качества, за рядом небольших исключений, были характерны и для остальных обложек этого журнала. Что касается внутренних иллюстраций научно-популярного характера, то предпочтение отдавалось схемам, фотографиям и максимально понятным образам или же декоративным рисункам-заставкам. Располагаются они стандартно, не выстраиваясь в сложные композиции в пространстве журнального листа.

Журнал «Химия и жизнь», (далее сокращенно «ХиЖ»), тоже был крупным изданием, но в отличие от «ТМ» он объединил вокруг себя

мастеров, работавших вне рамок общепринятых официальных художественных норм. Его выпуск начался в 1965 г., и уже следующий год был отмечен приходом художественного редактора С. В. Верховского, окончившего ранее Московский полиграфический институт. Принятая им смелая и образная визуальная политика была поддержана далее его преемником В. С. Любаровым, вступившим на должность главного художника издания в 1973 г. и занимавшим ее до 1984 г. Глядя на обложки журнала, можно проследить его эволюцию: в 1965 г., в момент его появления, на обложку выносятся в основном фотографии, занимающие четко фиксированную в пространстве листа прямоугольную зону, под которой идет краткое перечисление основных тем номера. На следующий год на обложках (при сохранении оформления некоторых номеров фотографиями) уже активно появляются рисунки и один фотомонтаж. В 1967 г. происходит еще большее раскрепощение характера оформления: иллюстрация теперь занимает большую часть листа, краткий перечень тем номера сокращается и переносится на самый верх обложки. Так, он более не спорит с иллюстрацией, как это было ранее. Наконец с 1968 г. и далее возникает узнаваемый, каноничный вариант оформления: с обложки исчезает краткое содержание номера, полностью уступая пальму первенства иллюстрации, которая окончательно освобождается и обретает художественную дерзость: теперь это может быть изображение одного объекта на белом фоне, выполненное в концептуалистском духе; абстракция (например, в нее превращается фрагмент фотографий траектории электрона, участка спектра, схематичное изображение хоккейного поля); или же сюрреалистические рисунки (как например, воздушный шар с наложенным на него городским пейзажем с вертолетом Ю. А. Ващенко для седьмого номера за 1969 г.). Трансформация «лица» издания произошла в то же время, что и перемены внутри него. Так, если в первый год в качестве внутренних иллюстраций преобладали фотографии; схемы и инфографика имели строгий, сугубо научный вид, а рисунки занимали небольшое место, то

постепенно все это начинает разбавляться «рукописными» вариантами оформления формул и графиков, добавлением фотомонтажа, рисованных подложек или даже смелых ассоциативных форм. К примеру, на иллюстрации Ю. А. Ващенко к статье И. Е. Кисина «От кокаина к тримеканину»¹⁴³ в № 3 за 1969 г. формулы веществ располагаются не в строгой рамке (как это можно было бы увидеть в «ТМ» или в первых номерах «ХиЖ»), а в силуэте птицы, несущей лист коки; в силуэте птицы, несущей шприц, и в силуэтах двух кроликов. Выпускник худграфа МГПИ Ю. А. Ващенко также активно сотрудничал с разными издательствами, включая «Детгиз», «Мир», «Науку» и другие.

С. С. Верховский в «ХиЖ», как и Ю. А. Соболев в журнале «Знание — сила», оказался важным актором в деле формирования круга художников издания, в который вошли такие графики, как: Д. Б. Лион, Ю. А. Ващенко, Ю. Л. Куперман, Г. Ш. Басыров, В. С. Любаров. Мы выделили указанный круг имен как особо заметных фигур по качеству и количеству сделанных ими иллюстраций в интересующие нас годы. Однако, безусловно, с журналом сотрудничало много других талантливых иллюстраторов, и этот феномен стоит разобрать в отдельном исследовании, посвященном визуальной политике журнала.

Что касается названных авторов, то следует особо отметить представителя старшего поколения в журнале Д. Б. Лиона, который создавал произведения в стол параллельно своей работе на издательство, как и главные для исследования авторы. Но в отличие от них, мастер не был столь плотно связан с общей компанией, предпочитая скорее путь одиночки. Он выполнял периодически иллюстрации и для журнала «Знание — сила», однако, главным местом для него все же была «Химия и Жизнь».

Его иллюстрации там могли содержать в себе тонкую иронию, которую в станковой графике найти сложно. Таким примером может служить

¹⁴³ Кисин И. От кокаина к тримеканину // Химия и жизнь. 1969. №3. С. 74-77.

иллюстрация (Илл. 1. 2.20) к статье «Джентльмен из Пильтдауна»¹⁴⁴, которая сама по себе обладала несколько игровой интонацией, рассказывая про знаменитую антропологическую фальсификацию. Даже название самой статьи уже предполагает этот модус: «джентльменом» названы останки якобы древнего человека, получившего в прессе название «первого англичанина». Д. Б. Лион дает условные портреты интеллектуалов в беретах, расставляя их в классической композиции группового парадного портрета, а в центре помещает реконструкцию головы древнего человека, венчая ее цилиндром. Ирония возникает и за счет контраста объекта и его атрибута, и на концептуальном уровне, и благодаря использованию разных средств выразительности: тончайшей линии и фотомонтажа. Еще один подобный пример мы находим в иллюстрации к статье И. Н. Вольпера про шоколад, где, среди прочего, рассказана история знакомства европейцев с этим продуктом¹⁴⁵. Мастер, изображая в утонченной манере Кортеса и его спутников, несущихся на конях завоевывать ацтеков и рецепт шоколада, вручает им знамя в виде фантика конфеты «Мишка на севере» (Илл. 1. 2.21).

Доля юмора может содержаться и в самом выборе образов для иллюстрирования: в статье, посвященной истории штанги, ее конструкции, а также новинкам производства, художник фокусируется на вступительной части текста, где перечисляются забавные способы помериться силой в прошлом¹⁴⁶. В результате его герои изображены поднимающими барана и колеса на палке. Своих персонажей Д. Б. Лион изображает в разной манере: балканца с бараном, впрочем, похожего на козла, и русского с гирей он стилизует в манере лубка; а силача, относящегося еще к более раннему времени, и гиганта эпохи французских королей — в манере старой резцовой гравюры (Илл. 1. 2.22, Илл. 1. 2.23, Илл. 1. 2.24).

В иллюстрациях художник оставался верен тем принципам, которые были характерны для его станковой работы: это вдумчивое общение со

¹⁴⁴ Эйдельман Н. Я. Джентльмен из Пильтдауна // Химия и жизнь. 1967. № 4. С. 45-49.

¹⁴⁵ Вольпер И. Н. Пища богов // Химия и жизнь. 1967. № 2. С. 51-55.

¹⁴⁶ Чеповой В. Игра с железом // Химия и жизнь. 1970. № 2. С. 69-67.

старыми мастерами, соединение в композиции текста и образа (правда, в станковой графике скоропись принципиально не читаема и играет скорее роль метафизической тайнописи), артистизм и легкость линии, чередующейся с коротким штрихом. Также везде можно наблюдать большое количество белого незаполненного листа, что сам Д. Б. Лион определял не как пустоту, а как «Плотность отсутствующего, плотность не материальная — плотность духа»¹⁴⁷. Соответственно, и лист был для мастера не просто поверхностью, а мирозданием. Однако все перечисленное на страницах журнала существовало в значительно более сдержанном ключе, чем в таких станковых графических сериях мастера, как например, «Библейский цикл» или «Судьбы русских поэтов». Станковая графика балансирует на грани предметного существования, местами переходя в абстракцию, и требует от зрителя вдумчивого интимного просмотра, интеллектуального и духовного усилия. Более того, к рисунку в его высшем смысле мастер относился как к пророчеству¹⁴⁸, что отчасти роднит его с главными для нашей диссертации художниками — с их метафизическими поисками в собственных живописных и графических системах. В журнальном варианте, конечно, могла быть приемлема на тот момент только более понятная версия авторского мира.

Упомянутая нами иллюстрация к статье «Джентльмен из Пилтдауна» содержит в себе все эти черты: композиция напоминает групповые цеховые голландские портреты, а в частности, картину «Синдики» (1662, Рейксмюзеум) Рембрандта, обожаемого Д. Б. Лионом. Тела персонажей иллюстрации возникают из нескольких свободно брошенных линий, таков же характер изысканной вязи текста под ними. Симптоматично, что мастер, как правило, занимался иллюстрированием статей не естественнонаучной проблематики в чистом виде, а текстов, написанных в историко-культурном ракурсе, предполагающем соответствующий подход к оформлению. Еще

¹⁴⁷ Цит по: Из записей Д. Б. Лиона // Дмитрий Лион. Шествие. М.: Советский художник, 1990. С. 22.

¹⁴⁸ Коронцевич Е. В. Дмитрий Лион // 4-ая международная биеннале станковой графики «Калининград — Кенигсберг 96». Калининград: Калининградский музей изобразительных искусств, 1996. С. 11-12.

один яркий образец в этом отношении: в тексте про историю и способ приготовления шоколада, его химические свойства, все три иллюстрации Д. Б. Лиона связаны именно с историческим и культурным экскурсом, как и в предыдущих примерах. В данном случае показаны пьющая шоколад королева, кавалькада конкистадоров и царь Монтесума¹⁴⁹. Опять же мы видим органичное включение текста в иллюстрацию и обращение к наследию истории искусства: изображения королевы и царя (Илл. 1. 2.25, Илл. 1. 2.26) отсылают к традиционным композициям парадного портрета и предстояния. Что касается иллюстрации с кавалькадой, то она выполнена и по композиции, и по самой манере тончайших штрихов в духе резцовых гравюр Рембрандта. Показательно и то, что мастер в 1971-1979 гг. выполнит серию офортов и рисунков тушью с соответствующим посвящением «Три жизни Рембрандта» (1971-1979), листы «Путники. Композиция с автопортретом, Босхом и Рембрандтом» (1985), «Шествие. Рембрандт, Босх, Автопортрет, Ангелы» (1970-е) и другие. Мотив шествия, который замечен в иллюстрации, также типичен для листов его графики: это может быть как серия целиком «Благословите идущих» (1959-1988) и примыкающая к ней работа «Путники»¹⁵⁰ (1989), так и устойчиво повторяющийся визуальный код в других сериях. Иными словами, в случае с этим мастером мы видим большую связь его личного понимания искусства с работами, появлявшимися на страницах журнала.

К ярчайшим представителям поколения, родившихся в годы войны и работавших с журналом, можно отнести остальных перечисленных нами мастеров. Один из них, Ю. Л. Куперман (р. 1940), как правило, предпочитал работать с более обобщенными, лапидарными формами; в графике чувствуется основательность и весомость форм. В его иллюстрациях может присутствовать элемент игры: на обложке четвертого номера за 1967 г., где

¹⁴⁹ Вольпер И. Н. Пища богов... С. 51-55.

¹⁵⁰ Толстой А. В. Дмитрий Лион: Письмена и Шествия // Дмитрий Лион. М.: Галерея у Яра, 2005. С.9.

большой раздел посвящен теме спичек, мастер придает иллюстрации эффект прожженности и опаленности огнем (Илл. 1. 2.27). Характерно и то, что для сюжета иллюстрации он выбирает не техническое описание процесса производства спичек, а обращается к небольшому вступительному абзацу, где в связи с чудом огня упоминается миф о Прометее¹⁵¹. Так, на обложке для научно-технического журнала появляется мифологический герой в окружении спичек и спичечных коробков, которые распадаются почти на цветовую геометрическую абстракцию из прямоугольников. Внутри текста художник помещает иллюстрации (Илл. 1. 2.28, Илл. 1. 2.29), которым тоже свойственна условность и некоторая сюрреалистичность с долей иронии: гигантская спичка парит в небе, спичечный коробок увеличивается до масштаба человека, а ствол дерева разлетается сразу на готовые к употреблению спички¹⁵². Иногда условность трактовки могла сочетаться с эскизностью исполнения, а образ — соединяться с текстом, как в случае иллюстрации (Илл. 1. 2.30) для статьи про устройство шариковой ручки и состав ее пасты¹⁵³. Мастер обобщенно изображает кисть, держащую ручку, из-под которой появляется текст с чертежом устройства детали этой же ручки. Вся сцена очерчена намеренно грубой и неровной рамкой, выполненной в манере «от руки». Пристальное внимание к объектам в итоге будет главным для станковой живописи и графики художника. Там они освободятся от окружающего пространства и начнут представлять в укрупненном формате, являясь единственными героями работ: те же самые ручки неоднократно появятся в живописи мастера («Две ручки», 1988-1989; «Ручки», 1988-1989; «Ручка на картоне», 1992; «Ручка на фоне квадратов», 1992).

Даже когда художник создает иллюстрацию (Илл. 1. 2.31), поясняющую фазы развития растения, то вместо диаграммы, у него получается опять же рисунок, где и рамка, и цифры, и круг сезонов

¹⁵¹ Крылов А. Вы чиркнули спичкой... // Химия и жизнь. 1967. № 4. С. 20-21.

¹⁵² Что вы знаете и чего не знаете о спичках // Химия и жизнь. 1967. № 4. С. 23-25.

¹⁵³ Чернила, которые в то же время не чернила // Химия и жизнь. 1967. № 2. С. 40-42.

выполнены намеренно в эскизной манере, превращая то, что могло бы выглядеть как сухая диаграмма циклов цветения, в занимательный сюжет¹⁵⁴.

Эта же эскизная манера сохраняется и когда автор иллюстрирует художественный текст из рубрики «Фантастика» в девятом номере за 1968 г.: профили решены сгустками штриховки, наложенной с выверенной хаотичностью, создающей эффект живой и быстрой зарисовки¹⁵⁵. В каждом виде иллюстрации мастер предпочитает выделять контур объектов линией, придающей силуэтам брутальную выразительность. Эти качества в дальнейшем мы видим в его живописи и в произведениях смешанной техники, также везде одинаково устойчиво сохраняется внимание автора к отдельному объекту материального мира повседневности и фактуре плоскости, ее многослойности, в том числе, за счет включений текста.

В «Химии и жизни» иллюстрации упомянутого выше Ю. А. Ващенко тоже появлялись довольно часто. Стоит отметить присущую им иронию и изобретательность. Для иллюстрации (Илл. 1. 2.32) текста «Исследователь на перепутье»¹⁵⁶, посвященного футурологическому подходу к прогнозированию в химической промышленности, он использует в иллюстрации образы (условно изображенные звезды, солнце, луну и значки, которыми обозначают небесные тела), ассоциативно связанные с астрологией — дисциплиной, тоже стремящейся заглянуть в будущее, но предлагающей весьма относительные результаты. Также в его иллюстрациях (Илл. 1. 2.33, Илл. 1. 2.34) можно выделить неожиданные приемы работы с пространством: это может быть совмещение в одной композиции сразу нескольких сюжетов и локаций, в которых они происходят — например, в виде перетекающих и идущих внахлест друг на друга сцен, как в иллюстрациях для научно-фантастического рассказа Л. Айзенберга¹⁵⁷; или же помещение сцены словно бы в глубокую раму, которая почти разрушает плоскость листа, но на ее

¹⁵⁴ Хохряков А. П. Безвременник // Химия и жизнь. 1968. № 9. С. 68-70.

¹⁵⁵ Лейстер М. Этические уравнения // Химия и жизнь. 1968. № 9. С. 72-77.

¹⁵⁶ Аврех Г. Исследователь на перепутье // Химия и жизнь. 1968. № 6. С. 28-32.

¹⁵⁷ Айзенберг Л. Эффект Пирокина // Химия и жизнь. 1968. № 6. С. 66-69.

поверхности появляется декоративная вставка, нарушающая этот эффект *trompe-l'œil*, как в иллюстрациях для фантастического текста Д. Плектея¹⁵⁸.

Что касается общего стиля, то даже в рамках одного журнала Ю. А. Ващенко меняет его в зависимости от места размещения иллюстрации и текста, к которому она относится. В третьем номере за 1971 г. можно это наглядно увидеть, так как в нем Ю. А. Ващенко выполнил обложку, вкладку и несколько внутренних иллюстраций. На лицевой стороне обложки на характерном для издания белом фоне в минималистичной манере дан главный образ (Илл. 1. 2.35). Контраст белой плоскости и объемной светотеневой моделировки облака, а также находящегося под ним шара, составленного из отдельных точек и клякс, дает энигматический эффект. Соединение плоскости и объема, черно-белого и цветного, понятно-реалистичного с предельно условным и загадочным сразу захватывает внимание, что и требуется от обложки. Такое решение имеет обоснование и в тексте: рисунок Ю. А. Ващенко связан с докладом П. Л. Капицы, в котором ученый выдвигает гипотезу о природе шаровой молнии, на тот момент еще требовавшей большого изучения. Соответственно, художественное решение тучи как трехмерного понятного объекта и шара под ней как таинственной структуры из клякс вполне оправдывается содержанием заметки. С другой стороны, такой подход, безусловно, является и авторским жестом. В более поздних иллюстрациях к «Приключениям Алисы в стране чудес» (1981) и книге «Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье» (1986) мы находим подобные приемы.

Для иллюстрирования поэтически окрашенных размышлений о природе и человеке в соответствующей рубрике «Литературные страницы»¹⁵⁹ мастер прибегает уже к намеренно стилизованному и отчасти наивному рисунку с искажением пропорций (Илл. 1. 2.36). Когда же он обращается к драматическому рассказу Р. Брэдбери, в котором описана гибель экспедиции

¹⁵⁸ Плектей Д. Не нашей работы // Химия и жизнь. 1968. № 12. С. 66-69.

¹⁵⁹ Агапов Б. Ак-кой! Химия и жизнь // 1971. № 3. С. 34-40.

землян на Марсе, то линии становятся более экспрессивными, густыми, местами уплотняющимися и сливающимися в едином пятне (Илл. 1. 2.37)¹⁶⁰. В обоих случаях мастер использует намеренно неровные рамки для обрамления своих сцен. Однако, когда он оформляет вкладку с изображением стадий спуска измерительной аппаратуры для статьи кандидата физико-математических наук В. В. Михневича с точными данными (Илл. 1. 2.38), то тут рамка уже вполне ровная, изображение создано более сухо, тональными средствами, что больше соответствует интонации самого текста¹⁶¹. В основном для иллюстраций Ю. А. Ващенко типична работа линиями разного характера: прерывистой, волнистой, тяготеющей к пунктиру, напоминающей крючки; или же вовсе плотной штриховкой. При этом мастер всегда создает художественное решение изображения, отталкиваясь от смысла и языка того материала, который он оформляет.

Другой видный график и важный для журнала иллюстратор Г. Ш. Басыров (1944-2004) начал оформлять издание позже вышеперечисленных мастеров. Наиболее плодотворная фаза его сотрудничества с изданием началась в конце 1970-х гг. и продолжилась в следующем десятилетии. Характерно, что в журнале появилась статья о Г. Ш. Басырове, в которой в отличие от подобных статей в «ТМ», ее автор в качестве достоинства художника определяет не его умение показать реальность или же передать фантастическое как реальность, а напротив, способность мастера проникать в невидимые миры, недоступные обыденному сознанию¹⁶². Действительно, для иллюстраций Г. Ш. Басырова характерна сюрреалистичность: мастер искажал пространство, нарушая законы обывательской логики, соединял несоединимые детали, гиперболизируя их, и тем самым добиваясь более глубокого раскрытия

¹⁶⁰ Брэдбери Р. Тот, кто ждет // Химия и жизнь. 1971. №3. С. 65-67.

¹⁶¹ Михневич В. В. Анализ за тридцать небес // Химия и жизнь. 1971. № 3. С. 45-48.

¹⁶² Мейланд В. Гариф Басыров // Химия и жизнь. 1988. № 6. С. 41-45.

выбранной темы или явления, обнаруживая в них дополнительный уровень смысла. Например, в рассказе «Деревянный меч»¹⁶³ один из героев, владевший созданной учеными намагниченной шпагой, был принят деревенскими жителями за беса. В иллюстрации художника (Илл. 1. 2.39) он превращается в сидящего на облаках гиганта с копытами, хвостом и рогами в виде частей магнитной подковы.

Подход мастера к иллюстрации научного текста не меняется, он привержен метафорическому мышлению и сюрреалистическим видениям. Например, иллюстрируя статью про хитин, который предлагается применить в текстильной промышленности, он изображает героев, по пояс гуляющих в воде, и персонажа, спокойно читающего газету в окружении рыб (Илл. 1. 2.40)¹⁶⁴. В станковой графике Г. Ш. Басырова часто фигурирует персонаж в широком габардиновом пальто, оказываясь в ситуациях, связанных с экзистенциальным выбором и одиночеством. Неслучайно среди любимых художников Г. Ш. Басырова были мастера гротескно-лирической линии в отечественном искусстве: Л. И. Соломаткин и П. А. Федотов¹⁶⁵. Сам художник продолжает эту традицию, делая главным героем маленького человека советской эпохи. Люди, занимающиеся банальными делами на фоне бескрайнего пейзажа, оказываются нелепыми и гротескными. Они часто встречаются в его сериях 1970-1980 гг.: таковы, например, «Обитаемые пейзажи» и «Горожане за городом». Еще более концептуально выглядит рисунок Г. Ш. Басырова на обложке девятого номера за 1979 г. (Илл. 1. 2.41). На типичном для обложек журнала белом фоне без дополнительного антуража, если не считать условной линии поверхности, размещена пачка сахара, из которой неожиданно, как зуб из десны, прорезается огнетушитель. Этот абсолютно сновидческий образ связан со статьей про уникальные свойства сахара-песка нагреваться и служить причиной взрывов, оплавлений,

¹⁶³ Честертон Г. Деревянный меч // Химия и жизнь. 1978. № 7. С. 88-93.

¹⁶⁴ Марьин А. П. Хитин // Химия и жизнь. 1978. № 7. С. 41-44.

¹⁶⁵ Ельшевская Г. В. Кто смотрит в небо. Фрагменты интервью // Гариф Басыров. М.: Ковчег, 2007. С. 36.

а в отдельных случаях и возгораний¹⁶⁶. Особенно в сравнении со станковой графикой мастера в этой иллюстрации становится ощутим экзистенциальный оттенок. Как правило, в абсурдной ситуации, связанной с одиночеством и изоляцией, у него оказывались люди (в частности, в сериях 1970-1980-х гг. — «Персонажи», «Люди в углу», «Люди с грузом», «Архаика»), а в иллюстрации в качестве такого персонажа выступает предмет. Поэтому неудивительно, что сам художник был категорически против того, чтобы его считали журнальным карикатуристом¹⁶⁷.

Сделав краткий обзор иллюстраций ключевых мастеров журнала «ХиЖ» (хотя и оставив ряд из них в стороне, так как их деятельность больше приходится на конец 1970-х и в полной мере на 1980-е гг.) и наметив тенденции, можно подытожить наши наблюдения следующим образом. Каждый из перечисленных авторов, как мы увидели, обладал собственным уникальным почерком, но все же их всех связывал интерес к выразительной линии и силуэту, графичность. Как и художники журнала «Знание — сила», они, работая в иллюстрации, использовали метафору, но каждый в собственном ключе. Д. Б. Лион интересовался диалогом с мастерами прошлого, Г. Ш. Басыров создавал сюрреалистические по духу и приемам иллюстрации; пространственные эксперименты и намеренная эскизность занимали Ю. А. Ващенко, а лапидарность и основательность форм отличали авторский стиль Ю. Л. Купермана.

Подход к иллюстрации, построенный на метафоре, практиковавшийся сразу в двух крупнейших научно-популярных журналах, в принципе был конгениален самому духу науки того периода. Если в начале века философами и методологами науки метафора осуждалась, то с середины века ситуация меняется: метафорой начинают пользоваться в связи с появлением новых сложных абстрактных конструкторов, теорий и понятий. Кроме того,

¹⁶⁶ Кара-Мурза Г. Широта подхода или глубина исследования? // Химия и жизнь. 1979. № 9. С. 14-18.

¹⁶⁷ Ельшевская Г. В. Кто смотрит в небо... С. 16.

было необходимо выстраивать связи между несоотносимыми ранее парадигмами¹⁶⁸. Как и в случае с журналом «Знание — сила», на страницах «Химии и жизни» встречались иллюстрации в виде репродукций гравюр XVI-XVIII вв., и репродукций живописных работ Микеланджело, Джузеппе Арчимбольдо, Сальвадора Дали, Рене Магритта, Пабло Пикассо, Нико Пиросмани и других. Эти издания сближает и активное использование художниками в оформлении коллажей и монтажей. В особой образности и обращении к мировой истории искусства (по сути, категориям, относящимся к гуманитарной области знания) также дает о себе знать ментальность эпохи и дополнительно свидетельствует о союзе-антитезе «физиков и лириков».

Нужно сказать, «ХиЖ» проявляла и более заметные инициативы в этом отношении, пытаясь с разной степенью успеха использовать свое особое положение в плане свободы. Так, издание было в числе первых опубликовавших стихи В. С. Высоцкого¹⁶⁹. Однако в отличие от журнала «Знание — сила», тут проявлялась благосклонность в отношении иронии как допустимому элементу в больших иллюстрациях к серьезным текстам; для оформления были свойственны большая свобода штриха и игра с форматом эскиза.

В отношении свободолюбия журнала показательным и появление в четвертом номере за 1969 г. иллюстраций В. Янкилевского (который работал, как уже говорилось, для журнала «Знание — сила») к тексту О. М. Либкина и М. А. Гуревича «Сказка»¹⁷⁰, очень близких к его станковому творчеству: мастер использует те же причудливые сочетания четкой геометрии и биоморфной абстракции. Причем происходит полная интеграция работы художника в произведение писателей: рисунки размещаются прямым текстом на листах текста. Это обыгрывается как мокьюментари-история: как будто бумаги из 2218 г. с помощью «массопереноса во времени» оказались в

¹⁶⁸ Баранов Г.С. Научная метафора: модельно-семиотический подход / Г.С. Баранов; Министерство науки, высшего образования и технической политики Российской Федерации, Кемеровский государственный университет — Кемерово: Кузбассвузиздат, 1992. С. 4-5.

¹⁶⁹ Химия и жизнь. Режим доступа: <https://hij.ru/about/> (дата обращения 10.02.2025)

¹⁷⁰ Либкин О., Гуревич М. Сказка // Химия и жизнь. 1969. № 4. С. 90-95.

редакции, о чем свидетельствует специальное предуведомление от нее в начале материала.

Особое отношение журнала к художникам заметно не только у «ТМ», но также и в «ХиЖ», хотя и в более скромных масштабах. Если «ТМ» устраивала всесоюзные конкурсы, выставки и периодически публиковала об этом материалы, то в случае «ХиЖ» это была рубрика «Выставка», возникшая в 1988 г., где появлялись иллюстрации и самостоятельные работы художников, с которыми сотрудничало издание¹⁷¹.

Переходя к наиболее интересующему нас журналу, с которым плотно работали избранные для исследования художники, «Знание — сила» (далее сокращенно «ЗС»), отметим, что он возник в 1926 г. в издательстве «Молодая гвардия» и изначально был рассчитан на читателей подросткового возраста. В начале Великой Отечественной войны его выпуск был приостановлен, однако еще до окончания войны ежемесячный выпуск журнала начало осуществлять издательство «Трудрезервиздат». Постепенно он переориентировался на максимально широкую аудиторию. Золотой порой для него стали 1960-е гг., с одной стороны, благодаря техническим усовершенствованиям: если за рубежом модульная сетка получила распространение еще в 1930-е гг., то в СССР процесс ее освоения начался к 1962 г., что изменило облик журнала; а в 1964-1975 гг. печать журнала происходила на современных машинах в типографии им. К. Ю. Пожелы, расположенной в Каунасе (Литовская ССР), что привело к увеличению количества цветов и улучшению их качества¹⁷².

В «ЗС» с 1961 г. появляются иллюстрации художника-оформителя А. И. Добрицына, который с 1962 г. вместе с Б. А. Алимовым становятся графическими дизайнерами всего журнала, в связи с чем намечаются первые

¹⁷¹ Милановская Е. С. Химия и жизнь. Научный журнал как художественная платформа. Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 230.

¹⁷² Миклушевская И. Н., Соостер М. Т. Образ журнала «Знание — сила» в 1960-е гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. 2019. № 2-1. С. 373-374.

перемены в плане визуального решения. Особенно хорошо это видно на примере обложек, отражающих общий дух издания: на обложках «ЗС» за 1961 г. преобладают статичные сцены буквального характера, выполненные в максимально реалистической манере и передающие оптимистично-патриотический настрой, а также очевидно выражающие идеологическую составляющую (в частности, изображение В. И. Ленина в 10 номере, и кремлевской звезды в 11 номере). С 1962 г. на обложках появляется динамика благодаря более смелым ракурсам и приемам коллажа, хотя в целом еще сохраняется прямолинейность изображений.

Показательны в этом плане сделанные А. И. Добрицыным и Б. А. Алимовым лицевая и задняя стороны обложки третьего номера журнала за 1964 г. (Илл. 1. 2.42, Илл. 1. 2.43). На лицевой стороне обложки живописно решенная фигура бегущего спортсмена соседствует с фотографией бегунов и строкой «бегущего текста», динамику усиливает и решительное кадрирование фигуры судьи: в сущности, от нее остается только рука со специальным прибором, так как статья, к которой относится текст, посвящена различным аппаратам и техникам, привносимым в спорт учеными¹⁷³. Монтаж и соседство фотографии, рисунка и вставок текста в композиции характерны и для задней стороны обложки, передающей таким образом, опять же, суть текста, в котором рассматривается вопрос о пожаре в типографии первого русского печатника Ивана Федорова, и автор свободно перемещается между модусом исторического времени XVI века и современностью, когда происходят исследования¹⁷⁴.

Коллажный принцип оформления в большей степени заметен в юбилейном номере, отмечающем сорокалетие журнала¹⁷⁵. На лицевой стороне обложки (Илл. 1. 2.44) соединяются образы, которые настраивают читателя на содержание номера. А так как статьи относятся к совершенно разным сферам, коллаж приобретает дадаистский оттенок: «портрет»

¹⁷³ Сетов А. Ученые советуют спортсменам // Знание — сила. 1964. № 3. С. 1-5.

¹⁷⁴ Кобрин В. Просветитель Иван Федоров // Знание — сила. 1964. № 3. С. 50-52.

¹⁷⁵ Знание — сила. 1966. № 1.

(крупный план) Венеры Милосской в обрамлении картинной рамы находится рядом с кривой графика, фотографией глаза и рисунком гигантской мухи.

Задняя сторона обложки (Илл. 1. 2.45) тоже соединяет рядом друг с другом неожиданные на первый взгляд образы. Но в отличие от коллажей художников-дадаистов, соседство образов возникает не в нарочито случайном порядке, раскрывающем абсурдность разрушенного мира, а напротив, выявляет сложные, неочевидные для скользящего внимания связи. Этот принцип, являющийся кредо издания, в юбилейном номере важно было подчеркнуть визуально. Так, на задней стороне обложки в пышной барочной раме помещается фотомонтаж, соединяющий микроскоп, палец, инфузорию туфельку и лунную поверхность — то есть, выявляется связь микро- и макрокосмов. С помощью науки небесное тело и крошечный микроорганизм становятся одинаково доступны (впрочем, с определенными оговорками) для постижения человека. Включенные в композицию два блока текста «клуб серьезных чудаков» и «понемногу о многом» дополнительно раскрывают самопозиционирование издательства.

А. И. Добрицын решает оформление обложки номера, отмечающего 48-летие Октябрьской революции, согласно указанному художественному принципу (Илл. 1. 2.46). Вместо ожидаемой идеологической сцены бодрого соцреализма во всю страницу, перед читателем на обложке предстает вставка небольшой динамичной гравюры А. Д. Гончарова с изображением В. И. Ленина, которая вписывается в богатый коллаж из рисунков, фотографий, текста, цветных заливок и разнообразно решенных обрамлений¹⁷⁶. Лицевая сторона обложки превращается в визуально-текстовую афишу содержания всего номера. В результате сцена с В. И. Лениным игриво соседствует с рисунком акулы, фрагментом ионической колонны и фотографией телевизора, по которому транслируется цветное изображение девушки в купальнике. При этом общая композиция упорядочивается строгостью

¹⁷⁶ Знание — сила. 1965. № 10.

размещения изображений и текста согласно рамкам и столбцам: вариативность не превращает обложку в торжество хаоса.

Б. А. Алимов тоже активно использовал коллаж и фотомонтаж на обложках. На обложке четвертого номера за 1966 г. (Илл. 1. 2.47) различные образы, от репродукций фрагментов произведений изобразительного искусства до животных и техники, сосуществуют в цветных пятнах, служа отсылками к статьям номера¹⁷⁷. А задняя сторона обложки (Илл. 1. 2.48), соотносящаяся со статьей про характеристики футбольного мяча и взаимодействия с ним футболистов, выполнена с помощью фотомонтажа по принципу метафоры: мяч увеличивается до размера земного шара, и по его поверхности бегают игроки, фигуры которых были вырезаны из фотографий. Подобные приемы мы находим и в иллюстрировании Б. А. Алимовым детских книг, но в более лаконичной манере: например, мастер использует большие выполненные яркими заливками одного цвета геометрические формы на обложках книг «Как солнышко электрическую лампочку зажгло» (1962) и «Воркушины песни» (1965).

Другой тип обложек мастера для «ЗС» представлял собой лист, целиком заполненный рисунками, хотя в них тоже ощущается интерес художника к коллажу. Например, это принцип наложения «вырезанных» объектов: на обложке шестого номера за 1964 г. букет из даров полей и огородов на условном фоне почв окружает дождь из букв различных шрифтов, размеров и цветов. Они отсылают к химическим элементам, которые имеют буквенные обозначения, так как иллюстрация связана с текстом про повышение урожайности благодаря химической промышленности¹⁷⁸. Поверх цветowych заливок хорошо различима характерная для мастера работа находящими друг на друга участками тонкой разнонаправленной штриховки и густым пятном, что в большей степени верно и для иллюстраций художника к этой статье внутри журнала.

¹⁷⁷ Знание — сила. 1966. № 4.

¹⁷⁸ Зубков Б. В поисках подземного урожая // Знание — сила. 1964. № 2. С. 4-5.

Таким образом, присутствие визуальных метафор, превращающих обложку в интеллектуальный ребус, мы начинаем наблюдать с 1964 г. Начало этому процессу во многом положило сотрудничество А. И. Добрицына и Ю. А. Соболева (оба были выпускниками МПИ им. И. Федорова) над оформлением ежегодника «Наука и человечество» в 1962-1963 гг.; тогда же Ю. Соболевым было предложено использовать в оформлении научно-популярных текстов принцип аллюзий, основанный на обращении к мировой истории искусства, а также приглашать к сотрудничеству молодых художников. Возникшая стараниями Ю. А. Соболева и А. И. Добрицына команда с того же 1962 г. постепенно перешла работать в журнал. Ее ядро составляли: А. Р. Брусиловский, Р. А. Варшамов, Н. И. Калинин, Н. Е. Попов, Б. А. Лавров, Э. И. Неизвестный, М. Н. Ромадин, Ю. Соостер и В. Б. Янкилевский, В. Д. Пивоваров, И. И. Кабаков. Впрочем, два последних мастера оставили несравненно больший след в иллюстрировании детской литературы. Ф. Инфанте сотрудничал с изданием точно, сфокусировавшись на оформлении научной фантастики в издательстве «Мир»; впрочем, его узнаваемая форма спирали была размещена на обложке третьего номера «ЗС» за 1967 г. А что касается Ю. Соболева, то он станет главным художником журнала в 1967 г.¹⁷⁹, поддержит и усилит те процессы, которые мы обозначили выше.

Подход, идеологом которого был Ю. Соболев и который в том числе помог преобразить журнал, во многом наследовал традиции: представление о книге как о целом, как о результате синтеза искусств, требующем от художника понимания идеи единства, практиковали еще мирискусники. К технике коллажа обращались художники футуристической книги, а прообраз модульной сетки можно увидеть в четкости композиции и строгих пересечениях линий, созданных конструктивистами с помощью циркуля, линейки и рейсфедера конструктивистов. Они также использовали и

¹⁷⁹ Миклушевская И. Н., Соостер М. Т. Образ журнала «Знание — сила»... С. 375.

фотомонтаж. Таким образом, соборовский круг наследует открытиям и достижениям книжной иллюстрации первой половины века. Однако это приводит не к очередному изводу эклектики, а, скорее, представляет собой вариант постмодернистской игры как таковой. С тем ключевым дополнением, что она была важна не сама по себе, а в качестве метода, позволяющего взглянуть на научный процесс именно как на творчество, или даже на наследие метафизических изысканий алхимика, из лаборатории которого, как подмечает Ю. Я. Герчук, размышляя про оформление второго тома ежегодника «Наука и человечество», наука и появилась¹⁸⁰. То есть, хорошо знакомые приемы, как монтаж, выходят за пределы тех возможностей, которыми они обладали в начале XX века. Столкновение образов в неожиданных сочетаниях — фотографий ученых, гравюр XVII века, живописи Босха и маньеристов — формировали особое отношение к науке: не как к чему-то ясному и однозначному, а как к напряженному процессу борения ищущего и ошибающегося ума. Такого драматического понимания художниками науки мы не увидим в начале века, когда она, скорее, имела мистическую окраску, соединяясь с авторскими вариантами философии и религии (идеи космизма, четвертого измерения, теософии и т.д.). Подробнее принципы оформления будут более подробно рассмотрены в следующих главах. Если же кратко сравнить оформление журналов «Химии и жизни» и «Знание — сила», то можно увидеть, что в отличие от «ХиЖ», в «ЗС» было больше структурности, четкости рамок, что связано с применением сетки Ю. Соболева. А в «ХиЖ» больше появлялось иллюстраций в свободной, напоминающей эскизную манере, когда даже рамки для изображения делались от руки. С другой стороны, в «ЗС» практиковалось более свободное и смелое расположение иллюстраций внутри текста и на разворотах страниц.

¹⁸⁰ Герчук Ю. Я. Художественные миры... С. 118.

Необходимо сделать небольшой комментарий и на тему оформления книг научно-фантастического жанра. Своего регулярного журнала, целиком посвященного фантастике, как например в Америке «Fantasy & Science Fiction» или «Amazing Stories», в СССР в интересующие нас годы не было. Хотя в странах соцлагеря ситуация складывалась иная: в Венгрии в 1972 г. начал выходить тематический журнал «Galaktika», в Польше «Fantastyka» в 1982 г.¹⁸¹. Мы не можем утверждать, что существовало очевидное влияние зарубежного способа иллюстрирования интересующих нас жанров на круг упомянутых художников. Куда больший интерес у них вызывало модернистское и классическое зарубежное искусство, просачивающиеся в виде небольших иллюстраций в журналах и книгах, которые добывались во Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы, у близкого круга и букинистов — о чем более подробно будет сказано еще в следующих главах. Полноценный сравнительный анализ научно-фантастической и научно-популярной иллюстрации за рубежом, в СССР и странах соцблока, безусловно, представляет большой интерес и требует отдельного развернутого исследования.

В СССР выходили специальные книжные серии, посвященные научно-фантастическому жанру. Кратко перечислим главные из них. «Библиотека приключений и научной фантастики» (БПНФ или «Золотая рамка» — устоявшееся название с отсылкой к особенностям ее оформления), которая до 1954 г. называлась «Библиотека приключений» в издательстве «Детская литература» (первоначально «Детгиз»). Смена названия в данном случае показательный маркер изменения времени. Иллюстрации серии отличались повествовательностью и проработанностью деталей, многоплановостью, эффектностью исполнения. В основном их создавали именно художники детской книги¹⁸². В 1965-1973 гг. выходит серия «Библиотека современной фантастики» (БСФ) в издательстве «Молодая гвардия». С 1965 г. начинает

¹⁸¹ Арбитман Р. Э. Субъективный словарь фантастики... 106-107.

¹⁸² Караев А. Четыре истории... С. 48.

выходить серия «Зарубежная фантастика» в издательстве «Мир», созданном в 1963 г. Специфика этой серии, особенно важной в контексте настоящей диссертации, так как именно для нее в основном и делали иллюстрации интересующие нас мастера, заключается в следующем: благодаря ей советская публика знакомилась с качественной зарубежной фантастикой, которая воспринималась как глоток свежего воздуха в культуре и философии, как, например, сборники С. Лема, Р. Брэдли, К. Саймака, А. Кларка и других. Это становилось возможным благодаря мудрой редакционной политике: книги сопровождалась предисловиями с пояснениями, удовлетворяющими вектор официальной повестки, кроме того, периодически в серии выходили идеологически «правильные» книги писателей соцлагеря. Тексты предисловий обычно поручались признанным в официальных кругах ученым и близким к науке людям. Таким образом, выбранные нами художники работали в особом издании, открывающем неожиданные горизонты свободомыслия на уровне текста, и их своеобразные авторские иллюстрации подходили для этого как нельзя лучше.

Сделав краткий обзор историко-культурного контекста, мы можем отметить, что популяризация науки происходила не только благодаря программам господдержки, специализированным просветительским мероприятиям и системе образования, но также с помощью широкой издательской деятельности, в которой важное место занимали научно-популярные журналы и научно-фантастическая литература соответствующего толка. Как мы увидели, все главные издания в этой области в основном расцветают именно в оттепельный период и продолжают выходить в следующие десятилетия. Серии таких книг и журналов активно собирались читателями, что становилось делом всеобщим, увлекающим и объединяющим библиофильской любовью поколения. Следует обратить внимание на родство жанров научной фантастики и научно-популярной литературы, раскрывающееся через их обоюдную направленность в будущее,

что также на глубинном уровне резонировало с утопической составляющей режима и его идеологией. Пересечение научно-популярной и научно-фантастической сфер происходило и буквально: в профильных, серьезных просветительских изданиях публиковали фантастику, а ее писателями и авторами предисловий нередко становились ученые и представители профессионального сообщества популяризаторов. Также, благодаря всесоюзным конкурсам на страницах этих журналов, в атмосферу грез о будущем вовлекалось население всего СССР.

Востребованность в массовой культуре и связь с общегосударственной культурной политикой закономерно привели к увеличению тиражей и расширению разнообразия публикуемой продукции. А это, в свою очередь, имело следствием повышение спроса на иллюстрацию. Причем специфика жанров предполагала, впрочем, только до известной степени, относительную творческую свободу. Это привлекало молодых, нетривиально мыслящих художников. Такое положение дел стало возможно благодаря потеплению исторического климата в стране и, соответственно, приходу в редакции новых сотрудников, в частности, Ю. Соболева с командой. Но если журнал «Техника — молодежи» можно назвать форпостом иллюстрации с пафосом монументальности и эпичности видений будущего, с выставочной и печатной поддержкой, то «Химия и жизнь» и «Знание — сила» предлагали необычное визуальное сопровождение без претензии на официальное прозрение будущего и строгое иллюстрирование научно-популярных материалов.

В каком-то смысле деятельность художников-иллюстраторов была частью мета-процесса, инициированного не столько пропагандой, а скорее историческими сдвигами (витком научно-технического прогресса) и утопическими чаяниями эпохи. Разумеется, их деятельность принципиально отличалась от агитационной продукции в чистом виде, то есть от агитплакатов и открыток. Мы видели, что первоначально иллюстрации действительно имели некоторый оттенок официального пафоса, однако

постепенно с оттепельными послаблениями в эту сферу тоже пришли перемены. Работая в русле необходимого для государства направления, художники в 1960-1970-е гг. парадоксально при этом оказывались трансляторами чуждых идеологии художественных и мировоззренческих ценностей, связанных с погружением в сюрреалистические миры, обращением к экзистенциальным вопросам и наследию истории искусства. По сути, перед нами прецедент перехода границы официального и неофициального миров. На наш взгляд, первостепенными факторами в этом были: как стихийное, так и осознанное вовлечение в глобальные исторические процессы; необходимость заработка и желание выхода к зрителю. В данном случае для описания явления нам представляется уместным использовать понятие «разрешенный модернизм». Оно подразумевает, что станковое творчество интересующих нас мастеров на тот момент не имело беспрепятственной возможности выхода к широкой публике, однако, их графика, как правило, содержащая основные для авторов художественные и концептуальные принципы и идеи, в журналах оказывалась относительно «разрешенной». Художники делали шаг из неофициального статуса в публичный контекст помимо иллюстрации научной фантастики и научно-популярных изданий, и детской литературы, также через мультипликацию и оформление городских пространств. В отношении журналов нужно заметить, что в чистом виде свои работы художники неофициального круга смогли опубликовать только в 1979 г. в опять же неофициальном журнале «А–Я», выходившем за рубежом.

ГЛАВА 2. Ю. Соболев и реформа в оформлении научно-популярных изданий

Эта глава исследования, посвященная Ю. Соболеву, имеет отличие в структуре от глав, где рассматриваются произведения Ю. Соостера и Я. Янкилевского, что связано со специфической ролью Ю. Соболева в истории научной иллюстрации. Он выступал своеобразным катализатором художественных изменений там, где работал. Сначала это была деятельность в 1960-1964 гг. в издательстве «Знание» в качестве главного художника, а затем в 1965 г. в той же должности в журнале «Декоративное искусство СССР». Задачей Ю. Соболева прежде всего было не создание конкретных иллюстраций, а проектирование всего облика печатной продукции, как то отбор художников, определение расположения материала, создание его визуального ритма.

С журналом «Знание — сила» мастер был связан около двадцати лет. Хотя непосредственно его главным художником он пробыл с 1967 г. по 1980-й г., можно обнаружить его иллюстрации там с середины 1960-х гг., однако достаточно немного, как, например, коллаж во втором номере за 1965 г. В основном его стезя — оформление заставок и разворотов, то есть организация пространственного решения из иллюстраций, коллажей, фотографий на развороте листа. А это как раз десятки журналов, выходивших во время его работы с изданием. По сути, Ю. Соболев выступал как «режиссер» визуального пространства журнала и книги, собственно, Ю. Я. Герчук так его и характеризует в своей статье «Юрий Соболев — режиссер современной книги»: «Соболев предпочитал коллективный метод создания книги, оставляя за собой, прежде всего, направляющую роль художественного руководителя, подобного режиссеру фильма или спектакля»¹⁸³. Мастер и сам так себя видел: в ежегоднике «Наука и

¹⁸³ Цит по.: Герчук Ю. Я. Юрий Соболев-режиссер современной книги // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 117.

человечество» за 1962 г. он указан вместе с А. Добрицыным как «авторы сценария». Более того, Ю. Соболев находил и привлекал для воплощения важных для него принципов художников¹⁸⁴. Поэтому в этой главе рассматриваются не конкретные иллюстрации Ю. Соболева, а принципиальные новшества, которые он привнес в оформление научно-популярного периодического журнала, также определяется связь между методами и практиками, которые мастер ввел в дело оформления с его другими проектами в разных медиумах: иллюстрации, мультипликации и видео-арте, где он практиковал игру образами, почерпнутыми из различных эпох истории искусства.

Влияние на творчество Ю. Соболева, с его тяготением к эзотерике и сложной многоуровневости смыслов оказали, можно предположить, литературные интересы: особо любимы им были книги создателя теории архетипов К.-Г. Юнга, мастера литературы магического реализма Х. Борхеса, величайшего мистика начала XX столетия Г. Гурджиева¹⁸⁵. Римма и Валерий Герловины вспоминают, что читали издания об алхимии, ламаизме, софизме, масонстве попеременно с иностранными журналами, по большей части именно из библиотеки Ю. Соболева¹⁸⁶. К тому же, он прекрасно владел немецким и английским языками, что было тогда редкостью в среде художников, мог читать и переводить друзьям редкие тексты¹⁸⁷. Эрудит-энциклопедист не только впитывал информацию, но и делился ее источниками и собственными интерпретациями с другими художниками. Так, он стал признанным «гуру» среди отнюдь не узкого круга друзей, учеников и почитателей¹⁸⁸. Из литературы культурологического характера на

¹⁸⁴ Лаврентьев А. Как мы видим науку // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 104.

¹⁸⁵ Здесь и далее цит. по: Васильева В. Калейдоскоп культурных шифров Юрия Соболева // Артикульт. 2022. № 3 (47). С. 42-50.

¹⁸⁶ Герловина Р., Герловин В. Sobolev // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 96.

¹⁸⁷ Цит. по: Кабаков И. Записки о неофициальной жизни в Москве // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 32.

¹⁸⁸ Цит. по: Хржановский А. Что воробей помнит об огурце // Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 135.

книжной полке Ю. Соболева следует особо выделить работу К. Хокке «Мир как лабиринт»¹⁸⁹. Эта книга, вероятно, и послужила для Ю. Соболева теоретической базой процесса миграции и эволюции образов. К. Хокке применил культурологический подход вместо искусствоведческого, значительно расширив хрестоматийные временные рамки маньеризма. Автор обозначил «вечной константой маньеризма» диссонансы, распад структуры, обращение к метафоре и крайний субъективизм. В результате под это определение попали искусство упадка Римской империи, барокко и модернизм XX века¹⁹⁰.

Примечателен и круг общения Ю. Соболева, для которого была характерна такая же разносторонность, как и для источников образов в его творчестве. Среди хороших друзей художника были исследователь джаза А. Н. Баташов, математик Ю. И. Манин, композитор А. Г. Шнитке и целый ряд людей, занимавшихся изучением парапсихологии и нервной деятельности человека: исследователь особых возможностей человека И. С. Гольдин, основоположник суггестологии Г. К. Лозанов, психоневролог, владеющая техниками гипноза, Ю. Б. Некрасова. В начале 1960-х годов дом Ю. Соболева даже получил прозвище «Нолев ковчег», так как фамилия художника двойная – Ю. Нолев-Соболев, однако в литературе и выставочном пространстве сложилось употребление только части фамилии. Там бывали местные интеллектуалы и приезжавшие в СССР, например, Ж.-П. Сартр, интерпретатор К. Кастанеды М. Харнер¹⁹¹. Вторым заповедным неформальным местом творческих встреч было кафе «Артистическое», которое по смыслу продолжало традицию дадаистского «Кабаре Вольтер». Ю. Соболев с друзьями реализовывали перформативные практики, вдохновленные сюрреализмом и дадаизмом. В их основе лежали метод

¹⁸⁹ Хрущева мы встретили аплодисментами. Интервью А. Панова с Ю. Соболевым для журнала «Итоги» // Диалог искусств. 2014. № 5. С. 25.

¹⁹⁰ Романова А. Острова Юрия Соболева: от мифологизма до мультимедиа // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 12.

¹⁹¹ Морозова Л. Соболев ковчег // Диалог искусств. 2014. № 6. С. 78.

свободных ассоциаций и провокаций, текстовые игры, напоминающие сюрреалистическое свободное письмо или игру «Изысканный труп».

Самой судьбоносной и смыслообразующей для Ю. Соболева стала дружба с Ю. Соостером. Именно он, воспитанный в свободолобивой атмосфере Таллинна и Тарту, привлек внимание Ю. Соболева к эстетике сюрреализма, а также дал импульс к созданию связей между современным западным и отечественным искусством. Они стали близкими друзьями после выхода Ю. Соостера из лагеря, и их общение продлилось с 1957 по 1970 г. Вдвоем они снимали мастерскую, вместе ходили смотреть зарубежные журналы во Всесоюзную государственную библиотеку иностранной литературы («Иностранку»), пытаясь узнать о процессах в мировом искусстве. Этот интерес был не только теоретическим: помимо акций в кафе «Артистическое», они вдвоем с 1956 по 1958 гг. работали «в стиле тех направлений, которые пропустили... две недели мы работаем, как Пикассо, потом как Миро, и так далее»¹⁹². Ю. Соболеву также оказался близок и взгляд его друга на необходимость взаимодействия мира искусства и науки. Вместе они, например, организовали встречу с кибернетиками, чтобы обсудить проблему оценки информации, которую можно получить, анализируя произведение искусства. Таким образом, под влиянием литературы и близких людей сформировался фокус интереса художника, направленный на сверхчувственные исследования, смешение образов разных эпох и обращение к научной проблематике.

В 1962 г. начинается выпуск издательством «Знание» ежегодника «Наука и человечество». В нем было пять разделов: «Земля», «Человек», «Частицы», «Вселенная», «Технический прогресс». Эти главы охватывали разные сферы науки и рассказывали о достижениях и открытиях в соответствующих отраслях. Визуальную составляющую первых двух

¹⁹² Цит. по: Хрущева мы встретили аплодисментами... С. 25.

номеров как главный художник курировал Ю. А. Соболев вместе с А. И. Добрицыным. Вдвоем они смогли возвести к общему замыслу отдельные цитаты из искусства разных эпох, выбрав самые выразительные фрагменты (Илл. 2.1). Один из самых показательных случаев в этом отношении – оформление статьи Ф. Шорма о борьбе современной науки со злокачественными опухолями¹⁹³. Раздел, посвященный сложностям ранней диагностики рака, сопровождают рисунок А. Дюрера с подписью «Здесь у меня болит» и фотография скорченного мукой лица поверженного гиганта Пергамского алтаря (Пергамский алтарь. II в. до н.э., Пергамский музей). Такая нетривиальная пара призвана подчеркнуть мысль, что болезнь, как правило, обращает на себя внимание болевыми симптомами, а в случае рака проявление острой боли уже свидетельствует о серьезной стадии. Медицина же на тот момент как раз достигла значительных успехов в заблаговременном выявлении злокачественных процессов. Статья призвана вселить надежду, демонстрируя большие перспективы современной науки в борьбе с онкологией. Этот пафос поддерживает и взятая в качестве иллюстрации гравюра В. А. Фаворского, на которой богатырь смело противостоит Змею Горынычу («Битва Добрыни со Змеем». Обложка к книге «Былины», 1954). Согласно замыслу Ю. Соболева, это многоуровневая метафора: помимо победы человека над разными болезнями (головы Змея), она отражает и работу врачей, которые борются с неконтролируемым делением клеток, как с чудовищем, у которого отрастают все новые головы. Из мира метафор Ю. Соболев легко переходит на уровень документальной точности, отдавая большое место внутри текста отбивкам с научными формулами препаратов, а в заключение статьи размещая фотографию настоящего консилиума онкологов. Ю. Соболев определяет неожиданные соединения образов именно как метафоры, отмечая, что у символа есть исчерпаемое количество значений, и только метафора может помочь избежать упрощения, ведь

¹⁹³ Шорм Ф. Биохимия против рака // Наука и человечество. М.: Знание, 1963. С. 115-127.

иллюстрации должны создавать «необходимый философский настрой»¹⁹⁴. То есть, шифры из образов используются художником как средство очищения читателя от обыденных мыслей и настраивают на взаимодействие с сущностями из другого, эйдического мира.

Важно подчеркнуть, что свой взгляд на дизайн журнала как на полноценное концептуальное художественное высказывание Ю. Соболев через совместную работу прививал и своим коллегам. Став главным художником «Знания», он приобрел определенный номенклатурный статус и воспользовался им, чтобы дать возможность работать молодым художникам и обновить принципы полиграфии. Шрифт для заголовков и предисловия второго тома «Науки и человечества» делали студенты Московского полиграфического института М. Г. Жуков и Ю. К. Курбатов. Над иллюстрациями трудились Р. А. Варшамов, И. И. Кабаков, Н. И. Калинин, В. Д. Пивоваров, Ю. И. Соостер, В. Б. Янкилевский. За монтаж фотографий и репродукций отвечали сам Ю. А. Соболев и А. И. Добрицын¹⁹⁵. В том же 1962 г. и далее благодаря Ю. Соболеву ряд этих художников оформит для издательства «Знание» научно-популярные брошюры и книги: В. Янкилевский брошюру А. Й. Йорыша «Слово о труде»¹⁹⁶ и брошюру В. Гутовского «Наука — энергетике»¹⁹⁷, книгу Ц. С. Рацкой «Музыка и современность»¹⁹⁸, В. Пивоваров книгу Ф. Русинова и А. Попова «Машина делает ставки»¹⁹⁹, Р. Варшамов — научно-фантастическую книгу С. Лема «Формула Лимфатера»²⁰⁰. Они и в дальнейшем оформляли научно-популярные книги издательства, что еще требует отдельного исследования.

Правда, нетривиальный подход к оформлению ежегодника «Наука и человечество» оказался слишком смел, тома были встречены критически, а

¹⁹⁴ Цит. по: Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге... С. 122.

¹⁹⁵ Герчук Ю. Я. Искусство «Оттепели» 1954-1964 // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 141.

¹⁹⁶ Йорыш А. Й. Слово о труде. М.: Знание, 1962.

¹⁹⁷ Гутовский В. Наука — энергетике. М.: Знание, 1962.

¹⁹⁸ Рацкая Ц. С. Музыка и современность. М.: Знание, 1962.

¹⁹⁹ Русинов Ф., Попов А. Машина делает ставки. М.: Знание, 1962.

²⁰⁰ Лем С. Формула Лимфатера. М.: Знание, 1962.

когда искусствовед Ю. Я. Герчук попытался разместить положительную рецензию на них в 1964 г. в сборнике «Искусство книги», редколлегия воспрепятствовала этому. Ее видный член С. Б. Телингатер увидел в оформлении «Науки и человечества» «недопустимые влияния сюрреализма»²⁰¹. Из всего дизайна он благосклонно отнесся только к титульному шрифту, в итоге работу над третьим выпуском сборника заказали уже другим авторам.

Во время работы Ю. Соболевым с издательством «Знание», а затем журналом «Знание — сила» физика вышла на новый уровень развития, отношение к которому было, по мысли художника, наиболее ярко выражено в названии книги Д. Данина «Неизбежность странного мира» 1966 года. Это научно-художественное произведение, где теория относительности и квантовая теория описываются языком простым и доступным в форме увлекательного путешествия к неизведанным мирам. Такой же, согласно кредо Ю. Соболева, должна быть и иллюстрация, связанная с научно-популярным жанром: «Нужно было создавать не жесткую структуру, а каким-то образом сгустить материю вокруг какой-то идеи, чтобы вокруг нее мерещились и ускользающе существовали смыслы»²⁰². По этой причине рисунки и коллажи лучше выявляют особенности устройства и функционирования объектов, связанных с миром науки, а также формул и законов, чем простые фотографии и сухие графики. К тому же, тяготеющие к абстракции, лишенные конкретики рисунки помогали расширить ассоциативное и смысловое поле текста, стимулируя дополнительно фантазию читателя. Это прекрасно обнаруживается в иллюстрации Ю. Соболева из второго номера журнала «Знание — сила» 1965 г. к статье В. А. Ковалевского. Сюрреалистический оттенок происходящего, когда пространство и физические законы нарушают свою логику, и диван

²⁰¹ Герчук Ю. Я. Юрий Соболев-режиссер современной книги... С. 118.

²⁰² Там же. С. 26.

оказывается на потолке, соотносится с содержанием статьи, как и пугающие черные силуэты, напоминающие персонажей Р. Магритта (Илл. 2.2). В. А. Ковалевский пишет о «нарушителях» закона Ома – полупроводниках, у которых оказывается отрицательное сопротивление, и в итоге ток, проходя через них, не уменьшается как в обычных проводниках, а, наоборот, усиливается²⁰³. И вот это-то экстравагантное свойство, превращается в иллюстрации Ю. Соболева в фантасмагорию, где нарушаются привычные законы мира и действуют удивительные персонажи – персонификации полупроводников, тем самым оживляя научный материал.

Ю. Соболев желал сделать невидимое зримым, уйдя от повседневных и привычных образов. Как отмечал сам мастер, «Поэтическое, сложно-ассоциативное изображение, максимальное напряжение художественного образа оказывается наиболее эффективным и точным для раскрытия сложных научно-философских понятий»²⁰⁴. То есть, в любом открытии и изобретении важна логико-философская составляющая, которую художник и должен сделать видимой. Сверхидея такого метода в том, чтобы читатель стал собеседником ученого. Иллюстрации направляют мышление в сторону глубокого проникновения в суть, а не просто визуализируют физический процесс. Такой подход диктовал и сам дух эпохи, который Ю. Соболев охарактеризовал следующим образом: «Была иллюзия другого порядка. Была какая-то странная вера в разумность. Отчего происходили все наши игры с наукой, с информатикой и так далее»²⁰⁵. Действительно, время оттепели и ее послаблений в социальной и духовной жизни по контрасту со сталинским катком должно было воодушевлять и вселять веру в возможность адекватного жизнеустройства.

²⁰³ Ковалевский В. Да здравствуют нарушители закона // Знание — сила. 1965. № 2. С. 20.

²⁰⁴ Цит. по: Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 122.

²⁰⁵ Цит. по: Ерофеев А. Интервью с Юрием Соболевым // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 50.

Ю. Соболев, как главный художник издания, занимался не только созданием конкретных иллюстраций, но и общим дизайном номеров. Оформление статей представляло собой как будто выставку образов, связанных ассоциативными цепочками, или раскадровку небольшого фильма. Созданная им метафора могла развиваться и за пределами одной страницы, связывая иллюстрации, не воспринимаемые одновременно. Например, при оформлении разворота статьи Н. Ю. Климонтовича, указывающей на ограниченность возможностей междисциплинарной науки синергетики объяснять законы живого мира, художник использует повторяющийся образ птицы (Илл. 2.3)²⁰⁶. Ее полет изображен в разных фазах взмаха крыльев, которые расположены по диагонали всего разворота и уходят за поля. Этот прием, с одной стороны, дает динамичность и цельность оформлению, а с другой, раскрывает концепцию статьи, подчеркивая непредсказуемость и сложность живой природы, которую невозможно полноценно изучить с помощью теоретических выкладок и уравнений. Характерно, что рисунки с летящей птицей частично закрывают фотоснимки вихрей жидкости в экспериментальном сосуде. Так художник дополнительно подчеркивает главную идею статьи, что синергетика, блестяще предсказывая поведение и самоорганизацию элементов неживой материи, оказывается в сложном положении, переходя к биологическим объектам. Фотографии в данном случае используются как акценты, а их значение расширяется за счет соседствующих иллюстраций. Фотоматериал, будучи документальным, мог выступать и в роли символа, связанного с темой текста. Прием сопоставления далеких тем и образов, парадоксальных друг для друга, необходим для рождения метафоры. Поиск родства неочевидного и результат этого поиска обогащает исходный смысл текста.

²⁰⁶ Климонтович Н. Воздушные замки синергетики? // Знание — сила. 1983. № 7. С. 12-14.

В создании макета журнала Ю. Соболев обращался к принципу монтажа, характерному для кинематографа. Результатом стали смысловые игры, строящиеся на сопоставлении, наложении образов и ассоциативных связях. Прием, с одной стороны, конечно, не новый, его использовали А. М. Родченко, Г. Г. Клуцис, Эль Лисицкий. Однако есть существенная разница: для конструктивистов характерен культ прогресса, часто используются детали объектов, напрямую связанных с машинной цивилизацией. Ю. Соболев же предпочитает использовать мотивы классического искусства для концептуальной и серьезной игры смыслами,

Ярким примером отношения Ю. Соболева к цитатам из истории искусства служит его иллюстрация (Илл. 2.4) к статье Н. Федотовой о трофологии, науке, занимающейся изучением процессов поглощения и усвоения питательных веществ живыми организмами²⁰⁷. В качестве иллюстраций художник выбрал фотографию щиплющей траву коровы и гравюру П. Брейгеля «Большие рыбы поедают малых». В столь неожиданном сопоставлении нет насмешки, напротив, такой ход абсолютно серьезен — так, у читающего должна сложиться более широкая картина мира. Аллегория круговращения жизни и смерти нидерландского живописца раскрывает драму обыденной сцены с животным: корова тоже лишь звено в цепочке преобразования материи. А фотографическая точность фиксации повседневности, в свою очередь, наполняет притчу П. Брейгеля особой витальностью. Утверждается мысль, что человек, парнокопытное, растение, бактерия, etc. — с точки зрения природы, равноправные части единого жизненного целого.

Ю. Соболев называет иллюстрации такого рода «дорожными знаками», которые помогают следовать по маршруту текста²⁰⁸. То есть, они служат индикаторами фрагментов текста, над которыми следует задуматься, к которым стоит вернуться после прочтения еще раз; в качестве

²⁰⁷ Федотова Н. Единая цепь жизни, или первые координаты новой науки // Знание — сила. 1983. № 8. С. 18-19.

²⁰⁸ Цит. по: Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге... С. 122.

путеводителей для читателя работают также шрифт, цвет и рубрикация. Однако при беглом просмотре именно иллюстрация прежде всего обратит на себя внимание и удержит его, увлекая читателя углубиться в содержание статьи. Уникальность соболевского подхода раскрывается и в сравнении с господствовавшим тогда принципом оформления, которым руководствовались художники другого популярного на тот момент научно-популярного журнала «Техника — молодежи», где пользовались буквальными иллюстрациями текстов. Портреты ученых, чертежи, конкретные рисунки механизмов поддерживали текст, но не брали на себя той роли, которую назначил иллюстрации Ю. Соболев.

Возникает парадокс: названия «Знание — сила» и «Наука и человечество» как будто утверждают экспансивный позитивистский подход, бодрую уверенность в могуществе науки. Но благодаря Ю. Соболеву акцент со знания был перемещен на познание, причем как категорию метафизическую, связанную с неразрешимостью загадки бытия. Благодаря неожиданным сопоставлениям образов появляются необычные для научного издания драматизм и эмоциональность.

Например, для оформления полосы-заставки к статье Г. А. Зеленко, освещающей тему наследственности и фокусирующей на стадии зарождения нового организма из родительского биоматериала, используется фотография разбитой скорлупы, научный рисунок развития жизни внутри яйца, и репродукция алхимической схемы (Илл. 2.5)²⁰⁹. Все три иллюстрации подходят к тайне рождения и передаче родовой информации с разных сторон. Фотография расколовшейся оболочки показывает доступное для бытового восприятия свидетельство конечной стадии развития существа — встречу с миром. Рисунок формирования зародыша в яйце знакомит, хотя и с сокрытым от невооруженного глаза человека, но все-таки физическим процессом формирования новой жизни. Алхимическая схема была взята из

²⁰⁹ Зеленко Г. Четыре цвета наследственности // Знание — сила. 1967. № 7. С. 30-32.

трактата философа и алхимика Генриха Ноллиуса «Theoria Philosophiae Hermeticae» (1617). На ней в яйце изображен гермафродит, стоящий на драконе, возлежащем на шаре, в окружении алхимических знаков при сиянии одновременно солнца и луны. Это аллегорическое изображение «ребиса», то есть результата «великого делания», финальной стадии всего алхимического таинства. Через объединение противоположностей можно было создать философский камень, иначе постичь высшие тайны бытия, перейти на новый виток сознания и существования духа.

В данном случае такая иллюстрация переводит читателя на метафизический уровень через представление о Вселенной как о космическом яйце, внутри которого происходит вечное соединение мужского (сера) и женского (ртуть) начала, когда материя оживляется духом. Очевидно, художника лично занимала тема алхимии, ведь и его система культурного шифра, отчасти строится по ее принципам: совмещение разных материалов дает качественно новый результат мистического толка. Такой сплав научного, поэтического и эзотерического не противоречит стилю текста, полного смелых метафор: например, устройство нуклеиновой кислоты автор называет «гороскопом судьбы, где зашифровано будущее организма»²¹⁰. Таким образом, из научной плоскости иллюстрации выводят читателя в область философии и резонируют со стилистикой текста.

Совершенно другой смысл у игры образами появился, когда Ю. Соболев взялся за художественное решение мультипликации. В тандеме с Ю. Соостером он оформил мультфильм А. Ю. Хржановского «Стеклянная гармоника» в 1968 г. Образный ряд фильма строится на отсылках к мировой истории искусства от эпохи Возрождения до XX века. Зачарованный город напоминает метафизические площади Джорджо де Кирико; в его жителях можно угадать и образы с картин Джузеппе Арчимбольдо, Альбрехта Дюрера, Иеронима Босха, Сандро Боттичелли, Пьеро делла

²¹⁰ Там же. С. 31.

Франческо. Моральная характеристика героев дается через внешний облик: когда в городе царствуют разобщенность и одержимость золотом, то горожане выглядят как монстры Иеронима Босха или многосоставные химеры кисти Джузеппе Арчимбольдо. Под чудесным воздействием звуков волшебной гармоник с чудовищами и фантастическими существами, происходят удивительные метаморфозы: одухотворенные силой искусства, они превращаются в прекрасных дам и господ, в которых тоже можно угадать отсылки к образам старых мастеров. Противопоставление безобразного и прекрасного, как злого и светлого, отражено и в главных действующих лицах истории: мрачные персонажи, напоминающие героев в котелках Рене Магритта, уничтожают свободу и культуру, а благородный трубадур, в детстве своим выглядящий как прямая цитата портрета кисти Пинтуриккьо (Портрет мальчика. 1480-1482, Между 1480 и 1482. Галерея старых мастеров, Дрезден), наоборот, борется с озверением людей и распадом личности. Показательно, что чудо преображения горожан связано с появлением образов итальянского Возрождения, так как именно для этой эпохи был важен идеал гуманизма, вера в прекрасного душой и телом человека, поставленного Творцом в центр мира. В данном случае персонажи, вдохновленные картинами старых мастеров, призваны продемонстрировать процесс духовно-нравственного обновления, давая четкую оценку повороту истории, чего не было в случае игры с образами в научно-популярных изданиях. Репродукции оригинальных работ перечисленных выше мастеров находились в редких альбомах и монографиях, но благодаря знаточеству художников они стали знакомы широкому кругу зрителей. Однако это произошло не сразу: мультфильм пришлось из-за цензуры положить на полку на двадцать лет.

Иной аспект использования культурных кодов мирового искусства проявляется, когда Ю. Соболев обращается к новому на тот момент медиуму: полиэкрану. Режиссер Ю. В. Решетников пригласил Ю. А. Соболева в 1975

г. создать слайд-фильм для открытия Московского конгресса дизайнеров. Согласно концепции организаторов, в нем должна была воплотиться критика потребления, но художник реализовал ее оригинальным и неожиданным для всех способом. Фильм делился на четыре части: в первой человек покорял стихии, во второй становился потребителем, далее создавал себе механического помощника и в заключительной главе деструктивно использовал освободившееся время. Как и в журнальной иллюстрации, эти темы не были показаны буквально.

На протяжении всего слайд-фильма товары из зарубежных каталогов перемежались с репродукциями произведений Андреа Мантеньи, Питера Брейгеля, Антонелло да Мессины, Джованни Беллини, Яна ван Эйка. Помимо этого Ю. Соболев использовал работы Р. Меэля, современного эстонского художника из группы ANK '64²¹¹. Он и его коллеги по группе Ю. Аррак, Т. Винт ранее приезжали в Москву в гости к Ю. Соостеру, а заодно познакомились и с его другом Ю. Соболевым, который затем наладил с ними самостоятельные дружеские и художественные связи. В результате, в слайд-фильме серия графики Р. Меэля «Под небесами», в основе которой лежат инженерные и технические чертежи, соседствовала как с образами св. Себастьяна, так и атрибутами общества консюмеризма²¹². В данном случае, модульное пространство, образованное самим устройством полиэкрана, подчеркивает бесконечные множасьщиеся консьюмеристские желания общества. А произведения старых и современных мастеров служат метафорой мира духовности и нравственности, от которого общество потребления отворачивается.

Новаторский подход к заявленной теме организаторы фестиваля осудили и фильм к показу не допустили. Сам Ю. Соболев не желал намеренной конфронтации с официальным искусством. Как он отмечал сам: «Идея неофициальности, отшельничества была нам глубоко чуждой. [...] Мы

²¹¹ Соостер М. Т. Нонконформисты как творческий тандем // Вестник МГХПА. 2018. № 1. С. 197.

²¹² Романова А. Острова Юрия Соболева... С. 15.

хотели “влиться” в социум и в этом смысле никогда не были внутренне в оппозиции к существовавшему строю и не испытывали вражды к признанным направлениям в искусстве. Нас вообще мало занимали вопросы социальные»²¹³.

В системе культурного шифра Ю. Соболева видное место занимали не только образы из классического европейского искусства и аллюзии на них, но также и отсылки к восточным религиозно-философским системам. Ю. Соболев начал обращаться в работах к философии буддизма одновременно с группой «Коллективные действия», однако первый интерес к этой системе у Ю. Соболева возник раньше. Буддизм показался ему лучшей альтернативой экзистенциализма, в результате он изучал дзен-буддизм, индийскую и тибетскую тантру, а в 1972 г. с компанией хиппи на мотоциклах проехал Россию за семь месяцев, чтобы добраться до Бурятии, где находится значимый центр буддийской культуры, дацан Улан-Удэ²¹⁴.

Изменения коснулись и модульной сетки. Если в 1965 г. Ю. Соболев разработал модульную сетку вместе М. Жуковым на основе европейских образцов, то с 1970-х годов Ю. Соболев стал использовать в качестве модульной сетки для оформления изданий и организации композиции собственной графики канон изображения сидящего Будды²¹⁵. Вероятно, сказалась его профессиональная подготовка: книжному дизайнеру даже такой нестандартный вариант модуля должен был быть интересен и понятен. Ю. Соболев начал с помощью наложения этой сетки определять пропорции и движение объектов. Ей подчинялись иллюстрации, заголовки, расположение столбцов. Опора на вековую традицию модуля, проверенного веками, была важна Ю. Соболеву для вычленения универсалий, очищения изображения от

²¹³ Цит. по: Герчук Ю. Я. Коммуникация по поводу свободы // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 187

²¹⁴ Сакаки К. Интервью с Юрием Соболевым Куми Сакаки для японского журнала Sputnik // Кукарт. 2003, № 8. С. 30.

²¹⁵ Перчихина М. Несколько точек из нулевого слоя. Модульная сетка Юрия Соболева // Юра. памяти Юрия Соболева. М.: ГЦСИ, 2005. С. 17-24.

субъективных качеств. Белый фон листа, оставшийся пустым вне узлов сетки, тоже может быть интерпретирован вполне по восточным представлениям как визуальное отражение концепции пустоты, которая также важна и для московского концептуализма. Следует отметить, что модульная сетка давала оформленным по ней статьям строгий научный вид записи экспериментов, что концептуально соотносится со спецификой научно-популярных изданий.

Изменения коснулись и обложек журнала «Знание — сила». С 1968 г. обложки становятся все более лаконичными, а в 1969 г. и далее утверждается все более строгий стиль, видно тяготение к геометрии, часто используются фотографии. Н. С. Филиппова, главный редактор журнала в 1965-1989 гг., отмечает, что после того, как Л. Финкельштейн во время туристической поездки с группой в Англию стал «невозвращенцем», журнал под конец 1960-х гг. начал все сильнее ощущать внимание цензуры, а с 1970-х испытал кризис, когда настало окончательное понимание, что «кончилась оттепель»²¹⁶. Ю. Я. Герчук же изменения связывает с разочарованием Ю. Соболева в просветительском пафосе науки и исчезновением эйфории от ее возможностей, что было свойственно для 1960-х гг. и находило тогда в визуальном плане адекватное выражение в экспериментах с оформлением.

Для нас же прежде всего важно, что в новом лице издания можно угадать возникший у Ю. Соболева интерес к восточным системам: ряд геометрически оформленных обложек, где квадратное поле иллюстрации соединяется с круглыми объектами и элементами повторяющихся паттернов, напоминают буддийские мандолы. Таковы, например, обложки шестого номера за 1967 г., двенадцатого номера за 1968 г., восьмого номера за 1969 г. Мандолами художник будет вдохновляться и в своем станковом творчестве в 1970-е²¹⁷. Сам Ю. Соболев в интервью с А. Ерофеевым отмечает, что «Знание — сила» он «пришел для следующей игры — хотел попробовать сделать

²¹⁶ Прусс И. В. «Я не строила журнал. Он сам строился» // Знание — сила. 1995. № 12. С. 62—66.

²¹⁷ Романова А. Острова Юрия Соболева... С. 16.

психоделический журнал»²¹⁸. Это вполне соотносится с около эзотерическими практиками и философией нью-эйдж, которые в 1970-е становилась более популярными в среде интеллигенции.

В станковой графике вместе с модульной сеткой в буддийском варианте у Ю. Соболева появляются и цветовые точки как сгустки энергии, что позволяет их соотнести, учитывая увлечение художника восточными эзотерическими системами, с чакрами, энергетическими центрами в тонком теле человека. Такова, например, знаковая серия, объединившая идею мандолы, модульную сетку, обращение к истории искусства и квазинаучному проектированию — «Космос для собственного употребления» (1974-1975, архив семьи художника), а также серия графики «Руки» (1976, ГТГ), графическая серия «Малые явления природы» (Частные собрания, Государственный центральный музей кино, 1987).

Такие интересы ставят Ю. Соболева отдельно от других мастеров, обращавшихся к простейшим элементам геометрии, но с опорой на традиционную науку как источник вдохновения. Например, «Сигнальная система» Ю. Злотникова, инспирированная во многом кибернетикой. В. Слепян тоже рационалистически интерпретировал символы и знаки науки, кинетисты эстетизировали технический прогресс. У Ю. Соболева же точки напряжения внутри работы скорее соотносятся с точками концентрации жизненной энергии праны.

Мотив духовного пути в его физическом и метафорическом значении из личного опыта перешел и в работы художника, в частности, в поздней серии шелкографии «В поисках быка» (1990-е). Рассмотреть ее будет полезно, чтобы увидеть устойчивость и серьезность интереса художника к восточной метафизике, которая проявилась и в принципе оформления им изданий. На листе в десять рядов показаны силуэты идущих людей, причем

²¹⁸ С. 57

подчеркивается мотив этапов шага: каждая последующая фигура словно продолжает движение предыдущей. У людей нет каких-то индивидуальных черт, они все безлики. Так может быть представлена метафора пути человечества: одно поколение приходит на смену другому, теряясь в бесконечном потоке истории. И раз за разом обновленная цивилизация смелым широким шагом идет в неизвестность – Ю. Соболев не показывает цель движения шагающих, крайние фигуры буквально «встречаются» с рамой, но не сбрасывают динамику ходьбы, возникая и устремляясь в миры, остающиеся для зрителя фигурой умолчания. На фоне этих раскручивающихся человеческих цепочек происходит драма, которую никто не замечает: Ю. Соболев размещает в центре листа поверх пешеходов сцену, напоминающую битву человека с быком или же опасное акробатическое сальто через его рога. Эти персонажи даны либо контуром, либо полупрозрачным пятном, что выводит происходящее из мира реальности и материи на метафизический уровень. Автор словно бы подразумевает развилку: можно покорно идти в безликой толпе и исчезнуть в потоке времен, либо решиться на смелый поступок и сразиться с быком, который представляет собой вовсе не настоящее животное, а какого-то внутреннего противника человека. Эту трактовку подтверждает и алогичное, на первый взгляд, название серии «В поисках быка». На самом деле, оно указывает на главный источник вдохновения серии – чань-буддийские тексты XII в. «Десять быков» — это общий титул десяти стихотворений, в которых описано, соответственно, десять важнейших этапов на пути к просветлению. Обратим внимание, что именно таково число рядов идущих людей на работах Ю. Соболева. Теперь можно предположить, что животное на листах художника призрочно, так как соотносится с оригинальным текстом, где бык служит метафорой эго, которое необходимо одолеть для освобождения ума.

Подводя итоги, отметим, страсть Ю. Соболева к игре образами из разных контекстов нашла выражение в иллюстрации во многом благодаря

тому, что оформляемые им научно-популярные журналы давали в этом отношении большую свободу, так как на тот момент еще не было канонов работы с темами, связанными с физикой, химией, математикой и биологией. Сама сложность и абстрактность вычислительных процессов, формул и аксиом, умозрительность части фундаментальных наук располагали к таким же абстрактным и ассоциативным образам. Отвлеченная философия и сложность образных построений Ю. Соболева отлично подходили для научных статей любого толка. Художник смог под маскировкой иллюстраций знакомить советскую публику с интереснейшими произведениями западного искусства, а также поднять журнальное оформление до свободного авторского высказывания в непростых условиях советской действительности. Благодаря иллюстрациям и модульной сетке Ю. Соболева через научно-популярные издания в культурный советский дискурс также проникали и эзотерические темы, связанные с восточными религиозно-философскими системами.

Его творчество нельзя назвать эклектикой, ведь разнообразные культурные традиции были использованы им для создания оригинальной, авторской визуальной и концептуальной системы. При этом, соединяя разные элементы, Ю. Соболев получал новые смыслы, оттенок которых зависел от поставленных задач. Назначение калейдоскопа образов Ю. Соболева в журнальной иллюстрации – помочь зрителю суммировать суть текста и предложить ему дополнительно осмыслить прочитанное. Иллюстрации задают направление читательского внимания, модерируют процесс познания. Их нетривиальное взаимодействие друг с другом призвано вывести читателя к мета-идее принципиальной неисчерпаемости тайн мироздания.

Совершенно другую задачу решал Ю. Соболев с помощью визуальных метафор в мультипликации. Персонажи эпохи Возрождения в «Стеклянной гармонике» скорее связаны с надеждой на воскресение души. Именно они привносят идеалы гуманизма, добра и гармонии и знаменуют победу

разумного и духовного начала над мраком тоталитаризма. А вот в работе для конгресса дизайнеров образы из истории классического и актуального искусства, как воплощение идеи высшей красоты и нравственности, уже никого не спасают. Выдающиеся произведения живописи в потоке предметов массового потребления скорее демонстрируют одиночество и потерянность человека современности, перевод культуры на коммерческие позиции.

Глава 3. Инварианты авторской мифологии Ю. Соостера в книжном и журнальном оформлении

3.1. Иллюстрации Ю. Соостера к научно-популярным изданиям

Этот раздел мы посвятим разбору иллюстраций Ю. Соостера для научно-популярных изданий, начав с его специфической серии для ежегодника «Наука и человечество», а затем перейдем к анализу оформления журналов «Знание — сила» и рассмотрим его работу над разными выпусками в хронологическом порядке. Уникальность шести иллюстраций мастера для ежегодника «Наука и человечество» заключается в том, что только они были выполнены в технике масляной живописи, более в сборнике таких не встречается²¹⁹. 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 45 x 35 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. Наша задача — проанализировать шесть живописных иллюстраций Ю. Соостера с учетом специфики замысла оформления всего сборника и проследить процесс рождения художественного образа на основе научно-популярного текста.

Для лучшего понимания особенностей иллюстраций следует дать краткую характеристику самого ежегодника, когда его оформлением занимались Ю. Соостер и его друг Ю. Соболев. Первые два тома «Науки и человечества» наполнены 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. Они даны в черно-белом варианте, что приводит их к гармоничному

²¹⁹ Далее с сокращениями воспроизводится текст: Васильева В. Диалог текста и образа в шести живописных иллюстрациях Юло Соостера для издания «Наука и человечество» (1962)// Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2024. Т. 65. № 1. С. 188-208.

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 их выделяет как особо значимые части.

Следует учесть также личные интересы Ю. Соостера, соединяющие разные контексты: науку и визионерство. Во время заключения 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 искусство²²⁰. Два друга художника вместе даже инициировали встречу с информатиками, чтобы поговорить, «как можно дать качественную оценку информации, которую предоставляет произведение искусства»²²¹. Инте 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. Соостера²²². И. И. Кабаков отмечал, 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. Соостера²²³. Нам это важно для понимания соединенности иллюстраций художника с личной философией и магистральной линией его творчества.

²²⁰ Ерофеев А. Русское искусство 1960-1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Интервью с Юрием Соболевым // Искусствознание. 1998. №2. С. 552.

²²¹ Там же. С. 552.

²²² Там же. С. 565.

²²³ Кабаков И. О картинах Юло Соостера // Х. Д. К. Альманах, № 1. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2011. С. 22.

Наметив общий контекст, перейдем непосредственно к анализу материала. Сборник состоит из четырех тематических разделов: «Человек», «Земля», «Частицы», «Вселенная». Внутри них находится по одной живописной иллюстрации Ю. Соостера, кроме разделов «Земля» и «Вселенная», в каждом из которых представлены сразу две. В первой части «Человек» иллюстрация Ю. Соостера относится к статье М. Ф. Нестурха «Загадка эволюции человеческого мозга»²²⁴. Ее автор обращается к рис у художников был при этом не к науке, которая ищет проблему эволюции мозга, прослеживая этапы развития серого вещества от его принадлежности человекоподобной обезьяне до помещения в черепной коробке представителя вида *Homo sapiens*. Статья сопровождается на полях черно-белыми фотографиями и графическими изображениями характера наглядных пособий: это снимки разных видов обезьян, реконструкции австралопитека, питекантропа, неандертальца, образцы мозгов антропоидов и человека, схемы черепа и развития коры полушарий. Иллюстрация Ю. Соостера (Илл. 3. 1.1) сильно 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. Положение головы на постаменте и ее серый цвет вызывают ассоциации со скульптурой, а ракурс, взятый снизу, подчеркивает величественность вырастающего на фоне горизонта бюста. В. Пацюков в статье для каталога выставки «Tallinn-Moskva 1956—1985. Москва-Таллинн 1956 —1985» обращает внимание на значимость линии горизонта для московского неофициального искусства 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»²²⁵. В нашем

²²⁴ Нестурх М. Ф. Загадка эволюции человеческого мозга // Наука и человечество. М.: Знание, 1962. С. 76-84.

²²⁵ Пацюков В. Текст как пространство и пространство как текст // Tallinn-Moskva 1956-1985. Москва-Таллинн 1956-1985. Таллинн: Tallinna kunstihoone, 1996. С. 177-178.

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 можжевельниками 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. Извилины художник показал крайне условно; гораздо важнее анатомической точности для него было передать когнитивные процессы: энергетический ток информации по нейронам, пучки которых автор отмечает наиболее активным цветом — красным. Именно они обеспечивают обработку и передачу информации. Вероятно, поэтому художник также вынес изображение 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»²²⁶. Обилие

²²⁶ Нестурх М. Ф. Указ. соч. С. 81.

пересекающихся линий визуализирует идею автора о невероятном количестве нейронных связей, делающей мозг совершенной машиной. Выявление скрытых от глаза перцептивных, когнитивных и биологических процессов в голове было характерно и для П. Н. Филонова, если мы вспоминаем про первый авангард, и для В. Б. Янкилевского, если думаем про современников. 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 «2 x 2». В отношении цветка и груши можно предположить, что речь идет о взаимодействии с миром не только 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 не упоминается. И столь отвлеченная трактовка даже как будто противоречит стилю текста, где особую роль в трансформации мозга из обезьяньего в человеческий автор отводит труду, причем труду

коллективному со ссылками на К. Маркса и Ф. Энгельса²²⁷. А концепции, связанные с представлением о творении человека извне или о наличии у него души, рассматриваются автором исследования как наивные и ложные²²⁸.

Таким образом, художник передает не все ключевые идеи статьи, а выбирает только наиболее ему откликнувшиеся. При этом интерпретирует их в метафизическом ключе, который пафос автора, 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 текста²²⁹. 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 отмечено сразу две статьи. Первая из них «Физика и прогресс в земледелии» И. Б. Ревут²³⁰. Она охватывает несколько разделов агрономической деятельности человека. Вначале идет постановка проблемы: как удивительный природный процесс фотосинтеза или превращение неорганики в органику воссоздать в искусственных условиях наиболее эффективно. Далее описываются системы освещения и отопления, используемые для стимуляции развития растений. Затем автор уделяет внимание вопросу 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 художник обратился к факту из самого начала

²²⁷ Там же. С. 80-82.

²²⁸ Там же. С. 77-84.

²²⁹ Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 121.

²³⁰ Ревут И. Б. Физика и прогресс в земледелии // Наука и человечество. М.: Наука, 1962. С. 134-142.

текста, продемонстрировав процесс фотосинтеза (Илл. 3. 1.2). Вероятно, он так сократил объем иллюстрируемого материала всего лишь до первого его абзаца в связи с личными интересами, которые, в первую очередь, касались устройства Вселенной, ее органической жизни. Кстати, форма листа напоминает столь любимых художником рыб из его 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. И. Мухиной «Хлеб» (1963, Парк Дружба), фрагмент скульптуры Н. К. Крымской «Виноградница» (1930-е (?), местонахождение неизвестно), скульптура И. Д. Шадра «Сеятель» (1922, ГТГ). Черно-белые репродукции произведений, выполненных в реалистической манере, передавали прославляющие интонации текста в отношении борьбы народа за улучшение результатов сельского хозяйства и восторг от полученных результатов. Вероятно, для снижения пафоса и создания ироничного подтекста на полях живут рисунки без указания авторства 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 своей живописной композиции тоже придает характер непосредственности, показывая лист растения очень просто, утрированно и обобщенно, так же, как и облака с солнцем. Художник сильно нарушает пропорции: лист дан в максимальном приближении, многократно превосходя по размерам и тучи, и солнечный диск. Такие игры с масштабом, дающие зрителю повод задуматься над законами бытия и взаимодействия микро- и

макрокосмов, были характерны и для основных образов мастера (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 все 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 дарования 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 нерасторжимая 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. А. Зенкевича²³¹. В статье 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

²³¹ Зенкевич Л. А. Богатство океанов // Наука и человечество. М.: Наука, 1962. С. 143-153.

человечество. Художник берет за основу для иллюстрации (Илл. 3. 1.3) 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 буквальная линией границы. В верхней части композиции, выполненной теплыми оттенками зеленого и синего, представлены рыбы, излюбленные 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. Это 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 выполнена 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: гигантского змея-червя с клювом. О таком существе в статье не говорится, разумеется, 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. А. Зенкевич имел в виду, скорее, полезные ресурсы, а не фантастических тварей. Хорошо общавшийся с Ю. И. Соостером А. Р. Брусиловский вспоминал, что научные и духовные теории, которые тот узнал от представителей интеллигенции, оказавшихся вместе с ним в лагере, художник пересказывал подобно «скандинавским сагам»²³². Другими словами, стратегия привнесения в сложные системы поэтически-притчевых

²³² Брусиловский А. Прожженный рисунок // Художественный совет. 2002. № 3. С. 41-42.

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. А. Зенкевич раскрывает общечеловеческое значение мировых вод, говоря, что от них зависит жизнь на земле, ее атмосфера, и что это — достояние всей цивилизации²³³. 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 (Илл. 3. 1.4) из интересующей нас серии сделана Ю. Соостером к разделу «Частицы» статьи О. А. Реутова «Новое в стереохимии»²³⁴. Исследование посвящено развитию и достижениям стереохимии, области химии, занимающейся изучением «расположения атомов молекул в пространстве и влиянием этого пространственного расположения на свойства веществ»²³⁵. В центре композиции показана модель строения соединений углерода, повторяющая схему строения метана

²³³ Зенкевич Л. А. Указ. соч. С. 125.

²³⁴ Реутов О. Новое в стереохимии // Наука и человечество. М.: Знание, 1962. С. 282-292.

²³⁵ Цит. по: Там же. С. 282.

CH₄ на полях статьи. Красным отмечен атом углерода. Вероятно, такой акцент связан с тем 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, 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, расположение всех атомов в молекуле. Руки, держащие 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 появляется²³⁶. А непосредственно на смежной странице разворота с иллюстрацией текст сообщает: «Дихлорэтилен — жидкость, которая путем фракционированной перегонки может быть разделена на два изомерных дихлорэтилена», что тоже концептуально перекликается с образом двух емкостей, изображенных художником²³⁷. 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»²³⁸. Ю. Соостер передает поворотное движение стрелкой, которая выполняет ту же функцию в схемах и чертежах. Эту динамику поддерживает смена названий точек вершин пирамид: Х и Н переворачиваются на Н и Х. Эти тетраэдры напоминают переведенную в архитектурную форму молекулярную схему, где каждая вершина — это атом, а связи между ними

²³⁶ Там же. С. 284-285.

²³⁷ Там же. С. 282.

²³⁸ Там же. С. 289.

— ребро. Обилие геометрических форм, выявляющих атомную структуру, мы можем видеть на полях статьи. Художник вновь делает линию горизонта низкой, представляя всю конструкцию натюрмортом, переходящим, 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 фантастичности 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 решение 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...»²³⁹. Для этого художники посещали библиотеки, доставали редкие издания 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”»²⁴⁰. Действительно, у Ю. Соостера скорее происходит 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

²³⁹ Соболев Ю. Виртуальная Эстония и не менее виртуальная Москва // Tallinn-Moskva Москва-Таллинн. Таллинн: Tallinna kunstihoone, 1996. С. 12.

²⁴⁰ Кулик И. Мифология Соостера по Кабакову // Юло Соостер. Каталог выставки. М., 2006. С.19.

В. Г. Фесенкова «Космическая материя и Земля»²⁴¹. 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 (Илл. 3. 1.5). Невозможно с точностью определить, 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 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 возникает 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 пыли²⁴². Белые точки вокруг космической материи могут быть как условной передачей звезд в бесконечном пространстве, так и обозначением следующего акта распада форм на все более мелкие структуры, тоже отражающие свет. Это 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

²⁴¹ Фесенков В. Г. Космическая материя и Земля // Наука и человечество. М.: Знание, 1962. С. 366-374.

²⁴² Там же. С. 367.

Ю. Соостера, напоминая, скорее, научные схемы со стрелками и чертежи с линиями орбит. Своей обыденностью они контрастно оттеняют главную иллюстрацию Ю. Соостера. Впрочем, она не кажется выбивающейся из общего оформления как благодаря амальгамности визуального материала всего сборника, так и цветовому решению. В иллюстрациях-схемах довольно активно встречается оранжевый, и Ю. Соостер вставляет напоминающий схему фрагмент в свою композицию, помещая его в рамку такого же цвета. В ней условно представлены четыре варианта свечения шлейфа пыли вокруг планеты.

Последняя иллюстрация (Илл. 3. 1.6) в сборнике сделана Ю. Соостером к статье А. Л. Зельманова «Метагалактика и Вселенная»²⁴³. 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 одна голова ученого с трубкой во рту, неизменным атрибутом самого художника. Портрет выполнен монохромно, напоминая 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 важным категориям личной философии. По словам И. И. Кабакова, «Юло начисто отвергал идею перводвижения мира извне, считая, что перводвижение, первоимпульс находится внутри природы, есть один из моментов ее жизни, ее взрыв, возможно, от соприкосновения с антивеществом»²⁴⁴.

²⁴³ Зельманов А. Л. Метагалактика и Вселенная // Наука и человечество. М.: Знание, 1962. С. 383-405.

²⁴⁴ Кабаков И. Указ. соч. С. 80.

А. Л. 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 ряду выводов. Прежде всего, следует отметить, что Ю. Соостер никогда не делал буквальных визуальных комментариев с опорой на схемы и графики, что можно было бы ожидать увидеть 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 раскрывающимся эстетически. С помощью сопоставления несовместимых объектов, нарушения перспективы и соотношений масштабов он делал видимыми абстрактные категории, переводя их на язык пластических метафор. Мы не ставили себе целью буквально расшифровать каждую. Необходимо учитывать, что и сам автор, как и Ю. Соболев, не рассчитывал на подобную расшифровку. Ю. Соболев так комментировал их общий с Ю. Соостером подход: «Наша излюбленная максима принадлежала некоему теоретику маньеризма из XVII века: “Истина открывается только в темном”»²⁴⁵.

²⁴⁵ Соболев Ю. Указ. соч. С. 28.

Также важно указать на гармоничную связь иллюстраций с основным творчеством мастера и его жизненной философией, для которой было характерно сочетание научного и поэтического. А. Брусиловский вспоминает, что когда Ю. Соостер решил для стабилизации положения поступить в Союз художников и принес свою станковую живопись, то услышал ответ: «Это Союз художников! А вы какие-то научные пособия принесли! Это не сюда!»²⁴⁶. 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 взглядов²⁴⁷.

Описав и проанализировав оформление Ю. Соостером сборника «Наука и человечество», мы переходим к исследованию внутренних и внешних иллюстраций художника для журнала «Знание — сила» в период его активного сотрудничества с изданием с 1964 по 1970 гг. В шестом номере журнала за 1964 г. Ю. Соостер выполнил небольшие рисунки (Илл. 3. 1.7, Илл. 3. 1.8) для статьи «Победители карманных молний»²⁴⁸. Два из них довольно точно отражают непосредственный смысл текста, а один носит иносказательный характер. Автор рассказывает о случаях проявления «паразитных электростатических разрядов», возникающих против воли человека на производствах, и методах борьбы с ними. На первой странице над названием и текстом художник расположил длинную на два столбца прямоугольную заставку. Ее сюжет, казалось бы, никак не связан с миром науки: на фоне гигантской кучевой тучи, исторгающей молнии, изображена голова Зевса. Благодаря деталям мы понимаем, что обращение к мифу имеет метафорический смысл, а не буквальный: туча с молниями и дождем изображена в абстрактном пустом пространстве, в композицию не входит

²⁴⁶ Брусиловский А. Юло Соостер — философ с Хиума // Время художников. М.: Магазин искусства, 1999. С. 17.

²⁴⁷ Окончание републикации: Васильева В. Там же.

²⁴⁸ Милютин Е. Победители карманных молний // Знание — сила. 1964. № 6. С. 42-43.

ничего, что могло бы дополнительно раскрывать сюжет в повествовательном русле. Зевс же предстает не трансцендентным персонажем во плоти, а в виде скульптурного портрета с характерными для античности пустыми, белыми глазницами, потерявшими свой изначальный цвет. Молнии несутся не из чудесной десницы или с Олимпа, а из природного источника, как им и положено. Таким образом, иллюстрация не выбивается из общего научного модуса журнала переходом в чисто мифологический регистр. Она отражает игру ассоциаций, которая присутствует в тексте.

Под заставкой как раз находится один из подзаголовков, разбивающих весь материал на отдельные части, — «Люди — громовержцы». В этом разделе автор рассказывает про случай аккумуляции статического электричества женщиной в институте, и генерацию разрядов при контакте с другими сотрудниками. Этот занятный казус вместе с названием раздела, очевидно, вызывают ассоциацию с громовержцем Древней Греции, тоже ниспосылающим электричество, правда, божественного характера. Такое соединение обыденного, реального и возвышенного, легендарного придает иллюстрации юмористический оттенок, что полностью соответствует тону, которого придерживается автор статьи.

На этой же странице находится еще одна иллюстрация, выполненная в круге, имеющем профилированную окантовку и окрашенном в зеленоватый цвет. Оба этих обстоятельства делают его похожим на античную монету, что концептуально связывает рисунок с вышеописанной иллюстрацией. В круге изображено рукопожатие мужчины и женщины, от которого расходятся такие же молнии, какие мы видели исходящими из туч. Только в данном случае художник проявляет то, что обычно скрыто от человеческого взгляда или может выглядеть как вспышка небольшой искорки. Предельное утрирование этих разрядов до вида молний передает содержание текста, в котором говорится про разряд электричества, который ощущали коллеги при соприкосновении с лаборанткой, а также на уровне визуальной аналогии дополнительно связывается с метафорической частью оформления.

Завершается статья еще одной иллюстрацией, на этот раз в квадратном формате. Так, художник с помощью разнообразия формы создает ритм движения взгляда зрителя по развороту: первая страница начинается с прямоугольной иллюстрации, затем следует круг, и завершается вторая страница квадратом. Все рисунки связаны с одним и тем же разделом текста. На последней иллюстрации мы видим изображения двух женщин, поверх фигур которых идут накладывающиеся друг на друга расходящиеся концентрические круги. Согласно тексту, некий физик сконструировал прибор, стрелка которого непонятным образом постоянно отклонялась, а причину этого «чуда» нашли в шелковом белье сотрудниц, которое создавало электрические заряды. Как и в случае с рисунком в круге, Ю. Соостер делает видимыми, следовательно, более наглядными и понятными процессы, скрытые от невооруженного глаза обывателя. Действительно, не каждый читатель держит в голове мысль, да и вообще осознает, как может выглядеть «электрически заряженное тело», хотя каждый является таковым в определенной степени.

Обложка седьмого номера журнала за 1964 г. была сделана Ю. Соостером на основе статьи «Не храм, а мастерская»²⁴⁹. Выбор именно этой статьи в качестве вдохновляющего источника для столь важной иллюстрации может быть связан с ее пафосом, отраженным в названии. Оно соотносится и с пафосом журнала как такового: природа давно перестала быть пугающей, вызывающей благоговейный трепет; напротив, она видится полем для активных исследований и экспериментов человека, наделенного силой знания. Конечно, такой взгляд имеет ярко выраженный позитивистский оттенок, но вместе с тем прекрасно отражает дух эпохи, когда именно на науку возлагались большие надежды по достижению счастливого будущего. Поэтому вынос иллюстрации (Илл. 3. 1.9) к этой статье в качестве открывающего сюжета для всего издания кажется вполне логичным и уместным.

²⁴⁹ Миронов Н. Не храм, а мастерская // Знание — сила. 1964. № 7. С. 14-16.

Ю. Соостер идет путем сюрреалистов, соединяя предметы из разных контекстов и сред в одном пространстве и нарушая естественные соотношения их размеров. На неоднородном синем фоне, оживленном фактурой из длинных, словно бы выходящих за пределы листа, пересекающихся линий, изображены обитатели морских и океанических глубин; тут же размещены измерительные приборы. Такое соседство, немислимое в действительности, тем не менее, соответствует тексту. В статье речь идет о том, как ученые (инженеры-бионики, в частности) смотрят на различные живые организмы, чтобы усовершенствовать имеющиеся технологии или создать новые. В предваряющем материал прологе член бюро секции Научного совета по комплексной проблеме «Кибернетика» АН СССР А. И. Прохоров отмечает, что «<...> перенять опыт приходит сейчас человек в конструкторское бюро природы», а также говорит, что специалист то и дело должен «с линейкой и блокнотом неторопливо подумать, чего он еще не нашел, а в чем обогнал» природу и ее творения²⁵⁰. В сущности, эта философия и нашла отражение на иллюстрации Ю. Соостера, соединившего в водной среде ее обитателей и разные измерительные приборы: линейку, циркуль, штангенциркуль и транспортир.

Вторая категория объектов показана как *trompe-l'œil*: в размере, соответствующем реальным канцтоварам, и с достоверностью изображенных на них шкал измерения. При этом расположение данных объектов подрывает понятие однородного пространства, так как некоторые приборы наложены на морскую композицию как на фон; другие подставлены непосредственно к существам, соответственно, находятся рядом с ними; а есть и те, что помещены на задний план, то есть все же намекают на определенную глубину пространства. О последнем говорят и разные ракурсы рыб: одну мы видим изображенной параллельно горизонтальным краям листа; а другую — в резком перспективном сокращении, как бы плывущую прямо на зрителя,

²⁵⁰ Там же. С. 14.

что сильно искажает форму и делает изображение рыбы вертикальной. Художник скрупулезно передает чешую на теле рыб и деления на измерительных шкалах, что как будто убеждает в точности и достоверности изображения. Это впечатление справедливо и ложно одновременно: на переднем плане Ю. Соостер чрезвычайно крупно показывает сложную перфорированную конструкцию, напоминающую башню на трех изысканно изогнутых ножках. Она превосходит по размерам всех рыб. По форме художник довольно верно к натуре передал один из вариантов радиолярии (одноклеточного планктонного организма), про которую идет речь в статье. Однако размер радиолярии на самом деле таков, что ее можно увидеть только в микроскоп и никак не измерить теми приборами с сантиметровыми шкалами, которые художник расположил вокруг.

Почему из всех существ, которые упоминались в статье (кстати, включая яйцо), художник выбирает в качестве главного героя композиции именно радиолярию? Возможно, в данном случае важен контекст: если другие дети природы рассматриваются автором статьи как возможные прообразы для усовершенствований технического характера, то радиолярии описываются как источники вдохновения для фантастической архитектуры будущего, что могло выглядеть для художника более привлекательно и в концептуальном, и в формальном плане. Настолько, что он ознакомился со строением радиолярий самостоятельно, так как в статье отсутствует подробное описание радиолярии, как нет и ее чертежа или снимка. Текст статьи сопровождают рисунки А. Р. Брусиловского, выполненные, скорее, в стиле занятных шаржей. У А. Р. Брусиловского радиолярии трактованы максимально условно, в виде шаров с несколькими острыми шипами, в то время как у Ю. Соостера радиолярия передана довольно точно. Вероятно, мастера также привлекла ее «сюрреалистическая» форма. Представляя собой точеную, прихотливую, диковинную структуру со множеством полостей, она позволила художнику в полной мере поработать с декоративными элементами. Эти кластерные отверстия превращаются у художника в

замысловатый повторяющийся узор с вариациями размеров сегментов от крупного к наиболее мелкому.

Композиция строится на ясных, гармоничных ритмах форм и цветов. Вертикаль листа повторяется в череде вертикалей линейки, двух радиолярий и двух вытянутых рыб; горизонталь листа дублируется горизонталями штангенциркуля, транспорта и одной рыбы. Жесткость множасьихся прямых уравнивают плавные округлые линии грушевидного, с оплывами корпуса, радиолярий и большой полукруг транспорта. Они же приносят ощущение динамики в рисунок, которое усиливает резкая диагональ циркуля, а также разнонаправленное движение рыб, каждая из которых «плывет» в свою сторону. В отношении колорита Ю. Соостер тоже выдерживает безупречный баланс: лимонно-фисташковый цвет линейки повторяется в окрасе малой радиолярии; оранжевый объединяет рыб и транспорт; бледно-голубой связывает большую радиолярию, штангенцикуль, циркуль и резонирует с синим цветом фона и заглавных букв названия на черной линии, которая располагается внизу композиции как условное морское дно. Черный цвет отбивки также не единичен: на рисунке он встречается еще в отверстиях радиолярий, контурах предметов и отметинах измерительных приборов. Ю. Соостер в оформлении этой обложки соединил микро- и макрокосмос, мир природы и науки так же гармонично, как и решил композиционные задачи.

В оформлении статьи «От альфы до омеги» в восьмом номере журнала за 1964 г. мы обнаруживаем неожиданное для Ю. Соостера решение²⁵¹. До этого, как мы видели и еще увидим, художник предпочитал идти путем визуальной метафоры, вводя в композицию ребусы, иносказания, авторскую трактовку и образы из своего устоявшегося художественного словаря. В данном случае он создает схемы сами по себе (Илл. 3. 1.10, Илл. 3. 1.11). Мы можем предположить, что это связано с характером статьи. В ней говорится

²⁵¹ Ладин В. От альфы до омеги // Знание — сила. 1964. № 8. С. 14-18.

об открытии гиперона омега-минус, тяжелой частицы, и последствиях этого для развития новой теории элементарных частиц. Текст изобилует специфической лексикой, цифрами, математическими обозначениями и физическими символами. Для того чтобы помочь читателю разобраться в столь сложном материале, очевидно, нужны не игры образами, которые могут запутать его только еще больше, а максимально простые и доходчивые визуальные решения. Учитывая тему, таковыми могут быть, прежде всего, именно схемы. Ю. Соостер выполняет четыре таких вспомогательных рисунка. Первый из них носит сугубо технический характер. В профилированной рамке показаны кружочками частицы, стрелками — направление их движения и вращения, цифрами — заряд, а рядом параллельных линий — направление поля. Такую передачу информации вполне можно было бы найти в серьезной научной статье или профильном учебном пособии.

Четыре другие схемы, посвященные тем или иным семействам частиц, уже обладают определенной индивидуальностью и художественным решением. Каждая из них представляет собой шестигранник, за исключением одного треугольника; все они помещены в пространственную коробку, созданную согласно законам перспективы. Чтобы усилить эффект объема и придать изображениям визуальное разнообразие, художник выполняет каждую поверхность коробки-комнаты-сцены своим видом штриховки, подчеркивающим в одном случае перспективу, в другом — вертикальную плоскость, в третьем горизонтальную; а в четвертом и пятом используется не параллельная штриховка, а перпендикулярная, что отвечает за передачу тени и, соответственно, работает на создание иллюзии глубины пространства. Расположенные друг над другом с минимальным зазором эти «коробки» напоминают также полки шкафа — предмета, призванного упорядочивать материю. Метафору шкафа как образа структурированной природы мы еще встретим в одной из иллюстраций Ю. Соостера.

В данном же случае происходит столкновение различных визуальных контекстов: плоской и утилитарной схемы и иллюзионистического пространства, которое не соотносится с логикой статьи и, таким образом, представляет собой исключительно художественное решение. Именно этот прорыв в глубину и сюрреалистичность изображения воздействуют на зрителя гораздо эффективнее стандартной схемы, которую мы видели ранее. Детали также способствуют реализации этой задачи. Вместо тривиальных стрелок, которые часто встречаются в научных графиках, мастер вставляет кисти рук. Причем показывает их в деятельном положении, что наполняет статичную схему элементами динамики. Пальцы двух рук сложены в «перст указующий», а третья рука держит квадрат с обозначением частицы ω^- . Ее особое положение на рисунке связано непосредственно с текстом, в котором она играет важную роль: открытие частицы дало пищу для новых физических теорий. Поэтому рука ставит ее символ на вершину схемы-пирамиды как недостающую деталь в детском конструкторе. Так, Ю. Соостер художественно осмысляет на уровне мельчайших деталей важные тезисы автора.

Иллюстрации сопровождаются также служебной таблицей барионов (разновидность частиц), состоящей из цифр, символов и специальной терминологии. Более того, она имеет прямую связь с иллюстрацией Ю. Соостера, про которую мы говорили выше, так как именно благодаря ей можно правильно понять изображенную им схему. Под таблицей барионов даже присутствует указание, которое располагает к сотворчеству с автором статьи: «Пользуясь таблицей по правилам, изложенным в статье, нетрудно самому получить шестиугольник, изображенный на верхнем рисунке»²⁵².

В следующем номере журнала за тот же 1964 г. Ю. Соостер оформляет целый лист и делает небольшие сопроводительные иллюстрации (Илл. 3. 1.12, Илл. 3. 1.13, Илл. 3. 1.14) для статьи В. Л. Леви «Музыка и мозг»²⁵³. На

²⁵² Там же. С. 17.

²⁵³ Леви В. Музыка и мозг // Знание — сила. 1964. № 9. С. 4-8.

листе с вводным абзацем и титулом, предшествующем основному телу текста, художник размещает композицию, совпадающую с границами страницы. Она делится двумя узкими вытянутыми треугольниками на две неравномерные части. На меньшей черным цветом изображены в достаточно реалистичной манере различные струнные, ударные и духовые инструменты. В точке пересечения треугольников поместилось ухо, оно же находится ближе всего ко второй части, на которой сюрреалистическим образом соединяются отдельные изображения предметов и целые пейзажные сцены. Это странное соседство не отражает какое-то конкретное положение текста, но передает его общую тему: восприятие музыки с точки зрения нейропроцессов в человеческом мозге. Небольшой фрагмент статьи посвящен редкому явлению эйдитизма — способности индивида считывать звуковые сигналы одновременно как зрительные и наоборот. Также автором приводится система психолога Г. Н. Кечхуашвили, согласно которой существует три способа восприятия музыки: «У одних людей она вызывает причудливые фантастические зрительные образы, у других в воображении разворачивается какое-то сложное действие, третьи воспринимают музыку, так сказать, “в чистом виде”, без всяких посторонних образов. Этот тип встречается реже всего»²⁵⁴. Очевидно, Ю. Соостера как художника заинтересовали эти точечные тезисы из всего массива материала именно по причине связи в них музыки и образов, что он и отразил в своей главной иллюстрации к этой статье.

Ее левая часть как раз отвечает за передачу идеи звучания в реальном мире, что подчеркивает более реалистическая и строгая манера исполнения, с однородным заполнением фона слегка пересекающимися волнистыми линиями, вызывающими ассоциации со звуковыми волнами. В это же время правая часть дана в зеленом цвете и гораздо более вариативна в плане художественных средств и подхода в трактовке образов. Она отвечает за передачу процессов в воображении человека под действием мелодии.

²⁵⁴ Там же. С. 8.

Граница перехода от внешнего к внутреннему закономерно маркируется ухом, так как именно этот орган и служит «порталом» для входа звуков в мозг человека. Это обстоятельство делает сюрреалистическую часть общей композиции правомерной и логичной. Она условно делится на три части. Средняя выглядит как цельный морской пейзаж, впрочем, тоже со странностями: парусный фрегат прошлого соседствует с пароходом настоящего. Нижняя часть, отвечающая за условную землю, составлена из отдельных, семантически связанных с ней фрагментов: реалистических и фантазийных цветов, растений и раковин. На небе отражена вольная игра образов: облака превращаются в узоры, птицы становятся губами (сходство формы) и соседствуют с бабочкам (сходство функции); место солнца занимает диковинный цветок. Так, вероятно, художник тонко передает ассоциативное мыслетворчество, происходящее в голове под воздействием музыки. Вариации мелодии передают умножающиеся образы, что было характерно для иллюстраций художника. Так, повторяются ряды, выстроенные от большего к меньшему и, наоборот, из раковин, птиц, бабочек и капель. То есть, Ю. Соостер с помощью композиции и художественных средств показал процессы, происходящие на нейрофизиологическом уровне. Подобное решение, конечно, сразу привлекает к себе внимание зрителя и пробуждает в нем желание погрузиться в статью.

В то же время на иллюстрациях внутри текста Ю. Соостер показывает схожие процессы уже более буквальным способом, так как теперь задача иллюстративного ряда не только поймать внимание зрителя на крючок образов, но сделать научно-популярный текст более понятным и доходчивым. Поэтому первая же иллюстрация после грандиозного титульного листа точно визуализирует название статьи и ее основную тему: на рисунок мозга художник помещает нотный стан с записанным на нем фрагментом некоей музыкальной фразы. На том же листе, в его нижней правой части, расположена еще одна иллюстрация. В овале, уже встречавшегося нам на титуле зеленого цвета, изображены два глаза,

открытый и закрытый, а под ними — черные полосы с электроэнцефалограммами. Эта иллюстрация соответствует конкретному фрагменту текста, в котором приводится наблюдение, что все существо человека ритмично пульсирует, в том числе мозг с его электрическими волнами, интенсивность колебаний которых зависит от сна и бодрствования, что и передает на рисунке глаз — смотрящий и сомкнутый. Эта иллюстрация резонирует с той, что мы рассматривали выше, на семантическом и визуальном уровне: в обоих случаях мы имеем дело с органом и горизонтально расположенными на нем или в непосредственной от него близости знаками, кодирующими невидимый глазу процесс. В одном случае — это мозг и ноты, в другом — глаз и электроэнцефалограмма. Так художник добивается гармоничного единства образного и семантического строя в пределах одной страницы. На завершающем статью листе располагается схема восприятия света, соединенная с рисунком колокольчика и дуг, расходящихся от него к уху и символизирующих звуковую волну. Казалось бы, сюрреалистический набор фрагментов становится правомерным и логичным в связи с общим посылом статьи и смыслом соседствующей с иллюстрацией цитаты («Наше ухо и наш мозг анализируют звук, как глаз анализирует свет!»)²⁵⁵.

Для десятого номера «Знание — сила» за 1964 г. Ю. Соостер оформил обложку и выполнил иллюстрации для одной статьи²⁵⁶. На обложке (Илл. 3. 1.15) изображен пустынный пейзаж в метафизическом духе, увиденный в брейгелевском ракурсе: взгляд Бога, когда земля умалается и горизонт загибается по краям панорамы. Такой формат придает сцене планетарный масштаб, что соотносится с пафосом статьи «Газированный дождь», с которой она имеет связь²⁵⁷. Текст посвящен разработке усовершенствованной модели дождевальнoй машины, чьи удивительные свойства породили на нее общесоюзный спрос. Ю. Соостер создает масштабность, переходящую от

²⁵⁵ Там же. С. 8.

²⁵⁶ Знание — сила. 1964. № 10.

²⁵⁷ Муслин Е. Газированный дождь // Знание — сила. 1964. № 10. С. 16-17.

характеристики буквальной, патристической, — в метафизическую категорию, с помощью утрированной перспективы. Ближе к зрителю он изображает полосу тепло-зеленого цвета, а остальную часть пейзажа делает холодно-изумрудной, что зрительно вызывает ощущение ее отдаленности. Это усиливают линии, стремительно убегающие под наклоном к горизонту. Они также отвечают за визуальное разнообразие больших однотонных плоскостей и представляют собой образ бороздок на пашне.

Резкой перспективе подчинены и составленные в уходящий к горизонту ряд, наподобие матрешек, дождевальныe машины. Также на путешествие взгляда к горизонту и, соответственно, создание глубины работают цветовые акценты: уменьшающиеся корпуса машин выполнены красным, как и полудиск солнца, зависший прямо на линии горизонта. Таким образом, отдельные всполохи активного цвета ведут внимание зрителя вдаль, к большому алому пятну светила и полосе неба, градиентно окрашенной им в розовый. Помещенные на зеленом фоне нив эти акценты звучат довольно настойчиво.

Расходящиеся из дождевальных машин струи воды художник соединяет в сегменты, напоминающие крылья бабочек, что добавляет всему происходящему оттенок сюрреалистичности, но при этом парадоксальным образом не противоречит тексту, в котором встречается такое описание: «Ползет этакая многотонная громада по полю, на десятки метров распластав в стороны свои решетчатые фермы-крылья, и из сотен форсунок сильными струями бьет вода»²⁵⁸. Но если в статье это определение относится к самой конструкции, то Ю. Соостер интерпретирует его как цельный визуальный образ, совместив с потоками воды. Интригу изображению придает контраст: метафорическое («крылатые» машины), пространственное (пейзаж, выстроенный по законам перспективы), масштабное (ракурс полета птицы) художник совмещает с научным, плоскостным, «микроскопическим» изображением фаз насыщения воды кислородом, наложенным сверху всей

²⁵⁸ Там же. С. 16.

описанной композиции в виде схемы. На трех черных квадратах показано три этапа этой технологии, которые соединяют черные стрелки. Эту схему мастер тоже осмысляет художественно: благодаря расположению по диагонали и наличию стрелок, которые несколько избыточны в плане объяснения и выполняют, очевидно, декоративную функцию, возникает дополнительная динамика. При этом линия, по которой выстраиваются квадраты схемы, совпадает с расположением рядов машин. А цвет воды и воздуха внутри черных квадратов соотносится с общим колоритом пейзажа. Таким образом, художник, хотя и нарушает иллюзию пространства, показывая на нем плоскую схему, делает это все же гармонично, учитывая цельное впечатление от обложки.

На визуальном уровне возникает отчетливая связь микро- и макромиров: на схеме мы наблюдаем как бы в микроскоп, что происходит с каплей воды, когда в нее пускают пузырьки кислорода; и в то же время издалека смотрим на гордый марш машин, которые используют эту технологию в орошении. Такой способ концептуального оформления отвечает принципу режиссуры журнала, заложенного Ю. Соболевым, который любил сопоставлять по методу монтажа разнохарактерные образы, схемы, цитаты из живописи и фотографии. Цель этого приема — выявить помимо очевидного содержание текста его философский потенциал, который мог быть даже не артикулирован авторами статей, как например, в данном случае. То есть, обложка отражает и общую философию журнала.

Это становится очевидным и в сравнение обложки с внутренними иллюстрациями (Илл. 3. 1.16) Ю. Соостера к той же самой статье. Для нее художник выполнил черно-белую заставку, развернувшуюся широкой полосой сверху на весь разворот; а также одну черно-белую полосу-отбивку, завершающую статью. На заставке он показал конструктивные элементы дождевальная машины, из которых брызжут четко читаемые потоки воды, не уподобляемые крыльям. На нижней полосе он изобразил элементы машины, из которых подается вода и воздух. То есть, внутри статьи иллюстрации

носят уже не метафорический характер, а вполне буквальный, технический. Это можно объяснить отличием их функций в журнале: они призваны не только завлекать читателя (как обложка), а, находясь в непосредственной близости от тела текста, выполнять поясняющую роль. Однако это не значит, что они лишены художественных и концептуальных достоинств. Верхняя заставка всего разворота делится, согласно листам, на две части — правое и левое «крыло» машины; над одним изображено солнце и птица, над другим — стая птиц. Таким образом, обе страницы воспринимаются как единое пространство. На рисунок деталей, находящийся в конце статьи, Ю. Соостер помещает вместо стрелок изображение рук с указующими перстами, направленными на отверстия подающих напор воды и воздуха сопел. Всю схему он помещает в раму, которой придает объем, а в штриховку фона местами вводит точки и волнистые линии. Так, художник привносит визуальное разнообразие и эстетику даже в изображения технического толка.

В седьмом номере журнала «Знание — сила» за 1967 г. иллюстрации Ю. Соостера украшают лицевую и заднюю стороны обложки (Илл. 3. 1.17, Илл. 3. 1.18), имея отношение сразу к нескольким статьям²⁵⁹. На лицевой стороне обложки художник вновь применяет прием контрастного столкновения декоративной плоскости и глубины иллюзионистического пространства. В раме, состоящей из двух тонких оранжевых полос и одной широкой, заключена плоскость, выполняющая миметические функции. На ней изображены разводы черного и коричневого цвета, переходящие вытягивающимися овалами один в другой. Они напоминают поверхность какого-то материала, наподобие древесины, со множеством следов от сучьев. Столь странные узоры ставят читателя в тупик, интригуя его. Из пояснительного текста, идущего на первой странице перед содержанием номера, мы узнаем, что на самом деле это отсылка к поверхности водомасляной смеси «для охлаждения токарных и фрезерных станков»²⁶⁰.

²⁵⁹ Знание — сила. 1967. № 7.

²⁶⁰ Там же. С. 1.

Этот тезис и, соответственно, рисунок иллюстрируют мысль, что даже в технике есть своя эстетика, нужно только иметь желание и обладать чуткостью, чтобы ее увидеть, или «поднять крышку бака эмульгатора», где эта смесь хранится²⁶¹. Конечно, сложно себе представить рабочего, специально открывающего специфическую машину, чтобы замороженно разглядывать узоры на растворе. В данном случае присутствует очевидная романтизация и очеловечивание техногенных и научных процессов. В итоге, художник тоже представляет их соответствующим образом, преобразая в фантастическое зрелище. Пятна масла в металлической бочке превращаются у Ю. Соостера в изысканную игру прихотливых узоров, которые к тому же он располагает вертикально, то есть вновь предполагая взгляд как бы резко сверху вниз.

Далее зрителя ждет еще один иллюзионистический фокус: в пленке, покрывающей жидкость, художник делает проем наподобие окна с черными скосами, подчиняющимися закону перспективы. Таким образом, жидкость превращается в твердый материал, декоративная узорчатая плоскость обретает глубину. В проеме открывается реалистически переданное небо с перистыми облаками и детально прорисованным аппаратом, назначение которого трудно отгадать, не имея профильных знаний по авиации. И вновь только из пояснительного абзаца мы узнаем, что на самом деле это — высотный стратостат, и его появление связано со статьей Л. М. Кокина «В горах, под водой, в аду», посвященной советским авиаторам²⁶². Она сопровождается фотографиями реального устройства, сделанных с разных ракурсов. Причем на каждой снимке оно дано с близкого расстояния, а по резкому ракурсу снизу-вверх мы догадываемся, что фотограф вел фотодокументацию с земли. Ю. Соостер на обложке представляет агрегат увиденным издали и на таком уровне, как будто мы смотрим на него, тоже находясь в небе, или, во всяком случае, над уровнем кучевых облаков, что

²⁶¹ Там же. С. 1.

²⁶² Кокин Л. В горах, под водой, в аду // Знание — сила. 1964. № 7. С. 15-17.

придает композиции метафизический характер: зрителю словно бы предлагается «воспарить» в небесные вершины вслед за отважными аэронавтами. Разумеется, не в буквальном смысле, а на уровне читательского опыта.

Необходимо отметить присутствие мощной внутренней динамики во всей композиции, что достигается с помощью устойчивости повторений ритма прямоугольников, а также их рекурсии: всего на обложке располагается пять прямоугольных уменьшающихся рам, вложенных одна в другую через неравномерные интервалы. При этом узоры на самой широкой из них не повторяются, в них нет стабильных форм, все они вытягиваются в самые фантастические овалы, более подвижную модификацию круга. Проем с небом смещен относительно черной рамы, в которую он заключен, что одновременно наделяет ее объемом и вносит ощущение движения одного прямоугольника внутри другого. И, наконец, сам стратостат убран с центральной оси прямоугольника с небом в верхний левый угол, что также указывает на его динамичность. Обращает на себя внимание и то, как художник работает с текстом на передовице: черные буквы названия соотносятся с черными же элементами узоров и рамкой, окантовывающей проем в небо. Мастер осуществил связь текста и образа и на более сложном метафорическом уровне: кажущийся издалика крошечным стратостат чрезвычайно напоминает своим силуэтом восклицательный знак. Размещенный сразу под титулом он приобретает характер графического знака, и тогда название журнала «Знание — сила» прочитывается как заканчивающийся восклицательным знаком: «Знание — сила!». То есть, у всей обложки появляется справедливый по отношению к содержащимся под ней текстам оттенок триумфа и торжества созидательной силы человека.

Задняя сторона обложки связана с лицевой композиционно и концептуально. Вновь на абстрактном размыто-узорчатом фоне по центру появляется объект, который связан с конкретной статьей в сборнике, хотя и

не иллюстрирует ее напрямую. Повторяется также прием контраста условной плоскости и иллюзионистического объема. На этот раз на ней показано любимое Ю. Соостером яйцо с реалистической светотеневой моделировкой и основательной собственной тенью под ним, лежащей на фоне черным пятном. Его наклон говорит о том, что на яйцо мы смотрим в ракурсе резко сверху, буквально склонившись над ним. За счет этого, когда журнал лежит в ожидании читателя, возникает эффект *trompe-l'œil*: над журналом внезапно левитирует весомое крупное яйцо. Появление этого объекта, столь любимого мастером в станковом творчестве, объясняется помимо очевидно субъективных предпочтений также и текстом «Четыре цвета наследственности»²⁶³. И вновь мы видим связь обложки с содержанием журнала не только на уровне смыслов (референтность конкретной статье), но также в плане резонанса с внутренним оформлением. Материал сопровождается внутренними иллюстрациями, на которых представлено яйцо в разных ипостасях: от биологической схемы до алхимического символа. Таким образом, Ю. Соостер, оформляя лицевую и заднюю стороны обложки номера, заложил сразу несколько отсылок к статьям внутри него, но при этом не только не исчерпал их интригу, а, напротив, усилил ее. Действительно, велик ли шанс, глядя на сюрреалистический *trompe-l'œil* с яйцом, догадаться, что оно имеет отсылку к рассказу про генетические законы наследственности? Впрочем, задачи запутать или смутить читателя, конечно, не стояло. Как мы отмечали выше, на первой же странице журнала с текстом помещена краткая расшифровка, указывающая, на какие статьи и темы ссылается Ю. Соостер в своих иллюстрациях.

По технике и манере исполнения из всех иллюстраций Ю. Соостера для журнала «Знание — сила» несколько в стороне стоит работа к рассказу С. Мрожека «Свадьба в Атомицах» в третьем номере за 1965 г.²⁶⁴. Она

²⁶³ Зеленко Г. Четыре цвета наследственности // Знание — сила. 1964. № 7. С. 30-34.

²⁶⁴ Мрожек С. Свадьба в Атомицах // Знание — сила. 1965. № 3. С. 43.

представляет собой коллаж (Илл. 3. 1.19): ряд фотографических элементов вставлен в рисованный пейзаж, причем последний имеет явно выраженный условный характер, стилизованный под детский рисунок. Это может быть связано с характером и содержанием текста. Ранее Ю. Соостер оформлял научные статьи, а в данном случае перед нами новый жанр — юмористический научно-фантастический рассказ. В нем повествуется об альтернативной деревенской свадьбе будущего: приданым невесты служат подстанция и шесть патентов в области биохимии; гости приезжают в термостатах; а пьяная драка проходит с атомными зарядами и ракетными установками. Искру смеха автор высекает с помощью совмещения несоединимых контекстов: обычного деревенского быта, простодушных праздничных народных традиций и атрибутов сверхтехнологичного будущего. Также С. Мрожек использует прием избыточности, перенасыщая короткую зарисовку сюжетными поворотами, персонажами и описаниями деталей ядерной «пасторали». Иллюстрация Ю. Соостера вполне отражает эту специфику текста. Композиция перегружена множеством предметов, размещенных и в воздухе, и на земле, и на воде, то было необычно для художника. Часть из них отвечает за сельскую основу рассказа, а часть — за результаты техногенного прогресса. Однако в кажущемся хаосе разнородных объектов существует свой строй, порядок и логика.

Все пространство четко делится на три плана, подчиняющихся законам перспективы, соответственно, вызывающих ассоциации с реальным миром. В типичной для себя манере художник соединяет полярности, располагая их поблизости друг к другу: рядом со свиньей стоит монструозный агрегат-цистерна неизвестного назначения; мельница совмещается с фантастическим шарообразным основанием, и тут же, как ни в чем не бывало, пристроилась обыкновенная садовая тачка, телега и вбитый в пень топор; на скромной деревянной избушке установлены мощные тарелки-локаторы, превосходящие ее в размере, и рядом на веревке сушится белье; кавалькада всадников и повозка со стогом сена тянутся по мосту в сторону памятника,

представляющего собой уменьшенную копию монумента «Покорителям космоса» (1964) в Москве. Над конной процессией и повозкой летит эскадрилья самолетов, а на заднем плане взлетают ракеты. Причем и те, и другие — в характерной для художника манере даны как ряды одинаковых объектов с небольшими интервалами между ними. Это придает сцене сюрреалистическую атмосферу. Кроме того, эти ряды приносят ритм в композицию, а значит и динамику.

Амальгама из столь оппозиционных объектов и соединение фотографий с нарочито условной манерой рисунка передают юмористическую несуразность самого рассказа. Стоит также отметить, что избранная Ю. Соостером техника вполне созвучна общему оформлению издания и конкретно этому номеру, в частности: коллажность характерна и для обложки, и для внутренних иллюстраций. Так, например, тексту, который проиллюстрировал Ю. Соостер, предшествует рассказ С. Мрожека «Происшествия», который А. Р. Брусиловский оформил в технике фотоколлажа; а после следует рисунок М. Н. Ромадина к материалу «Диалог о Марсе», который он выполнил в коллажном духе, соединяя разрозненные фрагменты, накладывая их один на другой. Таким образом, иллюстрация Ю. Соостера внутри общей структуры оформления журнала выглядит весьма органично. Но в отличие от двух вышеуказанных художников, Ю. Соостер не вводит в иллюстрацию цвет, оставляя ее монохромной. Это помогает ему сохранить цельность композиции при переизбытке деталей. Также мастер предусмотрел ее расположение и поведение в общем пространстве журнального листа. Размещаясь в самом низу страницы, под текстом, и будучи довольно темной по тону, она зрительно создает условный «фундамент» для его столбцов, что выглядит гармонично и приятно для глаза.

Этой же цели служит широкая черная рама, в которую художник помещает рисунок. Лаконичность и значительная ширина обрамления уравновешивает и фиксирует многофигурное, изобилующее деталями

изображение, не давая ему спорить с текстом. При этом рама смотрится вполне органичной частью работы, так как в ней тоже присутствуют жесткие вертикали и горизонталы в объектах, связанных с техническим прогрессом; также черный цвет рамы сочетается с большими черными пятнами теней и черными же силуэтами тарелок-локаторов. Таким образом, Ю. Соостер создает иллюстрацию, хотя и не очень типичную для себя по композиции, однако гармоничную в контексте общей визуальной философии издания и иллюстративного сопровождения в конкретном номере. При этом художник все же вводит сюда и свойственные ему коды: совмещение несоединимого, а также изображение одинаковых рядоположенных объектов.

В седьмом номере журнала за 1965 г. Ю. Соостер оформил статью Р. К. Баландина «Шар на ладони» двумя рисунками (Илл. 3. 1.20, Илл. 3. 1.21)²⁶⁵. Перед текстом художник расположил внушительных размеров шкаф. Любовно изображенные детали — декоративные элементы украшений, изысканные ручки, крохотные замочные скважинки, намеченная отрывистыми мелкими линиями фактура дерева — все это вызывает ассоциации с уютной, не лишенной шика гостиной любителя антиквариата. И тем острее, а стало быть, эффектнее, контраст внешнего вида мебели с ее содержимым. На полках и в выдвижном отсеке находятся некие удивительные артефакты, навевающие причудливостью своих форм мысли о собраниях редкостей и чудесах кунсткамер. Из текста становится понятно, что на самом деле это не что иное, как модели разных систем мироздания. Р. К. Баландин рассказывает, как в ту или иную эпоху люди видели устройство Земли, согласно их мифам и легендам; как отдельные ученые мужи то и дело приближались к истине; и как в конце концов смогли установить ее реальные очертания. Каждая система оказывается у Ю. Соостера визуализирована в виде небольшой конструкции, макета или карты, помещенных внутри шкафа. То есть он выступает как многозначный символ хранилища коллективной памяти, сокровищницы мифологии и в

²⁶⁵ Баландин Р. Шар на ладони // Знание — сила. 1965. № 7. С. 44-46.

целом играет роль образа универсума как такового. Последнее, кстати, достаточно сильно перекликается с текстом, в котором упоминается христианская топография VI века, созданная К. Индикопловом. Согласно ей, как отмечает автор статьи, Вселенная представляла собой ларец с отделами-уровнями²⁶⁶. Симптоматично, что Ю. Соостер выберет из всего причудливого набора упомянутых систем за основу именно эту и наполнит ее новым содержанием. Таким образом, перед нами один из первых метафизических шкафов, которые затем появятся в советском неофициальном искусстве, как например: «В-шкафу-сидящий-Примаков» И. И. Кабакова (1971—1972), серии с «экзистенциальными ящиками» В. Б. Янкилевского (над которой мастер начал работу с 1970-х), мультфильм «Шкаф» А. Ю. Хржановского (1971), «Шкаф Ильи» И. Г. Макаревича (1987).

Вторая иллюстрация к этому тексту тоже носит сюрреалистический оттенок, к чему располагает сам характер материала: Р. К. Баландин пишет образным языком, перечисляя мифологические сюжеты, и вставляет цитаты из стихотворений разных поэтов. Поэтому фантазийность оформления абсолютно конгениальна духу статьи. Ю. Соостер изображает небольшую сцену, к которой ведут три ступени. Занавес над ней поднимается обильными складками, сверху его держит богато украшенная гардина. Главным героем этого ансамбля оказывается гигантское яйцо, горделиво возлежащее на стуле с резной спинкой, фигурными ножками и пышной обивкой. Столь царственный «выход» яйца на подмостки можно связать как с личными предпочтениями художника, любившего эту форму, так и с самим текстом, располагающим к подобной трактовке. В частности, в нем упоминается фраза «космический театр» и присутствует раздел, озаглавленный «Космическое яйцо», посвященный теории, согласно которой Земля обладает овоидной формой. К тому же, в тексте отмечается, что этот образ входит в резонанс с поэтическим и мистическим дискурсом, так как в нем яйцо традиционно связано с загадкой жизни. Так, Ю. Соостер выбирает из всей статьи наиболее

²⁶⁶ Там же. С. 45.

близкие ему образы и помещает их в расширенный контекст, что приводит к возникновению новых поэтически-философских смыслов.

В оформлении статьи «Что под скорлупой?» во втором номере журнала за 1967 г. Ю. Соостер использует яйцо не в качестве визуальной метафоры, а именно как конкретный объект действительности (Илл. 3. 1.21)²⁶⁷. Яйцо располагается настолько близко к краю квадрата, что его концы срезаются. Такое кадрирование дает форме потенцию разрастания за пределы изобразительного поля. Пространство позади яйца выполнено в условно-абстрактной манере. Причудливая игра пятен, заметная в этом пространстве и выполненная в градиенте от молочно-белого до черного, побуждает соединять их в воображении так, что возникает иллюзия природного пейзажа или сильно увеличенной поверхности какой-либо горной породы. Само по себе яйцо тоже напоминает большой валун или гальку. Главная особенность яйца заключается в украшающем его крошечном пятилепестковом цветке, выполненном в нарочито наивной манере. Такой способ изображения не соотносится напрямую с содержанием статьи, в которой говорится об электрических методах проникновения под костную и скорлупную оболочки для диагностики. В случае с яйцом, это помогает на ранних стадиях определить пол птицы, увеличить производительность птицефабрик и подстроить параметры инкубаторов для наиболее продуктивного и бережного развития зародышей. В таком серьезном контексте автор статьи периодически наряду с профессиональной терминологией неожиданно использует уменьшительно-ласкательные существительные «курочка» и «петушок». Этот контраст на уровне лексики прекрасно резонирует с контрастом в иллюстрации: реалистичная светотеневая моделировка яйца и по-детски трогательно изображенный цветочек.

В концептуальном отношении он может служить намеком на то, что представленное куриное яйцо — еще и символ, имеющий давнюю историю в мировой культуре и истории изобразительного искусства, в частности;

²⁶⁷ Багриян Р. Что под скорлупой? // Знание — сила. 1967. № 2. С. 32-33.

особенно в его христианской иконографии, когда яйцо соединяется с чаянием возрождения. В данном случае яйцо, напоминающее камень, тоже скрывает в себе потенциал развития нового организма, но с определенной поправкой: твердое и внешне мертвое сохраняет мягкое, хрупкое и витальное начало, которое человек пытается подчинить себе силой науки. На последнее и может указывать цветок, оказавшийся прямо сверху и посередине яйца.

Очевидно, художник учитывал положение рисунка на журнальной странице и, соответственно, те смысловые цепочки, которые оно создавало. Статья сопровождается еще несколькими иллюстрациями, представляющими собой фотографии и графики. Непосредственные связи с работой Ю. Соостера выстраиваются с двумя из них. Первая — это рентгенограмма, с прикрепленными электродами к черепу, который по форме и по цвету напоминает яйцо. На визуальном уровне Ю. Соостер проводит параллель между скорлупой, которая защищает зародыш, и костной структурой, хранящей важнейший человеческий орган. На уровне текста параллели между черепом и яйцом тоже есть, но не в таком метафорическом ключе. В первой части статьи автор рассказывает, как электрометоды позволяют наблюдать и диагностировать состояние мозга, а во второй — как подобные технологии можно использовать для анализа содержимого яйца и его качеств без разрушения кальциевой оболочки. Это опосредованное тождество раскрывается и благодаря названию, единому для обеих частей — «Что под скорлупой?». Получается, что тема яйца даже становится ведущей, так как скорлупа в названии касается и черепной коробки. Рентгенограмма занимает верхний правый угол тридцать второй страницы журнального выпуска, а яйцо Ю. Соостера — левый верхний тридцать третьей. Таким образом, на полном развороте они оказываются на одном уровне в непосредственной близости друг к другу, образуя своеобразный диптих. Однако Ю. Соостер не пытался чрезмерно уподобить одно другому, это сразу бы бросалось в глаза своей искусственной демонстративностью.

Однако общие черты все же имеются, что делает соседство гармоничным: череп, как и яйцо, приближен к зрителю и фрагментирован, а темноты костных полостей напоминают причудливыми очертаниями фантастические цветы; а цветок мы видим и на изображенном Ю. Соостером яйце. Так, художник, решая иллюстративную задачу, раскрывает смысл пантеистической концепции взаимосвязи микро- и макромиров и выявляет действие законов, общих для разных областей природного царства. Вторая фотография находится на той же странице, что и иллюстрация Ю. Соостера, и вновь ее главный герой — яйцо. Сама по себе фотография тоже имеет исключительно научный характер и никак не связана с отвлеченным образным восприятием или наличием каких-либо дополнительных уровней интерпретации. На ней запечатлено яйцо между двумя электродами в специальной установке, опутанной проводами. Оно, как и яйцо Ю. Соостера, изображено горизонтально, но входит в кадр полностью. Памятуя о цветочке на иллюстрации художника, на этот процесс вмешательства человека в таинство витальных процессов, зритель, очевидно, будет теперь смотреть чуть более вдумчиво. Все иллюстрации монохромны, хотя и обладают разным базовым цветом, в котором происходят оттеночные модуляции. Таким образом, весь изобразительный ряд при своей технической разнородности — рентгенограмма, фотография, работа художника — благодаря последней собираются в единую историю, проникнутую философским или даже поэтическим восприятием мира.

Последняя иллюстрация Ю. Соостера для журнала появилась уже посмертно в двенадцатом номере за 1970 г. к тексту В. А. Ревича²⁶⁸. Как правило, Ю. Соостер оформлял статьи научно-популярного характера. В данном же случае жанр текста изменился — это критический обзор на серию «Библиотека современной фантастики» в издательстве «Молодая гвардия», размещенный в соответствующем разделе журнала — «Книжная полка».

²⁶⁸ Ревич В. А. Кругосветное путешествие в будущее, настоящее и прошлое // Знание — сила. 1970. № 12. С. 36-37.

Специфика этого материала отражается в перечислении и описании целого ряда сюжетов и произведений. Казалось бы, художник мог взять для иллюстрации любой из них, но подобная избирательность не соответствовала характеру текста: критик уделяет практически всем своим героям равное внимание, не превознося какого-то одного конкретного фантаста на фоне прочих. Правда, В. А. Ревич предваряет свой разбор общей историей, которой уподобляет ситуацию с современной научной фантастикой. В этом лирическом отступлении описано и место действия — отдаленная планета, и главный герой — наследник колонизаторов, и конфликт — столкновение с новыми колонизаторами. Однако Ю. Соостер игнорирует и это отступление, хотя вышеперечисленные факты вполне располагают взять за основу для иллюстрации этот сюжет.

Художник в итоге выбирает неочевидный образ, который не встречается в тексте, но выявляет его глубинную суть и дает характеристику философской составляющей научной фантастике. В типичную для себя форму овала художник помещает множество циферблатов (Илл. 3. 1.22). Причем на этой форме он показывает пятно света и собственную тень, тем самым превращая плоскость овала в объем яйца. Тени он также кладет еще и на циферблаты, которые закрывают друг друга. Это придает изображению глубину и многоуровневость: возникает ощущение, что за одним слоем часов находится другой и так, возможно, до бесконечности. Таким образом, художник создает сюрреалистическое пространство, которое одновременно воспринимается и как объемная фигура, подобно хитроумным иллюзиям М. Эшера.

Сюрреалистичности изображению добавляет отсутствие стрелок на циферблатах. Лишаясь функциональности, они словно бы показывают «вечность». Такое решение на концептуальном уровне перекликается с относительностью времени в научно-фантастических произведениях и имеет связь с текстом, в котором перечисляемые рецензентом сюжеты причудливо соединяют прошлое и грядущее. Это путешествия во времени либо рассказы

про далекое будущее человечества. Но и в том, и в другом случае они всегда имеют отношение к настоящему, что очень четко артикулирует автор текста: хорошая фантастика, как правило, обращается к актуальным общемировым проблемам социального, природного, техногенного и политического характера. Связь иллюстрации с текстом присутствует и более ощутимо: название статьи «Кругосветное путешествие в будущее, настоящее и прошлое» находится прямо над изображением Ю. Соостера и имеет такой же цвет.

Каждый циферблат на рисунке уникален, отличаясь от соседей либо размером, либо устройством, либо изображением цифр, причем не только римским и арабским их вариантом, но также толщиной, масштабом и общим начертанием. Так, повторение одной и той же формы (круга) не делает иллюстрацию скучной — она полна ритмического и визуального разнообразия. Изображение полностью покрыто заливкой нежно-изумрудного цвета, тоже вызывающей ассоциации с течением времени через сходство с цветом патины на бронзе, повидавшей на своем веку не одно столетие. Последняя иллюстрация Ю. Соостера для журнала «Знание — сила» хотя и имеет характер заставки, все же, как пресловутая капля воды, содержит в себе информацию об океане: о творческом методе художника, его любимых формах и концептуальном подходе к оформлению.

Подводя итоги, отметим несколько выявленных нами сущностных закономерностей в методе оформления Ю. Соостером выпусков журнала «Знание — сила». Для мастера было характерно создание сюрреалистического измерения в своих работах при помощи соединения разнородных образов: наиболее заметно это в оформлении им статьи Р. К. Баландина, когда в шкафу мастер размещает модели мира, а на стоящее посередине сцены кресло «усаживает» яйцо. При этом художник выполняет такие объекты убедительно реалистически, хотя может менять истинное соотношение размеров, что тоже добавляет оттенок сюрреалистичности, как

в иллюстрации к статье «Не храм, а мастерская», когда Ю. Соостер помещает штангенциркуль и другие измерительные приборы рядом с крошечными жителями океанических глубин. Также он предпочитает давать рядоположенности объектов как некий навязчивый образ из сна — таковы машины на обложке десятого номера за 1964 г.; предметы и существа на иллюстрациях к рассказу С. Мрожека (самолеты, ракеты, утки, всадники) или к В. Л. Леви (птицы, раковины, бабочки, капли). Часто Ю. Соостер обращается к своему излюбленному мотиву яйца. Яйцо как таковое встречается на задней стороне обложки седьмого номера за 1967 год, на иллюстрациях к статье «Что под скорлупой?», к статье Р. Багиряна; овоидная форма заставки сопровождает текст В. А. Ревича. Однако все сюрреалистические образы и их сочетания не выглядят нарочитыми, в каждом случае они прямо или метафорически соотносятся с содержанием текстов.

Что касается работы с пространством, то художник нередко создавал иллюзии и неожиданные искажения. В этом ему помогал *trompe-l'œil*, как в случае с измерительными приборами, изображенными в реальный размер с прорисованными делениями на обложке седьмого номера журнала за 1964 г. Для этой иллюстрации также свойственно нарушение логики линейного пространства: некоторые из приборов оказываются словно бы сверху всей морской композиции, а некоторые — непосредственно внутри нее. Похожие приемы мы обнаружили и в оформлении седьмого номера за 1967 г., когда на лицевой стороне обложки мастер декоративную плоскость (разводы масла на воде) превращает в «стену», внутри которой «прорубает» окно в небо, или размещает объемное яйцо-обманку на задней стороне обложки. Показателен в этом плане и рисунок к тексту В. А. Ревича: он воспринимается одновременно и как объемная фигура, и как пространство, обладающее определенной глубиной. К необычным пространственным приемам можно еще отнести «брейгелевский» ракурс с горизонтом, выгибающимся дугой, на обложке десятого номера за 1964 г.

Для оформления обложек, в отличие от внутренних иллюстраций, мастер чаще прибегал к метафорам и визуальным загадкам, что мы уже разбирали выше, говоря про сюрреализм. Также все внешние иллюстрации, не в пример внутренним, были цветные. Очевидно, оба момента обоснованы специфической задачей обложек производить первое, соответственно, самое яркое впечатление на потенциального читателя: увлекать его своей визуальной интригой, чтобы он захотел поскорее перевернуть обложку и разгадать ее тайны, погрузившись в сами тексты. Такая стратегия тем более справедлива и заметна, когда мастер выполняет и обложку, и внутренние иллюстрации, основываясь на одном тексте, как в случае с десятым номером за 1964 г. Если на обложке дождевальные машины уподобляются бабочкам, то в непосредственной близости к тексту мы видим уже детально изображенные механизмы, помогающие разобраться в функционировании прогрессивной техники. Похожий принцип можно обнаружить и во внутреннем оформлении, если мастер делает одну предваряющую иллюстрацию и несколько содержащихся уже в самом поле текста. Таково, в частности, художественное решение для статьи В. Л. Леви «Музыка и мозг», когда первое изображение, занимающее весь лист, носит фантазийно-метафорический характер, в то время как небольшие иллюстрации, идущее далее, обладают уже более практической поясняющей функцией.

Решая частные выразительные и концептуальные задачи в каждой отдельной иллюстрации, Ю. Соостер также заботился о цельности их восприятия в пространстве целой страницы. Он мог это делать, выстраивая ритм из разных форм на развороте, как, например, в случае чередования формата рисунков (прямоугольник, круг, квадрат); или соединения иллюстрации общими элементами, то есть молнии и разряды в оформлении статьи «Победители карманных молний». Художник также мог своим рисунком объединить в единую смысловую цепочку иллюстрации другого жанра: рентгенограмму и фотографию в оформлении статьи «Что под скорлупой?». Выполняя лицевую и заднюю стороны обложки для седьмого

номера за 1967 г., Ю. Соостер объединил их общим фоном, позаботившись о цельности восприятия всей внешней визуальной структуры издания. Для достижения гармонии цельного замысла мастер также учитывал характер текста. Сложнейший материал «От альфы до омеги» про частицу омега минус и новейшие теории в физике элементарных частиц Ю. Соостер сопровождал наглядными схемами без включения отвлеченных образов. Впрочем, даже эти схемы были им художественно осмыслены. А в случае с юмористическим научно-фантастическим рассказом С. Мрожека мастер создает композицию с нетипичной для себя множественностью объектов и нарочитой утрированностью образов, что как нельзя лучше передает дух произведения, построенного писателем по принципу гиперболы и намеренной несуразности. Ю. Соостер видит в тексте важной не только смысловую, но и визуальную составляющую. Например, он может его обыгрывать, как в случае с лицевой стороной обложки седьмого номера за 1967 г.: стратостат превращается в восклицательный знак, остроумно обыгрывающий название журнала, расположенное над ним.

Таким образом, Ю. Соостер в иллюстрациях к научно-популярным изданиям внимательно относится и к жанру оформляемого им материала, и к его положению в общей композиции, как на отдельной странице, так и внутри всего журнала. Смелые сюрреалистические сочетания образов и причудливые искажения пространства, соответствующие личному интересу художника, всегда были соотнесены с текстом. Тем не менее именно благодаря интерпретации Ю. Соостера появлялись новые уровни смысла, которые явно не были заложены изначально авторами статей.

3.2. Иллюстрации Ю. Соостера к научно-фантастическим изданиям

В данном разделе мы проанализируем иллюстрации, которые Ю. Соостер выполнял для сборников научной фантастики, вышедших с 1964 по 1971 гг. Верхняя граница этого периода отмечена началом сотрудничества

художника с издательством «Знание», куда мастера пригласил его друг Ю. Соболев, выполнявший там обязанности главного художника. В 1970 г. Ю. Соостера не стало, и последняя оформленная им научно-фантастическая книга «Штамм “Андромеда”» М. Крайтона вышла уже посмертно. В 1966 г. в свет был выпущен первый результат сотрудничества художника с издательством «Мир» — книга «Пятое измерение» К. Фиалковского. Над оформлением серии «Зарубежная фантастика» данного издательства Ю. Соостер трудился вплоть до своего ухода из жизни. В ходе описания и анализа иллюстраций мы постараемся понять, какие художественные стратегии при работе с текстом были ведущими для мастера, а также что из себя представляют наиболее характерные образы его визуального словаря форм и насколько они соотносятся с основной линией его творчества. Также наша задача заключается в выявлении и разборе наличия или отсутствия изменений его авторской манеры в книжной иллюстрации в эти годы. Рассматривать иллюстрации к изданиям мы будем в хронологическом, а не в тематическом порядке, что наиболее точно отвечает поставленным задачам и попытке обнаружить эволюцию визуального языка, если она есть.

Первые научно-фантастические книги, иллюстрированные мастером для издательства «Знание» вышли в 1964 г. Художественным редактором издания «На перекрестках времени» был Ю. Соболев²⁶⁹. Ю. Соостер оформил только обложку (Илл. 3. 2.1) этого сборника научно-фантастических рассказов, внутри иллюстрации отсутствуют. Условное пространство на обложке возникает благодаря характерному для художника низкому горизонту, который становится и оригинальной черной обрамляющей каймой, повторяющейся также вверху страницы. И там, и там размещается текст. Благодаря такому соединению образного и технического начала, Ю. Соостер обыгрывает местоположение выходных данных, делая имена

²⁶⁹ Войскунский Е. Л., Лукодянов И. Б. На перекрестках времени. М.: Знание, 1964.

авторов и информацию о сборнике частью общей композиции. Название самого сборника помещается на вытянутом синем овале, силуэт которого чрезвычайно напоминает яйцо. Характерна также работа с цветом фона, который распределяется тональным градиентом, от светлого и блеклого к насыщенному и темному, по направлению заливки — из центра к краям. Ю. Соостер соединяет лицевую и заднюю стороны обложки тонкими линиями, переходящими через корешок из одной плоскости в другую. Цветом и ультимативной прямоотой они сочетаются с двумя широкими черными полосами таких же свойств, окантовывающих обложку. Такими же длинными прямыми, тонкими, черными линиями выделены названия рассказов внутри сборника. Таким образом, художник элегантно соединяет обложку с внутренним минималистичным оформлением, исключая иллюстративный материал. Из линий состоят и два небольших фрагмента архитектуры на лицевой стороне обложки. Находясь друг от друга по диагонали — в верхнем левом углу страницы и нижнем правом — они создают динамическое напряжение строгой, лаконичной композиции. Если расположенная сверху постройка «зависает» в пространстве, не имея под собой основания, то сооружение, силуэтом напоминающее главное здание Московского государственного университета, уверенно «стоит» прямо на черной линии, окаймляющей лист, тем самым утверждая ее значение как низкого горизонта. Важно обратить более пристальное внимание на эти архитектурные элементы, так как они связывают обложку сразу со всеми рассказами сборника.

Все тексты объединяет тема времени, его преодоления и мотив путешествия сквозь реку Хроноса, что отражено и в названии всего сборника «Перекрестки времени». Это обыгрывается Ю. Соостером в двух разновременных постройках и использовании упоминавшихся ранее линий, которые их связывают. Важно, что заключительный материал сборника — не научно-фантастический рассказ, как все предыдущее, а текст кандидата физико-математических наук В. М. Борисова и кандидата технических наук

И. Розенгауза²⁷⁰. Появление в конце сборника статьи таких авторов, а не литературных критиков или титулованных фантастов, указывает на важность научной фантастики в деле популяризации науки, конструировании ее захватывающего образа и прославления возможностей прогресса среди широкой аудитории. Этим можно объяснить выбор художником архитектурного объекта, отвечающего за современность. Именно Московский государственный университет на тот момент был сосредоточением силы точных наук СССР. Ученые в избытке фигурируют и на страницах самих научно-фантастических рассказов: филологи, геологи, физики (хотя и из Ленинграда) в «Алатырь-камне», гериатр и биохимик в «Прощании на берегу», научный сотрудник Института Времени-Пространства в рассказе «На перекрестках времени».

Если за настоящее отвечает храм науки — высотка МГУ, то прошлое представляет собой уже сакральное сооружение в буквальном смысле этого слова. Выбор античного храма, а не другой постройки, может быть обоснован сюжетом рассказа «Прощание на берегу». Главный герой приплывает к берегам Кара-Буруна, который был построен на месте древнегреческого поселения. Древняя Греция встречается и в рассказе «На перекрестках времени», когда с помощью машины времени герои смогли перенести Нику Самофракийскую из Парижа начала XX века в СССР, а потом в Древнюю Самофракию, где находился храм Арсинойон. Однако Ю. Соостер не изображает храм, буквально переводя текст в образ: так как там он описывается как толос с конической кровлей, а на обложке мы видим только квадрат стены с рядом ионических колонн. Впрочем, несколько раз герои рассказа обращают внимание только на колонны культовой постройки. Возможно, в связи с этим художник решил использовать прием фрагментирования. Его решение имеет также и концептуальное значение: на фоне цельного силуэта здания МГУ древность прошлого раскрывается через

²⁷⁰ Борисов В., Розенгауз И. О «путешествии» во времени // Войскунский Е. Л., Лукодянов И. Б. На перекрестках времени. М.: Знание, 1964. С. 120-125.

эффект руинированности и ощущение одиночества осколка, принадлежавшего некогда величию единого целого. Таким образом, Ю. Соостеру удалось легко и изящно, всего в двух крошечных изображениях, расставленных по краям обложки, передать всю суть сборника.

Для книги «Падение Сверхновой» Ю. Соостер также выполнил только иллюстрацию для обложки (Илл. 3. 2.2), внутренние иллюстрации в сборнике отсутствуют²⁷¹. На рисунке лицевой стороны обложки показан летящий в космическом пространстве шаттл. Специфичен его облик: ребристый цилиндр, увенчанный шарообразным навершием с антенной. Такая необычная форма, не свойственная реальным космическим станциям и кораблям, сразу дает понять, что речь идет о фантастическом дискурсе, а не научном. Выбор такого изображения может быть продиктован тем, что лицевая сторона обложки отражает суть сразу нескольких рассказов, скрытых за ней, ведь в ряде из них упоминаются специфические летающие объекты без подробного их описания: батисфера, путешествующая сквозь пространство и время из «Падения Сверхновой»; отсек ракеты будущего с шаром, наполняющимся космическим вакуумом в рассказе «Запонки с кохлеоидой»; или футуристические корабли, исследующие загадочные планеты в далеких системах на предмет разумной жизни в «Аналогии»; тема космоса и полетов будущего также звучит и в тексте «Не оставляющий следа».

Художник показывает на рисунке движение шаттла по падающей диагонали вниз — что, с одной стороны, наделяет композицию динамикой, а с другой, соотносится с названием сборника «Падения Сверхновой», данному составителями этой книги по одноименному рассказу. Высветленное пятно бирюзового цвета позади аппарата акцентирует на нем внимание и одновременно дает ощущение глубины пространства. Оно напоминает любимую форму художника — яйцо. Выразительность композиции возникает и за счет контраста условных звезд, отмеченных крошечными

²⁷¹ Емцев М., Парнов Е. Падение Сверхновой. М.: Знание, 1964.

белыми точками, и детально проработанного корпуса небывалого летательного аппарата.

Для сборника рассказов «Фантастика Рея Бредбери» Ю. Соостер выполнил иллюстрации обложки, а также заставки к каждому рассказу²⁷². На лицевой стороне обложки (Илл. 3. 2.3) в вертикальном овале дан вполне обыденный ландшафт — милые старые домики, уютная оградка, лужайка с аккуратно подстриженными деревцами на заднем плане. Однако вдалеке на небольшом холме идиллической лужайки возвышается ракета. Но это явно не то место, где в полном одиночестве может находиться такой летательный аппарат. Сцена, поражающая своей сюрреалистичностью в плане сочетания вполне реального пространства и выпадающего из нее фрагмента, сразу привлекает внимательного зрителя этим странным несоответствием контекста и предмета. На обратной стороне обложки (Илл. 3. 2.4) в таком же овале мы видим словно бы продолжение дома и дальнейшее развитие сцены: на лужайке стоят космонавты в скафандрах, и тут же находятся обычные люди. Если бы ракета располагалась посередине фантастического пейзажа, а космонавтов встречали инопланетяне, то никакого противоречия бы не возникло. Эта сцена потрясающе точно передает сюжет рассказа «Третья экспедиция», иллюстрация к которому была размещена и на обложке. В рассказе земляне прилетели на Марс, но внезапно обнаружили себя в Америке прошлого, где их встретили умершие родственники. Полностью лишившись бдительности из-за радости узнавания, космонавты стали жертвами марсиан, которые на самом деле все это внушили им с помощью гипноза. Почему Ю. Соостер выбрал из всего сборника рассказов именно этот для вынесения его иллюстраций на обложку? Возможно, мастера привлекла странность, рождающаяся из сочетания простого, повседневного и деталей совершенно иного порядка. Этот прием характерен и для его станкового творчества: когда, например, гигантское яйцо или огромная рыба левитируют в абсолютно обычном пространстве.

²⁷² Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.

В качестве фронтисписа (Илл. 3. 2.5) читателя встречает вполне реалистический портрет самого автора рассказов Р. Брэдли, расположенный в горизонтальном овале, что резонирует с овалами, в которые заключены композиции на обложке. Но если там они вертикальные, то в данном случае фигура приняла горизонтальное положение. Скопление точек и работа параллельными линиями, которыми выполнен данный портрет, будут встречаться во многих заставках Ю. Соостера в книге. Также тут задается тема сопоставления крупного объекта на первом плане (оплечная фигура писателя) и странного пейзажа — на дальнем. Эта тема будет развиваться и далее в виньетках. Странным пейзаж делают пустынно-геометрические структуры, напоминающие фонарные столбы причудливой конусообразной формы и поднимающийся ряд линий, параллельных горизонту. Может быть, это отсылка к предисловию издания, в котором составитель сборника на первой же странице определяет «лучший эпиграф» к рассказу «451° по Фаренгейту»: «Если тебе дадут линованную бумагу, — пиши поперек»²⁷³.

Учитывая, что рассказов в сборнике семнадцать и столько же иллюстраций, нам представляется логичным описать и проанализировать их не в порядке появления в книге, а сгруппировав по тематическим блокам. Первые две иллюстрации отнесены нами в группу фантастических ландшафтов. Виньетка для рассказа «И грянул гром» (Илл. 3. 2.6) отражает конкретный момент встречи путешественников в прошлое с динозавром на особой туристической тропе. В изображении пространства внесена условность: растения на переднем плане превращаются в абстракцию из сплетающихся линий и вовсе развоплощаются в клубки хаоса — на заднем. Таким образом, художник мастерски передает густоту заросших лианами джунглей и буквально — «тьму веков», куда попали туристы. Эта заставка в отличие от прочих заключена в прямоугольник со скругленными краями. Подобных виньеток впереди будет еще четыре. Вероятно, они нужны

²⁷³ Цит. по.: Андреев К. Предисловие // Брэдли Р. Фантастика Рея Брэдли. М.: Знание, 1963. С. 5.

художнику для создания ритма, чтобы глаз зрителя не привык к однообразию формы. Однако скругленные углы все же не дают фигуре выделяться слишком отчетливо своей резкостью и остротой.

Следующая заставка к рассказу «Вельд» (Илл. 3. 2.7) вновь решена в форме овала. В нем вполне реалистичные львы показаны на фоне любимого типа пейзажа художника: пустынного, с низким горизонтом. И вновь происходит удивительное сочетание буквального и метафизического: на пейзаж наложены уходящие в перспективу линии развернутого к нам прямоугольника. Эта сюрреалистичность пространства связана в данном случае с сюжетом рассказа: родители приобрели сверхтехнологичный дом «Все для счастья», в котором стены детской комнаты состояли из экранов, транслирующих в трехмерное измерение проекции любых фантазий. Поэтому соединение геометрической объемной фигуры и натуралистического пейзажа как раз передает идею этой чудо-технологии и сразу захватывает внимание зрителя, погружая его в мир будущего еще до начала чтения.

Заставка, напоминающая своим графическим решением узоры на яйцах из станковых работ художника, предваряет рассказ «Дядюшка Эйнар» (Илл. 3. 2.8). Небо тут решено через параллельные горизонтальные линии, сначала идущие плотными рядами, а затем разрывающимися все больше и больше в пунктир, благодаря которому возникает эффект узора. Пространство виньетки определяет типичная для мастера высокая точка взгляда, дающая ощущение метафизической беспредельности. В рассказе речь идет про Эйнара — человека, обладающего настоящими крыльями. По случаю праздника его дети пускают воздушных змеев и он, вдохновившись ими, взмывает в небо, притворяясь подобным змеем. Остальные ребята видят его издалека именно как бумажную игрушку необычного размера, в то время как семья знает настоящее положение дел. Ю. Соостер показывает именно гигантского воздушного змея на фоне обычных. Играя таким образом с восприятием читателя, Ю. Соостер делает его соучастником действия и

наделяет той же ролью стороннего зрителя, что и детей, не имеющих отношения к тайне семьи Эйнара.

Следующая выделенная нами группа иллюстраций художника в книге — космос. Иллюстрация для рассказа «Земляне» (Илл. 3. 2.9) помещена в овальную форму и строится на сопоставлении главного объекта (ракеты) и заднего плана. Летательный аппарат в целом угадывается, хотя и не является воспроизведением какой-либо точной модели. Художник показывает отвлеченный, творчески переработанный образ. Ландшафт вокруг фантастический: пустынный, с причудливыми скалами, что объясняется сюжетом — высадкой землян на Марсе. Художественное решение рисунка строится по принципу контраста: небо выполнено горизонтальными штрихами, а корабль — вертикальными; скалы обладают острыми прихотливыми очертаниями, в то время как форма ракеты обтекаема и минималистична. Такое повторение приема отвечает и фабуле текста о трагическом столкновении марсиан и космонавтов-землян, закончившееся гибелью последних. Несмотря на то, что художник не изображает тела убитых космонавтов рядом с ракетой, абсолютная пустота и многократный прием контраста создают соответствующую тексту атмосферу тревоги.

Заставка к рассказу «Золотые яблоки солнца» (Илл. 3. 2.10) выделяется своей минималистичностью среди всех прочих: в пространстве горизонтального овала показан только фантастический космический корабль на условном фоне многочисленных пересекающихся линий. Это обусловлено сюжетом, согласно которому космонавты летят к центру солнца: противостояние материи, созданной человеком, и бешеной энергии раскаленной звезды так тонко и передал художник. Эманыции солнца, показанные перекрестной штриховкой, очень напоминают рельефные поверхности потрескавшихся яиц из станковой живописи Ю. Соостера.

Следующая выделенная нами тематическая группа посвящена образу человека. На иллюстрации к рассказу «Марсианин» (Илл. 3. 2.11) главный герой расположен по центру и максимально приближен к зрителю. Позади

него — фон с жесткими геометрическими построениями. Прием остранения реализуется в том, что персонаж изображен не с помощью черных контуров, как все прочие, а как раз через их отсутствие, просвечивающими сквозь окружающую его штриховку участками незакрашенного листа. Визуальный эллипсис передает суть главного героя — будучи марсианином, он мог принимать формы тех людей, о ком думали окружающие его колонизаторы-земляне, не имея при этом собственной определенной материальной оболочки. Каждый пытался трансформировать его в своего умершего родственника, что в итоге привело к смерти марсианина.

Похожую задачу по изображению «мерцающей сущности» художник решал, создавая заставку к рассказу «Космонавт» (Илл. 3. 2.12), но уже другими средствами. Крупным планом даны детально проработанные фигуры матери и сына, на дальнем плане изображен темный обобщенный силуэт мужчины. Такой контраст размера и детализации образов вновь связан с главной интригой всего рассказа. Отец семейства служил космонавтом и постоянно улетал из дома в сложные и опасные рейсы. Поэтому его жена решила представлять мужа уже умершим, чтобы не расстраиваться каждый раз, когда он улетал вновь. Этому жена учила и ребенка, так она была готова к новости о гибели главы семьи в любой момент времени, что в итоге и произошло. Поэтому она и сын показаны как реальные люди, а мужчина — как далекая тень.

Сосуществованию материального и бесплотного посвящена и другая иллюстрация, предваряющая рассказ «Ночная встреча» (Илл. 3. 2.13). В овале показаны два стоящих друг напротив друга человека, причем один изображен как темный силуэт, а второй дан контуром, через который просвечивает штриховка фона. Согласно сюжету, на Марсе происходит встреча землянина и местного жителя, при этом каждый из них считает своего визави призраком. Оказывается, возникла хронологическая аномалия, и герои пересекаются, принадлежа на самом деле разным эпохам. Но кто из них представитель прошлого, а кто — будущего, писатель оставляет загадкой.

Ю. Соостер передает эту неразрешимую для читателя дилемму, изображая персонажей как будто близнецами, но один показан со спины (будущее, смотрящее в прошлое), а другой — лицом (прошлое, которое смотрит в будущее).

Прием контраста размеров в оформлении данного сборника не всегда связан с метафизикой. В «Налогоплательщике» (Илл. 3. 2.14) фигура главного героя расположена так близко к нам, что обрезаны его шляпа и щиколотки. Некоторую сюрреалистичность происходящему придают небольшие темные фигурки охранников, стоящие на одинаковом расстоянии друг от друга на фоне сетчатого забора. За счет навязчивой ритмичности и зеркальной симметрии они напоминают однотипных персонажей с картин Р. Магритта. В данном случае, жесткое построение фигур отражает их принадлежность системе. Главный герой, изображенный крупно на этой иллюстрации, пытался проникнуть на космодром и улететь с неблагоприятной Земли, где вот-вот должна начаться очередная мировая война, но охранники воспрепятствовали его побегу.

Фигура одиночки, противостоящего господствующим над ним обстоятельствам, также решенная за счет контраста размеров, появляется и в иллюстрации к рассказу «Нескончаемый дождь» (Илл. 3. 2.15). Персонаж сидит на траве, резко запрокинув голову назад, а позади него показаны условные треугольники, которые могут быть и лесом, и горами — эти образы невозможно точно определить из-за покрывающей их плотной перекрестной штриховки. В данном случае она воплощает собой вечный венерианский ливень, который разрушал психику прилетевших с Земли людей. В живых из всего экипажа остался только один космонавт, которого и показал Ю. Соостер. Поэтому его поза, поначалу кажущаяся странной, на самом деле очень эмоциональная и трагическая: он смотрит навстречу летящему с неба Венеры дождю, который стал причиной гибели его товарищей.

Иной принцип контраста использован в заставке к рассказу «Зеленое утро» (Илл. 3. 2.16). Тут силуэтом дана небольшая утрированная фигурка

человека на фоне рядов деревьев с проработанными кронами. Казалось бы, после предыдущих иллюстраций, где изображение главного героя всегда было противопоставлено окружающей среде своим большим размером, тут происходит неожиданное умаление. Но в этом и раскрывается суть фабулы: один из колонизаторов Марса в одиночку посадил тысячи деревьев, чтобы изменить атмосферу планеты на более пригодную для людей. Планетарный подвиг одиночки и передает Ю. Соостер в этой иллюстрации. Что касается художественного решения, тут присутствует типичная для визуального словаря мастера низкая линия горизонта, дающая ощущение необъятности пространства, а также передача неба через постепенное разряжение плотности параллельных горизонтальных линий. Стоит также обратить внимание на кропотливо изображенные ряды деревьев, уходящие в бесконечность горизонта: они соотносятся с сериями можжевельников, которые так любил создавать Ю. Соостер в станковой графике и живописи. Необычно, что только этот рассказ завершается иллюстрацией — точным крошечным повторением открывающей его заставки. Это может объясняться его положением: он завершает собой весь сборник. Вероятно, при этом нельзя исключать и концептуальный аспект: повторение заставки с многочисленными саженцами поддерживает мысль рассказа о неустанном и однообразном труде землянина по озеленению и переустройству Марса.

В отдельную группу мы вынесли виньетки, в которых большое значение имеет рукотворный ландшафт с элементами архитектуры. На иллюстрации к рассказу «В серебристой лунной мгле» (Илл. 3. 2.17) представлен пустынный пейзаж с четкой геометрией дорожек и каналов, имеющих резкое перспективное сокращение. Два героя в виде крошечных силуэтов, помещенных в такой ландшафт, напоминают персонажей Джорджо де Кирико. Такая пустынность и сбой в построении пространства передают ощущение инаковости Марса, где происходит действие рассказа. А также помогают отразить главную фабулу текста: марсиане стали массово

вымирать, а их города — приходить в упадок и запустение из-за нашествия землян.

Однако в иллюстрации к рассказу «Третья экспедиция» (Илл. 3. 2.18), в котором действие происходит тоже на Марсе, художник, изображая среду, преследует совершенно иные цели. Небольшие, в магриттовском духе безликие фигурки в черных костюмах находятся в самом обыкновенном пейзаже, если не брать в расчет, что это кладбище. На первый взгляд, это самое банальное земное кладбище, нет никаких искажений пространства или вторжения геометрических построений как в предыдущих случаях. Но в этой нарочитой обыкновенности и кроется вся интрига рассказа: земляне, оказавшись на Марсе, словно бы находят себя в городке штата Иллинойс в 1868 г. и видят своих родных и близких, знакомую обстановку Земли прошлого. В итоге оказывается, что это была галлюцинация, которую создали марсиане, чтобы усыпить бдительность пришельцев и перебить всех участников экспедиции по одному. И пока чары не рассеялись, сюжет, придуманный марсианами для землян, продолжает разыгрываться уже после их убийства: тела космонавтов хоронят как будто бы на кладбище их родного городка, однако это лишь мираж, который вскоре рассеется.

Нарочитая обыденность, скрывающая кошмар, представлена и в иллюстрации к рассказу «Будет ласковый дождь» (Илл. 3. 2.19). Ю. Соостер изображает дом на фоне пустынного пейзажа, к которому приближается пес под косыми струями дождя. Казалось бы, ничего фантастического или странного в такой сцене нет. Единственное, что может настораживать читателя-зрителя — безлюдность, черный цвет пса и понурость его фигуры. Между тем, в тексте речь идет про гибель человечества в ядерной войне. От бывшего хозяина природы остался только верный пес, который идет к дому, чтобы в нем умереть. Потом автоматический дом загорается и тщетно пытается себя потушить. Ю. Соостер совмещает разновременные эпизоды: появление собаки, потоки воды из огнетушительной системы и струи дождя с неба. Ради выразительности и емкости образа мастер отходит от буквальной

трактовки текста, в котором нет описания ливня снаружи дома, но он упоминается в стихотворении, строчка из которого и стала названием произведения: «Будет ласковый дождь, будет запах земли... / И ни птица, ни ива слезы не прольет, если сгинет с Земли человеческий род»²⁷⁴.

Самая фантастическая архитектура встречается в иллюстрации не к текстам про иные миры, а к рассказу «Улыбка» (Илл. 3. 2.20) про Землю будущего. Причудливые босховские формы на дальнем плане — на самом деле руины городов, оставшиеся после разрушительного военно-техногенного апокалипсиса. Ю. Соостер создает сцену сюрреалистического характера: на фоне руин он показывает гигантскую очередь. С одной стороны, это соответствует сюжету рассказа, согласно которому люди выстроились, ожидая своего часа совершить акт вандализма над портретом Моны Лизы, чтобы выразить ненависть к прошлому. С другой стороны, Ю. Соостер не изображает площадь разрушенного города, буквально следуя тексту. Вместо этого он показывает людей в пустыне на фоне фантазмагорических руин вдалеке. Такое решение позволяет усилить выразительность сцены и придать ей дополнительную концептуальную нагрузку: за новыми варварами виднеются не просто остатки города, но осколки великого прошлого, которое было уничтожено их предками, погрязшими в грехе. И те же самые злоба и невежество, погубившие предыдущую цивилизацию, толкают этих людей надругаться над шедевром Леонардо да Винчи.

В заключительную группу мы объединили иллюстрации, на которых изображены интерьеры. В частности, на виньетке для «Земляничного окошка» (Илл. 3. 2.21) в условном пространстве пустой комнаты изображены стулья, перевернутый стол и свернутый ковер. Такой подробный натюрморт впервые встречается в иллюстрациях к этой книге. Это отражает большое внимание художника к тексту, где акцент поставлен на описании старых вещей, которые герой книги на все накопленные деньги заказывает доставить

²⁷⁴ Цит. по: Бредбери Р. Фантастика... С. 158.

с Земли на Марс, так как его жена скучает по былому уюту. Все эти вещи важны не сами по себе — они имеют значение как символы памяти, связанной с Землей. А в союзе прошлого и будущего рождается новая цивилизация — землян на Марсе. Поэтому столь прозаический гарнитур выделен столь особо и в самом фантастическом рассказе, и, соответственно, на иллюстрации Ю. Соостера.

В иллюстрации к рассказу «Вышивание» (Илл. 3. 2.22) Ю. Соостер вновь прибегает к приему контраста. Сначала мы видим уютный интерьер в духе бидермейера: мебель с резными спинками, узорчатые обои, портреты и картины в богато декорированных рамах. Однако в глубине композиции находится самое главное — горящее во мраке дверного проема кресло-качалка. Диссонанс благополучного убранства и такой нелепой детали, подчеркивается и с помощью контраста черноты дальней комнаты и белого пламени внутри нее. Так, художественными и композиционными средствами художник передает суть рассказа: обывательницы сидят и занимаются рукоделием, размышляя, почувствуют ли они что-то при испытании новой бомбы, которое назначено на сегодня. В итоге они сгорают, так как бомба превзошла все ожидания по своей мощности. Ю. Соостер смог показать с помощью интерьера мир этих обыкновенных женщин, в который вторглась суровая действительность, жестокость которой они так и не смогли понять до самого конца.

Для книги «Шесть гениев» Ю. Соостер выполнил лицевую сторону обложки и пять внутренних иллюстраций²⁷⁵. Для сюжета обложки (Илл. 3. 2.23) художник выбрал открывающую сборник повесть, которая и дала ему название «Шесть гениев». Вероятно, это обосновано ее положением по отношению к другим текстам и самым большим объемом. Главный герой повести — ученый-одиночка, постоянно размышляющий о своей изолированности от современников. Он открывает Абсолютную черноту и способ ее производства, что привлекает внимание американской разведки и

²⁷⁵ Гансовский С. Шесть гениев. М.: Знание, 1964.

уцелевших после войны нацистов. Улицы города становятся и местом его прогулок, и лабиринтом, в котором разворачивается противостояние силам зла.

На лицевой стороне обложки он представлен небольшой черной фигуркой, приближающейся к границе опасного города, где на него объявлена охота. Перед ним простирается даль природного мира, сулящего свободу, которую он потом обретет. Коллизии сюжета, строящиеся на противостоянии света и тьмы, враждебного города и открытого мира, показаны художником в графике при помощи контраста. Заостренной перспективе улиц из безликих домов противопоставлен простор пейзажа с плавными, округлыми очертаниями деревьев, изгибов реки и покатых холмов. Вся иллюстрация выполнена на подкладке из градиентного фона. Плавные цветовые растяжки, незаметно переходящие одна в другую, создают впечатление фантастической атмосферы.

Первая внутренняя иллюстрация (Илл. 3. 2.24) концептуально и художественно связана с рисунком на обложке: возникает ощущение, что, если там мы смотрели на спину героя издалека, то теперь приблизились к нему и встали напротив. Герой в шляпе и пальто стоит на фоне пустынных улиц, каждая из которых уходит к своей линии горизонта в резкой перспективе. Разные точки схода в одном пространстве создают эффект напряжения, что соотносится с текстом, в котором описывая город, герой говорит: «Это красиво, но вместе с тем, как и все наше немецкое средневековье, носит какой-то зловещий, воспаленный характер. Нечто истерическое, готовое вдруг ожить, сорваться с места, захотеть дьявольским смехом. В этой воспаленности и зловещности уже заложены газовые камеры Бухенвальда...»²⁷⁶. Интересно, что, работая впоследствии над мультипликационной картиной «Стеклянная гармоника», Ю. Соостер, очевидно, вспомнит эту композицию, так как в анимации встречается кадр, в

²⁷⁶ Гансовский С. Шесть гениев. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://books.rusf.ru/unzip/add-2003/xussr_gk/gansos48.htm?3/19 (дата обращения 20.12.2024).

котором точно также улица враждебного человеку города уходит в резкую перспективу над линией горизонта.

Бросающаяся в глаза пустынность улиц на иллюстрации передает внутреннее состояние героя, который подробно описывает, как он научился не видеть людей, так как ему тяжело с ними взаимодействовать: «Сначала трудно было не замечать, но потом я привык. Теперь я действительно никого не вижу на улицах. Для меня город — это только здания, камень. В самом людном месте я прохожу, как в пустоте, в пустыне»²⁷⁷. Таким образом, художник иллюстрирует не только физическую реальность, но и визуализирует психические процессы героя, характеризующие его как личность. Надо отметить разнообразие средств графической выразительности, свойственных и иллюстрации на обложке, и всем внутренним: мастер работает перекрещивающейся штриховкой, точками, волнистыми и параллельными линиями. Пятно тоже встречается, но значительно реже: в тенях и силуэтах небольших фигурок.

Рассказ «Соприкосновение» тоже ведется от первого лица, но лирический герой выступает здесь скорее свидетелем истории, чем ее главным действующим лицом. Вероятно, поэтому художник на иллюстрации (Илл. 3. 2.25) не предлагает зрителю подробно рассмотреть персонажа, делая его крошечной деталью общей сцены. Ю. Соостер изображает морской пейзаж, ограниченный с левого края узкой вертикальной полоской скалы, на самом краю которой виднеется темный силуэт сидящего. Большую часть пространства занимает небо и облака благодаря чрезвычайно низкой линии горизонта. Выбор такого бессодержательного момента сначала может вызвать недоумение, учитывая острый детективный сюжет рассказа. Его фабула вертится вокруг открытия способа, как можно находиться под водой сверх человеческих возможностей. Текст изобилует разнообразными интригами, сценами нападений и перестрелок. Однако Ю. Соостер игнорирует наиболее зрелищные моменты, чтобы показать более тонкий

²⁷⁷ Там же.

уровень смысла, который объясняет глубинную подоплеку событий — становление героя, пятнадцатилетнего мальчика Миши Лебедева.

В начале рассказа он предается мечтам о том, как бы ему хотелось стать таким же великим, он искренне удивляется тому, что кто-то не хотел бы прославиться так же, как Т. Хейердал²⁷⁸. Поэтому изображение крошечной фигурки на краю обрыва, устремленной в необъятное пространство неба с плывущими по нему «воздушными замками» облаков — это весьма красноречивая визуальная метафора душевных переживаний юноши. После всех случившихся с ним передраг, он в конце рассказа идеологически верно для своей эпохи приходит к выводу, что не надо предаваться абстрактным мечтам, и что самое главное: «Просто человеком сделаться, работником»²⁷⁹. Такая композиция могла быть обусловлена и тем, что в тексте несколько раз упоминается фигура, находящаяся на краю скалы: это не только сам Миша, но также его друг Володя и оставшийся неизвестным молодой человек. Поэтому отвлеченный силуэт, увиденный издалека на скале, включает в себе благодаря своей условности сразу несколько идей и образов текста.

Иллюстрация к рассказу «День гнева» (Илл. 3. 2.26) строится на приеме умолчания: художник показывает странных существ, но не дает им какой-либо очевидной характеристики, заставляя читателя гадать, кто перед ним: злодеи или жертвы. А все дело в том, что они — и то, и другое одновременно. В рассказе речь идет про существ, называемых «отарками», которые являются промежуточными формами между зверями и людьми, появившейся в результате безрассудного эксперимента. Обладая когнитивными способностями, они могли изучать науки, но, не обладая этикой и нравственностью, запросто поедали людей и друг друга. Главные герои отправляются в их владения и в итоге оказываются зверски убиты «отарками».

²⁷⁸ Гансовский С. Указ соч. С. 138.

²⁷⁹ Там же. С. 164.

Ю. Соостер изображает заросли леса, в которых наполовину видны эти существа. В тексте не дается точного описания «отарков», за исключением общих черт: они обладали острыми клыками, а их следы напоминали медвежьи. Сам автор определяет их как «бурая масса» и «похожими на свинью»²⁸⁰. Ю. Соостер же показывает существ в виде черных овалоподобных силуэтов с острыми, по-кошачьи, ушами. В их облике нет ничего устрашающего, отсутствуют когти и клыки, более того, даже нет намека на рот. Из характерных черт на фоне этих черных аморфных пятен выделяются только глаза, на которые автор рассказа также обращает внимание: «...сверкнули большие глаза, злые и испуганные...» или «...увидел огромного отарка с крупной тяжелой головой, оскаленной пастью и большими, блещущими в полумраке глазами». Ю. Соостер передает не конкретную сцену, упоминавшуюся в рассказе, а пропитывающее его насквозь ощущение тревоги: «отарки», вырвавшиеся из лаборатории, поселились в лесу и терроризировали местных жителей постоянным, но незримым присутствием. Также прячась по кустам, они тайно следили за главными героями. Навязчивую близость скрытой угрозы Ю. Соостер передал, обозначив «отарков» плотными черными пятнами, закрытыми наполовину растительностью.

В иллюстрации к рассказу «Голос» (Илл. 3. 2.27) художник вновь передал основную идею текста, а не сосредоточился на каком-либо конкретном повороте сюжета. В рассказе идет речь об итальянском бедняке, который при помощи гениального хирурга получил великолепный оперный голос. Именно история его таланта лежит в основе рассказа, раскрывающего идею, что важны не только технические способности, но и внутреннее содержание. Ю. Соостер показывает фигуру героя сильно кадрированной, персонаж одет в костюм, намекающий, что он выступает на сцене, но никаких элементов интерьера нет. Все остальное пространство занимают расходящиеся от открытого рта героя концентрические дуги, где-то

²⁸⁰ Там же. С. 176-183.

становясь плотнее, где-то, наоборот, приобретая более разреженный характер. Таким образом, Ю. Соостер убедительно визуализировал распространение незримой звуковой волны. В рассказе важность голоса артикулирована самим его названием и описаниями, где голос становится словно бы отдельным действующим персонажем: «голос продолжал расти»; «голос его темнел и наполнялся содержанием»; или, наконец, в финале «чистый-чистый голос возник, и весь зал разом вздохнул. А голос лился шире и шире, свободнее и выше, он заполнял все»²⁸¹. Как мы видим, в тексте используется много гиперплазированных абстракций, которые через изображение материальных объектов передать невозможно. Поэтому Ю. Соостер, ставя перед собой сложную задачу, показать невыразимое, выходит из затруднительного положения, делая видимой энергию феноменально божественного голоса, которая благодаря кадрированию будто бы распространяется за рамки иллюстрации, покоря беспредельность.

Ю. Соостер вариативно работает с планами, чередуя их в иллюстрациях на протяжении всего сборника: на иллюстрации к обложке показан дальний план; крупный план использован в рассказах «Шесть гениев»; далее снова идет дальний в «Соприкосновении»; средний в «Дне гнева»; крупный в «Голосе» и вновь дальний в иллюстрации к рассказу «Двое». Такое чередование держит внимание читателя, не позволяя глазу привыкнуть к одной единственной точке зрения. Причем каждый раз выбор плана обоснован соответствующим описанием в тексте. В последнем рассказе сборника «Двое» речь идет о горожанине будущего, который приезжает на сверхскоростном поезде, работающем на магнитных кольцах, в заповедную местность. Судя по этому транспортному средству, цивилизация грядущих веков достигла новой вершины технологического прогресса. Однако в дальнейшем повествовании автор через образ одного человека выявляет тоску всех жителей футуристического мегаполиса по природе. Множество замещается единичным: главный герой максимально обезличен,

²⁸¹ Там же. С. 205-221.

у него даже нет имени; во время всего рассказ автор упоминает его просто как «человек». Оказавшись за пределами цивилизации, он сбрасывает с себя одежду, заводит дружбу с конем и начинает вести себя в духе «естественного человека» Ж.-Ж. Руссо, наслаждаясь общением с лесом, чувствуя животную силу своего тела, широту искренних душевных порывов и восторг перед природой. Ю. Соостер передает это с помощью художественных средств, изображая человека условной крошечной фигуркой рядом с силуэтом коня на фоне грандиозного ландшафта (Илл. 3. 2.28). Необъятность и величие пейзажа подчеркивается взглядом на сцену с высоты птичьего полета и отсутствием линии горизонта. Выбранная мастером сцена вполне резонирует и с конкретным отрывком текста: «Перед ними лежала огромная долина, кое-где покрытая перелесками и кустарниками. Далеко внизу река извивалась светлой лентой, розовые под солнцем скалы громоздились на другом берегу, а еще дальше <...> горизонт замыкали холмы»²⁸². То есть, Ю. Соостеру удалось передать и буквально ткань текста, и его сверхидею, возникающую между строк. Также важно подчеркнуть, что художник мыслит пространством всей книги — данный ландшафт очень похож на тот, который мастер изобразил в центре иллюстрации для обложки. Таким образом, первое и последнее изображения в сборнике закольцовываются, создавая сквозную связь от начала к концу.

Для книги К. Фиалковского «Пятое измерение» Ю. Соостер выполнил лицевую и заднюю стороны обложки, а также одну внутреннюю иллюстрацию²⁸³. Характерно, что из двенадцати рассказов он выбрал для наиболее точного иллюстрирования только один, образы из которого встречаются на задней стороне обложки и внутри книги. А рассказ, который дал название всему сборнику, и, казалось бы, поэтому должен был привлечь художника, остался без его внимания. Возможно, так произошло по причине того, что его сюжет, связанный с описанием случайного путешествия во

²⁸² Там же. С. 229.

²⁸³ Фиалковский К. Пятое измерение. М.: Мир, 1966.

времени, уступает по философской глубине, которая была важна художнику, тексту «Воробьи галактики», к которому он сделал целых две иллюстрации. Первая находится внутри книги, предваряя лист с названием и главу с введением.

Читателя встречает пугающий образ неотвратно надвигающегося гигантского черного пятна с щупальцами, тянущимися к крошечной фигуре человека (Илл. 3. 2.29). Согласно описанию объекта в книге, форма имеет другой характер: «Туча падала на нас огромным черным листом, чересчур тяжелым, чтобы кружиться на ветру»²⁸⁴. Художник же изображает ее как геометрически идеальный овал. Также он вольно проинтерпретировал еще одну конкретную деталь из текста: «Тогда я увидел щупальца, огромные черные щупальца тучи, напоминающие трубы. Они медленно тянулись в сторону Веры»²⁸⁵. Однако вместо труб мы видим отростки, больше похожие на биологические конечности некоего живого существа. С пейзажем Ю. Соостер обращается таким же решительно своеобразным образом: если в тексте описываются валуны, за которыми прятались герои, то художник минимизирует характеристики ландшафта до плоского силуэта скалы на дальнем плане и бесконечного пустынного безжизненного пространства. Последнее возникает во многом благодаря низкой линии горизонта. Она же подчеркивает грандиозность разместившегося над ней чудища. Сокращает художник и количество героев: согласно тексту, в моменте встречи участников разведывательной операции с тучей на Ганимеде (спутнике Юпитера) участвовало три человека, одного из которых щупальца как раз и схватили. Однако на иллюстрации мы видим единственного персонажа из трех. И все же даже в авторской интерпретации суть момента передана точно. Героиня рассказа Вера побежала, когда надо было упасть и замереть, в этом случае туча прошла бы мимо. Это фатальное решение, вызванное

²⁸⁴ Фиалковский К. Пятое измерение. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://libking.ru/books/sf-/sf/110999-3-konrad-fialkovskiy-vorobi-galaktiki.html#book> (дата обращения 10.11.2024).

²⁸⁵ Там же.

паникой, и визуализирует художник, придавая позе персонажа динамику за счет резкого наклона корпуса и широко расставленных конечностей.

Задняя сторона обложки (Илл. 3. 2.30) также вдохновлена рассказом «Воробьи галактики». По сюжету выжившие после встречи с тучей попадают на базу инопланетян. Там герой оказывается сначала в розовом тумане, что может объяснять выбор Ю. Соостером цвета для задней стороны обложки. Правда, розовый у него сконцентрировался до красного. Далее на персонажа выплывают некие сущности, не имеющие антропоморфного облика: «...вынырнули какие-то громадные шары диаметром в несколько метров и параболоиды вращения, напоминающие огромные фужеры. Они казались прозрачными, но стоило взглянуть на любой из них в упор, как он становился матовым. Казалось, они движутся, колеблются ...»²⁸⁶. Художник же изображает эти формы не прозрачными, так как через ближние фигуры не видно дальних. Получается, что, согласно тексту, читатель смотрит на них именно «в упор». Таким образом, обложка передает эффект буквального присутствия. Характерно, что Ю. Соостер вставляет две формы, тяготеющие к яйцу, хотя в тексте указаны только шары и фужерообразные объемы. Возможно, он выбрал этот рассказ еще и по причине того, что ему были близки концептуально и визуально образы, в нем упоминающиеся. Визуально — так как лапидарные, обтекаемые геометрические формы близки к любимой художником идее яйца. Концептуально — так как в рассказе постоянно упоминаются энергии и силовые поля, что в связи с тучей, что в связи с обитателями инопланетной базы. Понятие энергии также было сущностно важным для мировоззрения и, соответственно, творчества Ю. Соостера.

К тому же «Воробьи галактики» — один из самых философских рассказов всего сборника. В нем амбициозные и горделивые фантазии человека о господстве над вселенной сталкиваются с реальностью, в которой

²⁸⁶ Там же.

для иных форм жизни люди просто воробьи, что и отражено в названии рассказа — «Воробьи галактики». Так, художник выбирает в качестве источника для стратегически важных иллюстраций не рассказ, по которому назван сам сборник и в котором говорится про мощное развитие технологий, а тот текст, где писатель демонстрирует более разносторонний и глубокий подход к описанию взаимоотношений человечества и Космоса.

Сюжет лицевой стороны обложки (Илл. 3. 2.31) вызывает вопросы, так как не совпадает полностью ни с одним рассказом. Можно предположить, что раз в иллюстрацию задней стороны обложки, имеющей отношение к «Воробьям галактики», художник ввел те формы, которые не упоминались в тексте, то он мог так поступить и в отношении лицевой стороны обложки. Например, в рассказе «Воробьи галактики» встречается упоминание левитирующих машин, которые собирают камни в котловине, окруженной скалами. К. Фиалковский дает точное описание этих объектов: «Большинство машин напоминало воронки, которые заканчивались шаровидными резервуарами. Они висели над самой поверхностью, перелетая с валуна на валун, словно бабочки среди цветов на поляне»²⁸⁷. На первый взгляд, обложка соответствует тексту — мы видим парящее низко над поверхностью устройство, а на заднем плане присутствуют скалы. Однако, если в тексте указана форма конуса, то на иллюстрации изображен квадрат, проекция куба, и внизу нет ни одного объемного камня, только небольшие черные пятна, которые также могут считываться и как рытвины. Можно предположить, что это было сделано по эстетическим и концептуальным причинам.

С композиционной точки зрения, лапидарная форма на лаконичном фоне выглядит гармоничнее, чем сложносочиненная. К тому же, в тексте присутствует допущение, что большинство машин хотя и имело форму воронки с шаром, но, тем не менее, не все. Отсутствие четких ассоциаций с конкретным агрегатом в данном случае предполагает универсальность трактовки, которая идеальна для сборника рассказов. То есть, видя такую

²⁸⁷ Там же.

обложку, читатель настраивается на встречу с чем-то внеземным, но не может ожидать какую-то конкретную фабулу. Обложка идеально вбирает в себя все возможные сюжеты своей отвлеченной геометрией. Это соотносится и с названием сборника «Пятое измерение», предполагающим нечто вне повседневного опыта человека, предельно умозрительное. Однако чистая абстракция на обложке могла бы оттолкнуть потенциального читателя, поэтому художник берет сюрреалистический метод сочетания знакомого (горный ландшафт) и невероятного (парящий в воздухе квадрат). Эта геометрическая фигура задает тон всей иллюстрации, которая строится на четких прямых линиях: посередине листа проходит горизонт; справа вертикально отграничена полоса, в которой дано название серии; имя автора и название сборника присутствуют в черных прямоугольниках внизу иллюстрации.

Для сборника «Путь марсиан» Ю. Соостер выполнил лицевую, заднюю стороны обложки, а также серию внутренних иллюстраций²⁸⁸. Книга условно разделена на три части согласно темам. Это не маркировано в содержании или оформлении книги, но артикулируется во вступительной статье А. Н. и Б. Н. Стругацких «Фантастика служит человечеству»²⁸⁹. Согласно ей, в издании присутствуют: «космический раздел», описывающий происшествия в космосе; далее идет раздел, в котором находятся рассказы о роботах; и, наконец, третий раздел посвящен социально-гуманистическим проблемам в разных вариациях. Ю. Соостер для обложек выбирает сюжет из космической части.

Лицевая обложка (Илл. 3. 2.32) связана с рассказом «Путь марсиан», давшим название всей книге и открывающим этот сборник. Однако мастер изображает не Марс, что было бы логично, а Сатурн, который легко узнать по кольцам. Возможно, таким образом проявляется желание Ю. Соостера уйти от буквализма, однако при этом решение мастера не противоречит

²⁸⁸ Азимов А. Путь марсиан. М.: Мир, 1966.

²⁸⁹ Там же. С. 5-13.

тексту. Население Марса (потомки колонизаторов с Земли) нуждается в запасах воды, поэтому несколько отчаянных героев решаются на опасный полет к Сатурну, чтобы добыть лед, а значит, и воду, из его колец. К тому же, в рассказе важное место отведено описанию этой планеты, космонавты любуются ее кольцами, пролетая мимо: «До самого конца полета каждый парил в космосе все свободное время, не спуская глаз с Сатурна»²⁹⁰.

Более того, будучи марсианином, главный герой размышляет, могут ли он и ему подобные наслаждаться красотой, как это делают земляне, и приходит к выводу, для него это будет другая красота — космическая. Такую точку зрения поддерживает его сотоварищ, говоря: «Они так привыкли к своему паршивому крохотному миру, что им просто не понять, до чего же хорошо парить в космосе, глядя на Сатурн»²⁹¹. Симптоматично, что именно в этом моменте появляется рассуждение над кредо «пути марсиан», отраженным в названии рассказа и всего сборника: задача жителей Марса покорить дальние просторы галактики, так как земляне слишком привязаны к своей планете, считая ее своим домом. Таким образом, Ю. Соостер оказался невероятно чуток к философской сути текста, обратив внимание не на очевидное (Марс), а на сущностное (Сатурн, размышление о котором помогло марсианам сформулировать свое жизненное кредо). В отношении колец Сатурна также следует отметить, что овальная форма была интересна Ю. Соостеру и сама по себе. Кстати, она будет повторяться в иллюстрациях этого сборника еще не раз.

Расположение планеты на рисунке тоже необычно: она показана не по горизонтальной оси, а по вертикальной, не целиком, а фрагментарно. Это передает ощущение безграничности космоса и необъятности планеты. Также неожиданный ракурс может подразумевать инаковость ощущений координат в космосе. Мы смотрим на планету глазами левитирующего космонавта, у которого точка зрения может быть совершенно неожиданной в отсутствие

²⁹⁰ Там же. С. 55.

²⁹¹ Там же. С. 58.

силы гравитации. К тому же, фрагмент колец напоминает в таком положении участок моста, или лихо изогнутой дороги, что резонирует с названием, но не иллюстрирует его буквально. Также Ю. Соостер выполняет сложную задачу по передаче темпоральности, заложенной в тексте, через изображение относительно статичного объекта. В рассказе описывается, как корабль летел по направлению к планете, она медленно росла и наконец: «Сатурн закрывал полнеба — весь в оранжевых полосах, с расплывчатой границей ночной тени, отрезавшей его правую четверть»²⁹². На иллюстрации его «отрезает» нижний край обложки.

На задней стороне обложки (Илл. 3. 2.33), скорее всего, изображены сброшенные ракетами технические контейнеры, которые собирают в космосе мусорщики из того же рассказа «Путь марсиан». Правда, Ю. Соостер меняет их силуэт: согласно тексту, они выглядят как усеченные конусы, а у него на иллюстрациях формы напоминают яйца, имеющие с обеих сторон продолговатые вытяжения. Художник изображает восемь таких объектов на черном фоне, варьируя размеры, что создает ощущение пространства, усиливаемое присутствием крохотных светлых точек, обозначающих самые отдаленные космические тела. Выбор данных элементов может быть объяснен концептуальным подходом к оформлению: в иллюстрации для задней стороны обложки художник обращается к началу рассказа, в котором главные герои — простые мусорщики, чей удел просто искать и собирать контейнеры, брошенные в межзвездном пространстве космическими кораблями. В связи с этим, первый раз выражение, ставшее названием рассказа, употребляется в презрительном ключе: «Вы — мусорщик... потому что таков Марсианский путь». То есть, мы воспринимаем его как прямой намек на второсортность жителей Марса и пренебрежение к их жизненному предназначению. Однако в конце рассказа марсианские мусорщики оказываются победителями, настоящими покорителями космоса, отправившимися в опасное путешествие к Сатурну ради спасения своей

²⁹² Там же. С. 55.

планеты. В итоге, главные герои делают вывод, что: «...марсиане, а не привязанные к своей планете земляне, колонизируют Вселенную. Это неизбежно... Это — Путь марсиан»²⁹³. Поэтому, если на задней стороне обложки мы видели предметы, связанные с негативной трактовкой названия рассказа, то на лицевой встречаем композицию, как раз прославляющую «Путь марсиан»: Сатурн и его кольца, из которых ранее презируемые мусорщики смогли добыть воду, что означало спасение Марса и независимость от Земли.

Фронтиспис неожиданно имеет связь с рассказом «Место, где много воды», который идет третьим по счету в сборнике. Возможно, такой выбор обусловлен желанием Ю. Соостера дать через визуальное начало более сложный концептуальный контекст: на обложке представлены иллюстрации к рассказу, проникнутому пафосом покорения космоса человеком. А вот рассказ «Место, где много воды», напротив, демонстрирует человеческую слабость и глупость, которые полностью закрывают возможность освоения Вселенной. Согласно сюжету, инопланетяне с Венеры постучали в ближайший дом, чей хозяин с ними грубо обошелся и в итоге прогнал. В ответ венерианцы пообещали, что никогда больше не прилетят на Землю, предупредят всех остальных обитателей Вселенной и сделают так, чтобы негостеприимные земляне не смогли улететь со своей планеты.

Таким образом, Ю. Соостер в первых же иллюстрациях, которые видит читатель, намечает два пути цивилизации — путь развития и путь деградации. При этом мастер не раскрывает полностью интригу текстов. На фронтисписе (Илл. 3. 2.34) мы видим обычный двухэтажный дом на фоне не приметного земного пейзажа с холмами, полями и деревьями, что перекликается с объяснением венерианцев, почему они выбрали именно это место для первого контакта²⁹⁴. Ощущение тревоги и предчувствие столкновения с чем-то невероятным возникает благодаря

²⁹³ Там же. С. 58.

²⁹⁴ Там же. С. 22.

сюрреалистическому приему сопоставления обыденного (типичный реалистический пейзаж, выполненный штриховкой) и неожиданного, выпадающего из этой идиллии элемента — белого овала идеальной формы. Такой контраст также выражает разницу между мирами людей и пришельцев: домик изображен жесткими пересекающимися горизонталями и вертикалями — он объемен, детализирован; в то время как венерианский корабль предельно абстрактен. Трактовка инопланетного космического судна авторская, но с опорой на текст, в котором оно описывается как «летающее блюдце», «большое, круглое, сверкающее и мощное»²⁹⁵. У Ю. Соостера круглое блюдце превращается в овал, любимую им метафизическую форму, как раз связанную с космосом.

Далее иллюстрации располагаются перед рассказами, но не перед всеми десятью, а только четырьмя. Одна находится в начале, одна ближе к концу, а две — примерно посередине книги. Такой выбор расположения вносит в сборник ясный визуальный ритм, отмечая акцентами важные точки на пути читателя: начало, середину чтения и его завершение. Выбор расположения иллюстрации на отдельной странице перед самим рассказом настраивает читателя, разогревая его интерес, но не лишая удовольствия самому узнать развязку. Поэтому для всех изображений характерна статичность и ощущение «бессюжетности». Открывающему сборник рассказу «Путь марсиан» предшествует изображение космического пейзажа (Илл. 3. 2.35), что сразу дает понимание места действия.

Нижнюю часть рисунка занимает специфический гористый ландшафт, а над ним гигантским полукружием зависло некое космическое тело, тоже имеющее похожую граненую структуру. Между ними — черное безмолвие космоса и странные, вытянутой формы объекты, назначение которых невозможно разгадать до прочтения рассказа. Согласно сюжету, жители Марса отправились добывать ледяную глыбу из пояса Сатурна, и для этой цели встроили в нее корабли, чтобы довести гигантский груз обратно. Задача

²⁹⁵ Там же. С. 135.

осложнялась приближением к ним другого обломка, который они называли «Призрак»: «Призрак приблизился настолько, что все бросили работу, как замороженные глядя на гору, занявшую все небо <...> Каждая выбоина и трещина на поверхности Призрака была видна совершенно четко»²⁹⁶. Художник выбрал для иллюстрации самый напряженный момент рассказа: столкновение команды храбрецов с фатумом, грозными силами космоса. При этом Ю. Соостер смог сохранить загадку, не показывая космонавтов и выбрав для их кораблей и двигателей нетривиальную геометрически-причудливую форму, напоминающую вытянутые яйца на подставках с шипами наверху. В рассказе таких описаний не встречается. Художественной выразительности мастер достигает с помощью контраста силуэтов и фактур: между кристаллическими глыбами снизу и сверху, точно соответствующими приведенному выше отрывку описания, расположились вытянутые, обтекаемые, гладкие формы. Будучи целиком белого цвета с минимумом штриховки, они ярко выделяются на общем темном фоне и детализированной поверхности ледяных гор.

Следующая иллюстрация предваряет рассказ «Робот ЭЛ-76 попадает не туда» (Илл. 3. 2.36). На нейтральном фоне, выполненном горизонтальной штриховкой, с типичным для художника заниженным горизонтом, расположена фантастическая конструкция, состоящая из множества разнородных деталей: шестеренок, лампочек, проводов, антенн, пропеллера и т.д. Согласно сюжету, робот, предназначенный для обслуживания сложнейшей аппаратуры «Дезинто» на лунной базе, случайно остается на Земле и попадает к обывателю Рэндольфу Пэйну, который из ненужного хлама делает аналог сложной и дорогой лунной техники. Ю. Соостер вновь решает показать объект сам по себе, вне ситуаций действия или взаимодействия: в рассказе описывается процесс создания и применения этого оборудования, его прямое и опосредованное участие в интеракциях между персонажами. Также присутствует много зрелищных сцен с участием

²⁹⁶ Там же. С. 70.

множества героев. Однако Ю. Соостер не оставляет даже намека на это, что дополнительно стимулирует воображение читателя.

Возможно, избранный мастером для изображения образ отвечал его собственной страсти к коллекционированию старых вещей и остатков разных механизмов. Тем более в тексте они подробно описываются: «Над массивным основанием из ржавого железа (Пэйн припомнил, что когда-то оно было частью подержанного трактора) вкривь и вкось поднималась поразительная путаница проводов, колес, ламп и неописуемых ужасов — без числа и названия. Все это завершалось наверху чем-то вроде раструба самого зловещего вида»²⁹⁷. При этом Ю. Соостер не фиксирует на листе каждый названный предмет. То есть лампы, колесики, раструб и провода, конечно, имеются; и нижняя часть показана, согласно тексту, более брутально, чем все остальное; однако пропеллера, антенн, котлов и ряда других деталей в рассказе не было упомянуто. Возможно, внимание Ю. Соостера также привлекло и ироничное появление в тексте в связи с описанием машины из хлама аллюзий из мира искусства: «Если бы Руб Голдберг был еще жив, он умер бы от зависти; Пикассо бросил бы живопись, почувствовав, что его превзошли! А если бы в радиусе полумили отсюда оказалась корова, то в этот вечер она доилась бы простоквашей»²⁹⁸. Про американского мастера комиксов Р. Голдберга Ю. Соостер вряд ли знал, но вот упоминание Пабло Пикассо, очевидно, не могло не заинтересовать художника, который внимательно «изучал» его манеру вместе с другом Ю. Соболевым.

Следующая иллюстрация показывает, как внимательно Ю. Соостер относился к общей структуре текста и отражал это в своей работе. Она выполнена к рассказу «Профессия» (Илл. 3. 2.37), который находится на следующей за ней странице. Однако при этом художник выбрал для изображения момент, который подходит и к предыдущему рассказу «Мечты — личное дело каждого». На нейтральном фоне, выполненном штриховкой

²⁹⁷ Там же. С. 206-207.

²⁹⁸ Там же. С. 206.

без каких-либо деталей, которые могли бы дать представление о сюжетных коллизиях, крупным планом изображен человек, половину головы которого занимает вытянутый кверху обтекаемый объект, напоминающий заостренное яйцо. Так как мы не видим одежды и черт лица, невозможно определить пол и возраст персонажа или попытаться определить пространственно-временной континуум, которому он или она принадлежит. Нечто, скрывающее верхнюю часть головы, может быть и фантастическим головным убором, и шлемом, и инопланетным образованием. Теперь сравним фрагменты обоих рассказов, между которыми помещается эта иллюстрация. В тексте «Мечты — личное дело каждого», который предшествует иллюстрации, идет повествование про будущий виток развития индустрии развлечений, когда новым трендом вместо обычного кино становится производство и просмотр грез напрямую человеческим мозгом. Представители могущественной корпорации, специализирующиеся на такого рода нейро-продуктах, нашли одаренного мальчика и тестируют его мозг на способность производить грезы, для чего на его голову надевают специальный диагностический шлем «мысленницу», описание которого точно совпадает с композицией иллюстрации: «...из-под шлема были видны только нос и рот мальчика»²⁹⁹.

В рассказе «Профессия», следующем после иллюстрации, сюжет иной, но сцена со шлемом тоже повторяется. На этот раз, согласно сюжету, в будущем ученые научились записывать информацию напрямую в мозг человека, и используют эту технологию для того, чтобы штамповать высококлассных специалистов без участия в образовательном процессе школ и университетов. Главный герой совсем юным проходит такой сеанс: «Ему надели на голову большой шлем обтекаемой формы, выложенный изнутри резиной <...> Он перестал ощущать собственное тело, исчезли чувства, весь мир, вся Вселенная...»³⁰⁰. Получается, что композиция Ю. Соостера прекрасно подходит и для данного рассказа, более того, передает не только

²⁹⁹ Там же. С. 217.

³⁰⁰ Там же. С. 257.

фактологию, но и доносит чувственное содержание. Исчезновение тела и мира отражает кадрирование композиции, позволяющее видеть частично только голову мальчика и окружающую его пустоту. Таким образом, художник смог соединить сразу и содержание первого рассказа, и эмоциональное строение второго в одной иллюстрации.

Иллюстрируя рассказ «Мертвое прошлое» (Илл. 3. 2.38), художник выбирает нетривиальный сюжет из всего текста: он изобразил «изображение», описанное в тексте. Согласно сюжету, ученый подпольно создает хроноскоп, аппарат способный воспроизводить прошлое как кино. Ю. Соостер показывает не эту сложную машину или главных героев, а проекцию хроноскопа на стене, которая так описана Айзеком Азимовым: «В центре одной из стен засветилось небольшое пятно <...> Пятно стало более четким и распалось на черно-белый узор. Люди! Как в тумане. Лица смазаны. Вместо рук и ног — дрожащие полоски. Промелькнул старинный наземный автомобиль...» Ю. Соостер передал это описание в рисунке точно, но не буквально. Стена узнаваема по характерной полосе нижнего плинтуса. Ее покрывает штриховка не параллельными линиями, как в ряде предыдущих случаев, а перекрестными, образующими муаровый узор, что опять же перекликается с описанием. Также художник учитывает в иллюстрации и расплывчатость конечностей фигур, движение которых он передает в футуристической манере симультанного наложения. Однако мастер не включает в композицию автомобиль, упомянутый в тексте, так как он в данном случае был бы скорее визуальным шумом. Зато Ю. Соостер добавил висящие на стене пальто и шляпу, которые служат для создания контраста между миром бесплотных человеческих теней и материальной реальностью.

Такое решение добавляет оформлению еще один уровень смысла, перекликающегося с названием рассказа «Мертвое прошлое» — от людей в конечном счете остаются лишь тени воспоминаний, в то время как вещи могут значительно пережить своих владельцев. С этим связана и профессия одного из героев рассказа, преподавателя древней истории: великие

цивилизации прошлого давно исчезли с лица земли, но фрагменты их материальной культуры продолжают свою жизнь молчаливых свидетелей. Художник также проявил свободу в изображении теней, придав им очевидные очертания мужской и женской фигур, в то время как в рассказе отсутствует подробное описание возникших на стене проекций. Ю. Соостер смог в этих двух фигурах обобщенно передать типаж людей середины XX века вообще, наделив их соответствующими гендерными атрибутами-клише: женщина показана в платье до колена на каблуках и с сумочкой на руке; мужчина — в штанах, пиджаке, шляпе и с трубкой во рту.

Для книги «Вино из одуванчиков» Ю. Соостер выполнил суперобложку, лицевую сторону обложки, а также одну внутреннюю иллюстрацию³⁰¹. Несмотря на то, что в книге собрано девять историй, все иллюстрации посвящены только одной, которая и дала название всему сборнику. Можно предположить, что такое решение обосновано тем, что, будучи небольшим романом, этот текст отличается по жанру и объему от всех прочих, являющихся рассказами. Также он носит ярко выраженный автобиографический характер, что дополнительно выделяет его на общем фоне. На суперобложку с лицевой и задней сторон художник поместил изображение одуванчиков. Если на задней стороне показано пять желтых цветков, то на лицевой присутствует уже только один большой, покрывшийся белым пухом. Идею подчеркнуть начальную и финальную стадию преобразования цветка можно связать с цикличностью, присутствующей в самой структуре текста. Он начинается с первого дня лета и заканчивается последним. В открывающей повествование главе главный герой просыпается в башне дедушки, взмахивает руками, и город, словно повинувшись ему, просыпается. В последней главе в той же башне мальчик также взмахивает руками, и на улицах гаснут огни. Мотив времени очень важен для Р. Брэдбери и в данном тексте, и в других, находящихся под обложкой.

³⁰¹ Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. М.: Мир, 1967.

Наиболее ярко он выражен в теме старости и юности, что прослеживается в текстах «Мальчик-невидимка» (одинокая старуха, притворившись ведьмой, хотела оставить ребенка подле себя), «Смерть и дева» (тут пожилая дама согласилась умереть, только вновь прожив один день своего девичества), «Здравствуй и прощай» (история про человека, который не мог повзрослеть и оставался физически ребенком, когда вокруг все старели). Эта фундаментальная для писателя стадияльность начала и конца пути человека находит отражение и в оформлении суперобложки (Илл. 3. 2.39): желтые одуванчики превращаются в белый пух. Ю. Соостер использует эффект штриховки цветными карандашами: рядом с цветами она уплотняется; расходящееся от головок цветов желтое сияние мягкой растушевкой накладывается поверх синего фона.

Такие ореолы вокруг одуванчиков могут соотноситься с последним абзацем текста, когда главный герой понимает, что в бутылках с вином из одуванчиков сохранено само время и лето: «А если он что-нибудь забудет — что ж, в погребе стоит вино из одуванчиков <...> Можно почаще спускаться в погреб и глядеть прямо на солнце, пока не заболят глаза, а тогда он их закроет и всмотрится в жгучие пятна <...>»³⁰². Таким образом, желтые мерцания цвета вокруг цветочных головок усиливают ассоциативную связь одуванчика с летним солнцем. Характерно, что всем цветам Ю. Соостер придает свою любимую овоидную форму. У цветка на лицевой стороне суперобложки даже есть намек на объем, созданный не с помощью света и тени, а посредством изменения размера узора, в отдельных своих частях напоминающего солнце с расходящимися лучами.

На твердой обложке цвет отсутствует, художник украшает ее композицией (Илл. 3. 2.40), основанной по большей части на работе с черной линией. Сюрреалистический оттенок ей придает сочетание кисти, держащей телефонную трубку, и прямоугольника, в котором виден городской пейзаж.

³⁰²Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://vk.com/doc28865736_612519165?hash=yODrE5VUtogBcUEkJTy89VgAGEYzLsKEM92P8UPjHlg (дата обращения 10.11.2024).

Несоответствие возникает и за счет контраста утрированно изображенной руки, условного плоскостного фона и резкого прорыва в глубину, который мы наблюдаем в городском пейзаже благодаря стремительно убегающей в перспективуallee пальм. Однако смысл столь загадочного на первый взгляд изображения становится понятен при внимательном прочтении текста «Вино из одуванчиков». Один из героев, полковник Фрилей, любил вспоминать прошлое и постоянно рассказывал заходящим его навестить мальчикам про времена своей молодости. Однако потом родственники Фрилейя наняли сиделку, напоминавшую больше тюремного надсмотрщика, которая постоянно его во всем ограничивала и в итоге запретила эти посещения. Одиноким полковник стал тогда звонить своему другу Хорхе в Мехико и просить поднести трубку к окну, чтобы он мог послушать шум города. Это переносило его в прекрасные годы юности. В итоге, звонки стали единственной радостью полковника: он так и умер, слушая далекий шум большого города через телефонную трубку. Возможно, Ю. Соостера эпизод привлек своей драматичностью и проявленностью в нем силы фантазии, которая позволяет выйти из мира жестких правил. Вероятно, это могло резонировать и с личным опытом художника, прекрасно знавшего, что такое несвобода и контроль. Также был близок мастеру и сюрреалистический оттенок эпизода, участвующих в нем объектов и категорий: телефонная трубка, рука и целый далекий мир прошлого, в связи с чем можно вспомнить картины и объекты с телефонами Сальвадора Дали, тоже в причудливых сочетаниях рождающих фантастические истории.

Единственная внутренняя иллюстрация расположена перед вступительной статьей (Илл. 3. 2.41), служа визуальным прологом ко всем рассказам. В овал включена композиция фигур трех бегущих мальчиков на условном пейзажном фоне, едва намеченном прихотливыми линиями. Подобную сцену можно найти только в тексте «Вино из одуванчиков», где кратко описывается следующий эпизод: «На полпути мимо роем метеоров

пронеслась орава мальчишек, и среди них Чарли Вудмен и Джон Хаф: сила их притяжения была так велика, что они оторвали Дугласа от Тома и дедушки и увлекли за собой к оврагу»³⁰³. Тогда становится очевидно, что неестественная анатомия персонажей с чрезвычайно длинными и широко расставленными ногами передает как раз эту сверхъестественную скорость, которую Р. Брэдбери сравнил с полетом метеоров.

Причину, по которой именно этот крошечный и, казалось бы, не самый важный момент художник выбрал в качестве открывающей иллюстрации ко всему сборнику можно выявить, обратив внимание на наиболее часто встречающиеся темы в сборнике — это время и детство. Они важны и для «Вина из одуванчиков», и для упоминавшихся выше рассказов. Более того, во вступительном тексте «Один из Бредбери» К. К. Андреев сравнивает Р. Брэдбери с героем его рассказа «Здравствуй и прощай», который физически не мог повзрослеть — мальчиком Уилли, отмечая, что великий фантаст тоже в душе был вечным ребенком, так как ему удавалось на протяжении многих лет сохранять «юношески свежий взгляд на мир и остаться неистовым и неисправимым оптимистом»³⁰⁴. Таким образом, Ю. Соостер опять же в одной иллюстрации передает больше смысла, чем просто изображение одного конкретного эпизода, принадлежащего только одному определенному тексту.

Для сборника «Бульвар Целакантус» Ю. Соостер выполнил лицевую и заднюю стороны обложки, а также восемь внутренних иллюстраций³⁰⁵. Первая внутренняя иллюстрация относится к рассказу «Человек с чужими руками». Художник выбирает не описание событий, происходящих в реальности, а воспоминания главного героя, профессора Валка, когда тот был вместе с сыном на берегу Индийского океана. В тексте упоминается, что

³⁰³ Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://knijky.ru/books/vino-iz-oduvanchikov?page=16> (дата обращения 10.11.2024).

³⁰⁴ Андреев К. К. Один из Бредбери // Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. М.: Мир, 1967. С. 5-6.

³⁰⁵ Львов А. Л. Бульвар Целакантус. М.: Молодая гвардия, 1967.

профессорский сын повсюду строил белые игрушечные города. Мастер показывает обобщенные геометрические объемы на песке, которые благодаря минимализму и чистоте формы больше напоминают метафизические натюрморты, нежели детские постройки (Илл. 3. 2.42). Ритм композиции задают то учащающиеся, то разряжающиеся горизонтальные линии, маркирующие небо и море; песчаная часть решена точками, тоже то сгущающимися, то расходящимися. Эти базовые средства графики создают лаконичный и одновременно зыбкий образ, соответствующий характеру текста, являющемуся воспоминанием о прошлом. Такими же чертами обладает и следующая иллюстрация к этому рассказу, относящаяся на этот раз к воспоминанию сына профессора Альберта. Ю. Соостер передает характер мысленной картины из прошлого, намечая контуры объектов тончайшими линиями и заполняя пространство стайками небольших мерцающих штрихов (Илл. 3. 2.43). Прямые, убегающие в горизонтальной плоскости в точку схода, превращают реальный пейзаж в условную схему. Сюрреалистические объекты и их сочетание тоже намекают, что все происходящее не вполне материально.

Согласно тексту, сначала перед мысленным взором Альберта предстает песчаная прибрежная коса Каролино-Бугаза, на которой он был рад отдохнуть от вида многоэтажных стеклянных домов. Потом герой фокусирует внимание на чувствительности своих рук уже в настоящем моменте. Ю. Соостер соединяет в иллюстрации воспоминания и сиюминутные телесные ощущения героя воедино, показывая высотные постройки с фантастическими отверстиями посередине; поднявшееся над горизонтом море с крошечным пароходом и простирающуюся в небе над всем этим руку. Так, искажая пространство и используя принцип соединения несоединимых в реальности объектов, художник передает специфику мыслительного процесса, в котором переплетаются воспоминания и постоянно поступающие сигналы тела.

Третья иллюстрация (Илл. 3. 2.44) к рассказу тоже имеет ярко выраженный сюрреалистический оттенок, так как художник вновь объединяет в композиции несоединимое: руки играют на клавишах, которые возникают прямо на песке и уходят в точку схода на линии горизонта, а рядом с пальцами лежит раковина. Этот логический разрыв, тем не менее, точно передает суть рассказа. Сыну профессора, потерявшему обе руки во время взрыва, трансплантируют конечности умершего накануне пианиста, однако оказывается, что они обладают своей памятью. И когда пациент начинает вспоминать свое прошлое, например, путешествия с отцом, то тут же пришитые руки привносят образы своего бывшего хозяина, связанные с музыкой и игрой на инструменте. Расположение иллюстраций в тексте напрямую соотносится с фрагментами, послужившими для них источниками. Читатель не сможет понять сути этих причудливых сцен самостоятельно, и это делает процесс чтения особенно увлекательным: сначала мы видим визуальную загадку, а потом разрешаем ее с помощью текста.

Иллюстрируя рассказ «Мой старший брат, которого не было» (Илл. 3. 2.45), Ю. Соостер снова сосредотачивается не на материальной реальности в повествовании, а на описаниях грез, что делает обоснованным появление сюрреалистических композиций. Согласно сюжету, два юноши необъяснимым образом научились встречаться в пространстве сна. Сначала главный герой засыпает и видит самого себя со стороны, бегущим к морю от нарисованного льва. Художник создает ирреальное пространство сновидения, соединяя трехмерное пространство и двумерное: он показывает объемные фигуры бегущих друг за другом двойников в резкой перспективе, но при этом фоном им служит условный плоскостный морской пейзаж, поднимающийся отвесной стеной вверх.

Эта же игра с искажением пространств свойственна и для следующей иллюстрации (Илл. 3. 2.46), посвященной очередному сну мальчика, в котором он увидел себя в Египте рядом с огромным количеством львов. На первом плане художник изображает крупно голову спящего героя в

горизонтальной плоскости, и сразу поверх нее дает вертикально ориентированное пространство, заполненное барханами, на которых стоит бессчетное количество хищников. Ближайшие к зрителю львы детально проработаны художником, далее, чем ближе к горизонту, тем больше они превращаются в слабо различимые силуэты, пока они вовсе не уменьшаются в крошечные пятнышки. Причем барханы одновременно похожи и на волны, а диагональные линии, расходящиеся радиально в небе, напоминают и лучи солнечного света, и струны, что тоже соответствует амбивалентности сна, о чем говорится и в самом тексте: «...меня понесли волны моря... они баюкали меня, и откуда-то издалика названивали тонкие, как нити серебрящиеся на солнце паутины, струны "спи, спи, спи"... вдруг опять появились желтые кошки. Они спокойно ступали по волнам...»³⁰⁶.

На лицевой и задней сторонах обложки (Илл. 3. 2.47) сборника Ю. Соостер воспроизводит эту же композицию, несколько меняя расположение и количество львов, хотя они также заполняют все пространство вплоть до горизонта. Еще художник отказывается от изображения головы мальчика. То есть он изображает только грезу, уже без привязки к материальному объекту (голове сновидца). В иллюстрацию обложек Ю. Соостер добавляет цвет: барханы становятся синими, что соответствует тексту, который мы цитировали выше. Однако для читателя, который только взял в руки сборник, такое решение будет разбивать зрительный шаблон (ожидание желтого цвета у пустыни и обозримого количества львов в прайде) и служить фактором, вызывающим любопытство и желание разобраться, то есть погрузиться в тексты.

В рассказе «Бульвар Целагантус» художник вновь обращается не к событиям повседневности, а к описаниям альтернативной действительности, в которую мальчика переносят волшебные ворота, хотя до конца рассказа так и не становится понятно, наваждение ли это или действительно случившееся чудо. В параллельном мире totally исчезли люди, и все на свете

³⁰⁶ Там же. С. 100.

принадлежит главному герою. Он изображен бегущим по грандиозным полям, уходящим вдаль (Илл. 3. 2.48). Как и в предыдущем случае, ирреальность пространства подчеркивается благодаря настойчиво повторяющейся рядоположенности: цветы покрывают все поле, постепенно уменьшаясь от крупных и проработанных на переднем плане до крошечных, превращающихся в точки — на дальнем. Подозрительная искусственность, рожденная идеальными зеркальными повторениями, отличает и ряды деревьев, находящихся ровно на линии горизонта. В самих образах нет ничего сюрреалистического, но их утрированное расположение намекает на исключительность и специфичность пространства, в котором они находятся. Однако если в тексте говорится, что основной локацией была площадь с клумбами и подробно описывается особый вид сказочных деревьев, то Ю. Соостер делает сцену более обобщенной, превращая клумбы в поле, а деревья фантастической формы — в обычные. Пространство, таким образом, становится не фантазийным, как в рассказе, а скорее метафизическим.

Иллюстрация к завершающему сборник рассказу «Седьмой этаж» подчиняется той же концепции, что и предыдущие: Ю. Соостер отражает не реальность, описанную в текстах, а измененное состояние героев, воображаемые картины, созданные их фантазией. Мастер выбрал в качестве основы для иллюстрации воспоминания главного героя (Илл. 3. 2.49): тепло комнаты напомнило ему сцену у моря, когда он нежился на солнце и наблюдал за крабами. Пространство рисунка организовано так же, как и в большинстве иллюстраций сборника: акцент стоит на четкой линии горизонта, присутствует много воздуха, предлагается минимум деталей. Вновь присутствует рядоположенность объектов: в диагональную линию от большего к меньшему, выстроились парусники. Их условность контрастирует с детально проработанными изображениями крабов и раковин на переднем плане.

Вторая иллюстрация к рассказу (Илл. 3. 2.50), хотя и относится к обычной повседневности, выполнена так же интригующе. Голова мальчика в

профиль дана на фоне различных узорчатых фрагментов, напоминающих лоскутное одеяло: крошечные сегменты заполнены спиралями, ромбами, кружками, различными пересечениями линий. Буквально в тексте ничто не соответствует такому изображению. Это может быть либо интерпретация Ю. Соостером интерьера школы далекого будущего, часть стен в комнатах которой «были заняты электронными аппаратами»³⁰⁷. Либо художник мог показать так смятение мальчика, который первый раз оказался в школе, и все окружающее казалось ему странным и непонятным. То есть реальность воспринималась им как калейдоскоп из разных фрагментов информации, впечатлений и правил³⁰⁸. Таким образом, Ю. Соостер вновь обратился к внутреннему состоянию героя, процессам его мышления и чувствования.

Для книги «Все живое» К. Саймака Ю. Соостер выполнил две иллюстрации для суперобложки и одну внутреннюю, предваряющую весь текст, включая предисловие А. Н. и Б. Н. Стругацких³⁰⁹. Обе стороны суперобложки составляют одно целое (Илл. 3. 2.51): на лицевой изображен главный персонаж романа Б. Картер, а на задней показан пейзаж, в который он смело делает шаг. Для столь значимого места, с которого начинается знакомство читателя с книгой, Ю. Соостер выбрал один из основополагающих моментов книги — переход главного героя из мира Земли в пространство «смежной Земли» — альтернативного измерения, находящегося в другом пласте времени. Б. Картер случайно находит особое тонкое место в пространстве и оказывается в реальности, принадлежавшей особой форме жизни — разумным лиловым цветам. Художник показывает этот сюжетообразующий зазор в пространстве и времени в виде разрыва, заполненного красновато-розовым градиентом. Аккуратная штриховка, покрывающая фон в этом месте, состоит из множества перекрещивающихся

³⁰⁷ Там же. С. 134.

³⁰⁸ Там же. С. 138.

³⁰⁹ Саймак К. Все живое. М.: Мир, 1968.

линий. Подобный цвет и рисунок из линий встречается только в этом месте, то есть, даже на уровне базовых средств выразительности автор уже дает понять об особом свойстве этого пятна. Ю. Соостер сразу же ловит зрителя в ловушку удивительного и необъяснимого с точки зрения здравого смысла и бытовой логики. Концептуально выбор именно этого момента перехода героя между измерениями обоснован сюжетом, согласно которому К. Брэдшоу в итоге стал посредником между расами людей и разумных цветов: соответственно, его мета-функция заключалась в постоянном выполнении действия «перехода» между мирами.

Справа от фигуры персонажа художник изобразил земной мир в привычных для человека цветах: синее небо и зеленую траву. Справа те же холмы показаны в фиолетовом цвете, так как они принадлежат уже другому измерению с инопланетными жителями-цветами соответствующего цвета. На задней стороне обложки продолжается фиолетовый пейзаж другой реальности. Таким образом, композиция сохраняет цельность и создает ощущение, что с лицевой стороны обложки фигура человека движется на заднюю, возникает категория темпоральности. Ю. Соостер тонко передал коллизию сюжета: герой смотрит прямо перед собой, ожидая увидеть нечто сверхъестественное в параллельном мире, в то время как причина всех перипетий находится прямо под его ногами. Изображения разумных цветов Ю. Соостер расположил в самом низу композиции в виде силуэта. Поэтому читателю они тоже не бросаются сразу в глаза, и он, как и главный герой, проходит весь путь разгадки тайны, пытаясь понять, кто же стоит за всеми чудесами на самом деле.

Внутри книги нас встречает иллюстрация к эпизоду, с которого начинается закручиваться действие романа (Илл. 3. 2.52): герой упирается руками в невидимую преграду, которая в итоге оказывается капсулой времени, в которую инопланетные цветы заключили территорию, выбранную для своего распространения. Работа практически параллельными линиями типична для художника и, когда он направляет их горизонтально, помогает

показать небо или перспективу дороги, когда располагает под углом. Так, с одной стороны, сохраняется целостность изображения, а с другой, возникает ощущение динамики. Излюбленная художником низкая линия горизонта переводит внимание на небо и, собственно, ту невидимую стену, на которую положил вытянутые руки человек. Хотя иллюстрация выполнена в реалистической манере, эффект сюрреалистичности все равно возникает из-за столкновения привычного мира (естественного ландшафта, правильных пропорций всех фигур) и абсурдности происходящего в нем действия. Для читателя, только открывшего книгу, эта композиция предлагает еще одну загадку, помимо той, которая была на обложке; а именно: зачем и почему человек упирается в воздух? Как мы видим, Ю. Соостер в оформлении этой книги выбирал самые нетривиальные эпизоды для захвата внимание читателя, чтобы он захотел погрузиться в текст и найти ответы на визуальные ребусы.

К сборнику Генри Каттнера «Робот-зазнайка» Ю. Соостер выполнил иллюстрацию суперобложки, обложки и двух внутренних иллюстраций, предваряющих вступительный текст³¹⁰. Суперобложка (Илл. 3. 2.53) имеет прямую связь с рассказом, название которого стало общим для всего сборника. В рассказе «Робот-зазнайка» горе-изобретатель в пьяном виде создает робота, который впутывает его в ряд неприятностей, спастись от которых можно лишь поняв, для чего изначально был сконструирован робот. А это весьма непросто: разумная и своенравная машина целыми днями смотрится в зеркало и с готовностью говорит только о собственном совершенстве. В итоге выясняется, что герой создал ее для того, чтобы вскрывать банки из-под пива. На обложке мы видим антропоморфного робота в мундире, который, приняв горделивую позу, с увлечением рассматривает себя в зеркало, хотя в тексте нет упоминания о прямом сходстве машины с человеком, скорее даже наоборот: согласно видению

³¹⁰ Каттнер Г. Робот-зазнайка М.: Мир, 1968.

писателя, робот обладал прозрачным корпусом, в котором была видна работа шестеренок. Благодаря такому небольшому отступлению от буквы рассказа Ю. Соостеру удалось точно передать его дух, показать суть этого персонажа как увеличительной линзы для таких качеств человека, как самовлюбленность, эгоизм и гордыня.

Связь «человек-машина» поддерживается и композицией: на лицевой стороне обложки отражение робота в зеркале дано в таком ракурсе, что у читателя возникает ассоциация, словно бы это он сам смотрится в отражающую поверхность. Это чрезвычайно важно, так как все рассказы проникнуты гуманистическим пафосом и несмотря на то, что речь в них идет о будущем, автором затрагиваются вечные актуальные вопросы, касающиеся человеческой природы. Задняя сторона суперобложки составляет одно целое с лицевой, расширяя двумерное пространство до иллюзии трехмерного: на ней изображен тот же самый робот в идентичной позе, но со спины, и не видно контура зеркала. Таким образом, возникает ощущение сквозного пространства, связи лицевой и задней сторон обложки на уровне сюжета. Визуально их единство подчеркивает и характерная для художника растяжка цветов, плавно перетекающих один в другой.

Под суперобложкой читателя встречает иллюстрация на передней стороне обложки твердого переплета (Илл. 3. 2.54). Она монохромна и выполнена в квадрате по центру листа. После пестроты и эффектного иллюзионизма суперобложки, такая смена формата подготавливает к восприятию внутренних иллюстраций, тоже монохромных и квадратных. В условном пространстве, состоящем из горизонтальных параллельных линий, стоит монументальная фигура взрослого мужчины, а внутри ее гигантской тени помещено изображение маленького ребенка. Этот контраст масштабов раскрывает основной конфликт рассказа «Авессалом», посвященного драме взаимодействия поколений: отец, прославившийся в детстве как гений, сталкивается с тем, что его восьмилетний сын еще гениальнее, чем он сам. Одержимый завистью, доходящей до ненависти, он пытается сдержать

интеллектуальное развитие своего отпрыска, прикрываясь благими намерениями, однако сын находит выход из положения, при этом еще наказав отца.

Вероятно, Ю. Соостера привлек этот рассказ своей универсальностью: стареющее поколение, использующее и контролирующее молодое из-за страха расстаться с властью и признать свою ветхость — сюжет расхожий и на уровне реальной истории, и на уровне произведений литературы. Так, например, имя мальчика отсылает к ветхозаветному персонажу, восставшему против родителя. Композиция иллюстрации подчеркивает эту цикличность: мальчик объят тенью отца, являясь и его кровным продолжением в буквальном смысле, и — в метафорическом — ведь он, тоже будущий родитель, против которого, вероятно, восстанет новое поколение. Так, Ю. Соостер тонко и при этом точно, с помощью визуальной метафоры отразил завершение рассказа, грозные пророческие слова, намекающие на дурную бесконечность: «Придет день — у Авессалома тоже будет сын. Придет день. Придет день»³¹¹.

Фронтиспис (Илл. 3. 2.55) под именем автора посвящен рассказу «Работа по способностям». Вновь художник обращается к одному из самых сложных сюжетов в сборнике. В нем нашли отражение темы двойничества и нелинейной связи времен: старик из будущего возвращается во времена своей молодости в попытке обрести власть над миром и стать «диктатором Вселенной», что ему не удастся, и он обрекается на страшное наказание. Работа со средствами графической выразительности помогает Ю. Соостеру точно передать детали текста: перекрещивающиеся линии, из которых соткана иллюстрация, вызывают ассоциации с проливным дождем; а причудливый расплзающийся поперх фигур узор представляет собой структуру ствола и ветвей кустарника, в котором ненастной ночью прятались два главных героя. При всей условности сцены Ю. Соостер остается верным тексту и в других деталях: он изображает у одного персонажа фуражку, а у

³¹¹ Там же. С. 31.

другого — шляпу с опущенными полями, хотя фигуры представлены обобщенно контурной линией с уплотнением черной штриховки в области лица. Тем не менее точность их абриса дает четкое ощущение возраста: перед нами небольшой персонаж с глубокой старческой посадкой головы на согнутом теле и молодой сильный мужчина. Отсутствие объема у фигур, их прозрачность символичны: оба персонажа на самом деле — одна и та же сущность, только одна из будущего, а вторая из прошлого. То есть, с помощью детали, внимания к силуэту и простейших средств графики Ю. Соостер смог ясно выразить сюжетные особенности даже в предельно условной иллюстрации.

Ближайшая к началу повествования иллюстрация (Илл. 3. 2.55) в форме квадрата на титуле, предваряющая вступительное слово, связана с первым рассказом, открывающем сборник — «А как же еще». В нем говорится о посещении Земли представителями иной цивилизации, которые пытаются, исполняя свой принцип установления всеобщей гармонии во Вселенной, примирить двух случайно встреченных ими при посадке враждующих мексиканцев. Грубые и глуповатые люди соглашаются, что убийство противоречит принципам добра и справедливости, но стоило только пришельцу скрыться, как они продолжили перестрелку, придя к выводу, что охота и война — часть человеческой природы. Ю. Соостер трактует этот наглядный сюжет с конкретными действующими лицами в своей иллюстрации максимально отвлеченным образом. Он показывает только корабль пришельца без каких-либо технических деталей — просто в виде линзы, в то время как кактусы внизу прорисовывает достаточно детально, передавая их специфическую игольчатую структуру. Такой контраст в степени проработанности объектов может служить выражением оппозиции неведомого космического (показанного чистой геометрией) и земного обыденного (понятная и знакомая практически каждому форма кактусов).

Это противопоставление поддерживается и моделировкой предметов: космический корабль не имеет объема; он создан лишь контуром и

концентрическими линиями, идущими в обратном порядке, нежели те, которыми выполнено небо. Кактусы же напротив выглядят вполне материальными, обладая тенями. Такая трактовка не противоречит тексту, в котором инопланетный корабль тоже описан условно, как «летающее космическое блюдо»³¹². Иллюстрация по стилю исполнения связана с предыдущими — они все выполнены с помощью повторяющегося рисунка одинаковых линий: на суперобложке вертикальных, на твердой обложке горизонтальных, на фронтисписе вертикальных, иногда идущих внахлест; а в данном случае — концентрическими расходящимися.

Для антологии «Звезды зовут» Ю. Соостер выполнил иллюстрации лицевой и задней сторон обложки, а также одну иллюстрацию внутри книги³¹³. Всего в книге двадцать рассказов, объединенных темой космоса, принадлежащих перу разных авторов. Поэтому перед художником стояла непростая задача выбора сюжетов для предваряющих разнородные тексты иллюстраций, которые должны были все же передать общий дух книги. Для лицевой стороны обложки (Илл. 3. 2.56) Ю. Соостер взял образ из рассказа «Ценный товар» А. Порджерса. Его решение обосновано не месторасположением текста, хотя, казалось бы, логично для украшения лицевой стороны обложки взять открывающее сборник произведение. Однако «Ценный товар» находится приблизительно в середине книги, что дает возможность предположить, что выбор Ю. Соостера имеет концептуальное обоснование. Действительно, этот рассказ отличается от всех прочих характер философской притчи, раскрывающей природу человека. Также в нем описывается измененное состояние сознания, которому открывается больше, чем обычному бодрствующему рассудку.

Согласно фабуле, в далеком будущем ради получения ценного ресурса люди уничтожили особую форму внеземной жизни С-2, или же Солнечного странника, считая ее бездумной. Внезапно космический корабль нашел

³¹² Там же. С. 19.

³¹³ Звезды зовут / сост. Ключева Б. М.: Мир, 1969.

одного из последних представителей этого вида. Команда жаждет поскорее истребить С-2, однако капитан корабля благодаря измененному состоянию и телепатии узнал, что С-2 обладает высшей разумностью. Тем не менее, корыстные подчиненные капитана, зная, что он прав, осуществили свое намерение и убили С-2. Ю. Соостера в этом сюжете могли заинтересовать и феномен сверхвидения, и ситуация сложного морального выбора каждого из персонажей, и универсальность проблем человеческой природы.

В итоге обложка выглядит следующим образом: на черном фоне, усеянном сонмами белых точек, крупно изображена белая прозрачная вуаль, которая крепится к голубому ядру яйцеобразной формы. Ю. Соостер потрясающе передал минимумом художественных средств проницаемость вуали: ее части, отражающие свет, выполнены белой штриховкой, местами уплотняющейся до состояния пятна; а в теневых местах мастером просто дан просвечивающий сквозь вуаль фон, но звезды на нем уже представляют собой не белые пятнышки, а лишь округлые контуры. Это соотносится с описанием в тексте, хотя и не повторяет его полностью: «С-2, подобно "португальскому кораблику" земных морей, состоит из желеобразного тельца, от которого отходит парус. Под давлением солнечного света Солнечный Странник путешествует по всему космосу. Питается С-2, очевидно, космической пылью, подобно тому, как киты питаются планктоном»³¹⁴. Хотя в приведенном описании присутствует уже готовый метафорический образ — «португальский кораблик», художник предпочитает не воспроизводить его форму, а представить это существо, согласно собственным ассоциациям, используя свою любимую овоидную форму и свободные фантазийные очертания паруса. Однако это не помешало ему передать в рисунке сущностные характеристики космического организма: описанные выше белые отражающие свет зоны отвечают за передачу идеи о необходимости солнечной энергии для движения С-2; а большое значение паруса и его подвижность передаются на иллюстрации

³¹⁴ Порджес А. Ценный товар // Звезды зовут / сост. Ключева Б. М., 1969. С. 252.

благодаря тому, что он занимает практически все художественное пространство и обладает динамикой за счет многочисленных изгибов и складок разного размера и ритма.

Примечательно, что для задней стороны обложки (Илл. 3. 2.57) Ю. Соостер вместо продолжения работы над рассказом, давшего образ для лицевой, обратился к другому тексту. Ведь до этого в его творчестве чаще встречался принцип объединения образов с лицевой и задней сторон обложек в единый визуальный нарратив. И все же наблюдается определенное сходство между этими двумя рассказами на уровне идей, а также переключки в отношении художественных средств, которыми пользуется Ю. Соостер в обеих иллюстрациях. Рассказ П. Куцки «Мишура», образ из которого Ю. Соостер избрал для задней стороны обложки, как и «Ценный товар» А. Порджеса, посвящен теме неудавшегося контакта инопланетного сознания с человеческой расой из-за глупости и недальновидности ее отдельных представителей. Согласно сюжету, жители другой планеты отправили на Землю контейнер с записью всех знаний своей цивилизации как знак помощи и поддержки землянам. Однако главный герой рассказа принял их носитель информации за новогоднюю мишуру, которую затем случайно спалили его дети.

Для иллюстрации задней стороны обложки художник выбирает образ из первого абзаца текста, посвященного описанию визита пришельцев: «Над исследуемой планетой в крошечной тьме космоса появилось нечто необычное, неопределенной формы и несоизмеримой величины. Это была сложная, ритмично вибрирующая система бесшумно шевелящихся металлических антенн, стеклянных щупальцев и колючих защитных экранов; в глубине клубка из прозрачных нитей, бледно-голубая, как рыбий пузырь, светилась кабина»³¹⁵. Предельно отвлеченное и фантазийное описание дает большую свободу для художественной интерпретации. Во всяком случае, гораздо больше, чем все последующие разворачивающиеся на земле сцены.

³¹⁵ Куцки П. Мишура // Звезды зовут / сост. Ключева Б. М., 1969. С. 98.

Характерно, что Ю. Соостер выбирает именно этот фрагмент, повествующий о проявлении такого начала, перед чем человеческая жизнь и сознание выглядят ограниченными. В результате, он изображает сложную систему из многочисленных геометрических объемов и конструкций, зависшую над Землей и превосходящую ее в несколько раз, что на визуальном уровне отражает интеллектуальное и технологическое превосходство внеземной расы. В колористическом решении иллюстрации художник придерживается текста и делает ядро структуры голубым. С иллюстрацией на лицевой стороне сцену объединяет общий стиль исполнения: фигура корабля, как и образ С-2 из рассказа «Ценный товар», создана множественными тонкими белыми линиями, в наиболее плотной штриховке превращающимися в пятна. Центры обеих фигур на обложках отмечены одинаковым синим цветом. Схожа в иллюстрациях и работа мастера с пространством: и там, и там присутствует россыпь белых пятен звезд на непроницаемом черном фоне. Их можно соединить в одну историю концептуально — на обеих обложках Ю. Соостер изобразил представителей высшего разума, обитающих в космосе.

Для открывающей сборник иллюстрации (Илл. 3. 2.57) Ю. Соостер тоже выбрал историю, посвященную столкновению человека с загадкой космоса, перед которой он оказался бессилён. Художник снова идет против линейной логики соотнесения иллюстрации и ближайшего к ней текста или, например, рассказа, давшего название всему сборнику (в нем как раз человек смело отправляется навстречу космосу с ощущением своей силы). В избранном же художником для иллюстрирования рассказе В. Колина «Парчовая скала» главный герой сталкивается на астероиде с таинственной установкой исчезнувшей цивилизации. Ни он, ни последующие поколения землян так и не смогли понять, что это было такое на самом деле. Более того, до конца так и остается загадкой, действительно ли главный герой встретился внутри установки с искажениями пространства и времени или же это была галлюцинация.

Иллюстрация Ю. Соостера благодаря своей абстрактности точно передает состояние замешательства главного героя от встречи с непонятным пространством. В тексте оно описывается следующим образом: «Безупречно чистый треугольник упирался острым углом в каменную стену. Но на какой-то миг я забыл о нем, потому что передо мной, на неровной стене, где раз и навсегда застыли угловатые выступы разбитых камней, виднелся другой треугольник, на этот раз красный, перевернутый основанием кверху и стоявший торчком...»³¹⁶. Далее выясняется, что это были части «самопрокидывающейся системы», которая служит входом в загадочную локацию со странными свойствами, которые нарушают привычные для землян законы, регулирующие свойства материи и времени. Художник не изображает камни и скалистые уступы, окружающие треугольники, буквально, как это описано в тексте. Вместо этого он трактует их условно, как многократно наложенные друг на друга пучки волнистых линий, где-то сгущающихся, где-то, напротив, разрежающихся. Отсутствие узнаваемых объектов природного ландшафта и линии горизонта помогает создать атмосферу неизведанного человеком мира. Ю. Соостер подчеркивает это следующими графическими средствами: насыщая фон разнообразной штриховкой, извилистыми линиями, черными заливками и белыми точками. Также он вводит в композицию геометрические фигуры, что соотносится с текстом: у подножия лежащего белого треугольника художник изображает крошечный черный силуэт человека в скафандре. Драматическая разница в масштабе треугольников и персонажа передает его растерянность и беспомощность в столкновении с Неизвестным, которое подавляет его своей мощью и фантастическими свойствами. Таким образом, Ю. Соостер выбрал для иллюстраций рассказы, концептуально связанные друг с другом отношением к Космосу как к превосходящей человечество загадке. А художественное решение для каждого оформления помогло выявить то общее, что между ними есть.

³¹⁶ Там же. С. 87.

Ю. Соостер оформил для книги М. Фрейна «Оловянные солдатики» лицевую и заднюю стороны обложки, а также создал фронтиспис³¹⁷. В трех иллюстрациях он смог отразить суть всего романа. Чтобы понять, как он решает эту задачу, кратко обозначим основную канву сюжета. Сотрудники НИИ автоматики трудятся над разработкой машин и систем, которые можно было бы внедрить для автоматизации всех процессов жизни людей, в том числе интеллектуального и духовного характера. При этом представители НИИ по способу мышления и действий сами похожи на машины, что и отражает название. К тому же, жизнь и работа персонажей — это сплошной ад бюрократии и симуляции. Суть всего происходящего Ю. Соостер раскрыл в композиции обложки (Илл. 3. 2.59): сотрудники НИИ представляют собой толпу одинаковых персонажей в строгих костюмах без признаков каких-либо эмоций и движений. Они выстроились в ряд буквально как оловянные солдатики. Так, Ю. Соостер обыгрывает название романа, отражающее истинное положение этих функционеров системы, потерявших личность и способность индивидуального мышления.

На царящей в этом обществе культ автомата намекает и массивный белый футуристический предмет техногенного характера, который обладает гораздо большей индивидуальностью и детальностью проработки, чем стоящие рядом с ним люди. Их пугающе идентичные лица и фигуры уходят рядами до условной линии горизонта, которая обнаруживается в сюрреалистически искаженном замкнутом пространстве. Прием умножения образа и деформация пространства за счет резкой перспективы передают ощущение дурной бесконечности. Пол и потолок из треугольников подчеркивают искусственность и враждебность этой среды. Этому же способствуют холодные цвета. На первом плане присутствует крупное изображение руки с золотыми ножницами, которые она раскрыла за секунду до того, как перерезать ленту. Этот жест придает композиции динамику и вводит в нее категорию темпоральности. Сюрреалистический эффект

³¹⁷ Фрейн М. Оловянные солдатики. М.: Мир, 1969.

возникает из-за отделения части (руки) от целого (тела персонажа) и в данном случае обоснован сюжетом и характеристикой персонажей: каждый из них всего лишь винтик, у которого отсутствует развитая личность, а стало быть, и индивидуальное лицо. Остается только номинальная функция, которая и передается как раз через изображение действующей руки.

Выбранный Ю. Соостером предмет — ножницы, хотя и не является центральным в романе, все же весьма символичен, так как его поиски раскрывают всю бредовость бюрократической структуры и сущности НИИ: «Где бы приобрести пару золотых церемониальных ножничек, чтобы перерезать ленту? Протокольный комитет этого не знал и запросил подкомитет по церемониалу. Подкомитет по церемониалу в замешательстве обратился к Объединенному консультативному комитету протокола и церемониала, а Объединенный консультативный комитет протокола и церемониала, по совету Хоу, запросил Хоу»³¹⁸. Вероятно, такая характеристика бессмысленной и беспощадной системы могла ассоциироваться у Ю. Соостера с советской действительностью. Таким образом, деталь оказывается ключом к пониманию атмосферы всего романа.

Задняя сторона обложки (Илл. 3. 2.60) связана с лицевой по сюжету, манере оформления и концепции: на ней представлены те же однотипные люди в идентичных костюмах и позах, только в этот раз они стоят ровно вдоль горизонтальной линии. Визуально такое расположение, с учетом композиции лицевой стороны обложки, дает ощущение развернувшейся за корешок книги, как за угол, длинной очереди. Этот эффект усиливает и присутствие на обеих сторонах торжественной ленты, которая словно бы переходит с лицевой стороны на заднюю. Также по центру вновь расположена рука, но на этот раз в ней зажат круглый секундомер, на циферблате которого можно различить бегущую стрелку. В случае с лицевой

³¹⁸ Фрейн М. Оловянные солдатики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lib.ru/INOFAnt/FRAYN/soldiers.txt> (дата обращения 26.10.2024).

стороной обложки темпоральность выражалась застывшей фазой резкого движения (щелчок ножницами). В данном рисунке эту роль выполняет концепция самого предмета. Это также связано с текстом, хотя и без буквализма: в романе нет описания секундомера, зато присутствует счет отклонения от расписания на репетиции приема королевы, который сначала идет на секунды, а потом на минуты. Абсурдное и тупое следование распорядку, секунда в секунду тоже прекрасно отражает специфику тоталитарной системы, с которой Ю. Соостер был знаком не только по этой книге. Хотя в романе речь идет не про конкретную политическую идеологию, а про неутешительный прогноз того, каким будет будущее, во главе которого стоят невежественные функционеры.

В тексте это выражается еще и посредством того, что герои часто говорят или делают одно и то же. К примеру, один из них — Голдвассер — руководитель отдела печати, постоянно ковыряет в ухе. Так его и изобразил Ю. Соостер на фронтисписе (Илл. 3. 2.61). Лицо персонажа показано на фоне, выполненном в духе оптической иллюзии: он состоит из заполненных шахматной клеткой изгибающегося прямоугольника и концентрически расходящихся кругов. На галстук героя изображены крошечные спирали, закручивающиеся в разные стороны. Обилие визуальной информации, основанной на повторяющихся паттернах, вызывает гипнотическое ощущение и при этом мешает сосредоточиться на каком-то одном элементе. Так, Ю. Соостер потрясающе точно смог в портрете героя отразить его сущность и род занятий: отдел печати, где работал герой, пришел к выводу, что поток информации — пустое и искусственное явление, которое легко может создавать на основе шаблонов машина. Повторяющиеся паттерны Ю. Соостера и стилизация этих узоров под работы оп-арта как раз передают характер симулятивности и тиражности. Также они соотносятся с оформлением лицевой стороны обложки, в котором художник тоже использовал геометрический орнамент. Таким образом, мастер визуально объединил все три изображения в цельный нарратив на уровне

художественных средств и одновременно с этим использовал в каждой иллюстрации прием визуальной метафоры, чтобы не столько показать события текста, сколько выявить скрытые в них смыслы.

Для сборника рассказов Г. Гаррисона «Тренировочный полет» Ю. Соостер выполнил оформление лицевой и задней сторон обложки, а также фронтиспис³¹⁹. Оформление лицевой стороны обложки (Илл. 3. 2.62) в данном случае соответствует расположению текста и его значению в общей структуре книги: оно соотносится с первым рассказом в сборнике, который и дал ему название — «Тренировочный полет». Дизайн задней стороны обложки (Илл. 3. 2.63) также связан с завершающим книгу произведением «Фантастическая сага». А фронтиспис напрямую указывает на соседствующую с ним вводную статью, посвященную Г. Гаррисону. Таким образом, мы имеем уникальный случай, когда все обрамляющие книгу иллюстрации соотнесены с расположением рассказов. Ведь, как правило, художник выбирал для вынесения на обложку и фронтиспис сюжеты из рассказов в свободном порядке. Несмотря на то, что для лицевой и задней сторон обложек Ю. Соостер выбирает сюжеты из двух разных рассказов, он сохраняет визуальное единство оформления, выявляя то общее, что есть в обоих литературных произведениях. В частности, и в том, и в другом сюжете отчетливо выражен элемент повторяемости: в «Тренировочном полете» космонавты несколько раз проходят симуляцию полета на Земле, а потом, думая, что это очередной тест, совершают реальное путешествие на Марс. В «Фантастической саге» ученый изобретает машину времени, с помощью которой режиссер и съемочная группа свободно перемещаются из настоящего момента в далекое прошлое и заново оживляют ушедшую эпоху, чтобы снять реалистичный блокбастер про времена викингов.

Идею повторяемости и тонкую грань между реальным и альтернативным мирами Ю. Соостер в обоих случаях передает, стилизуя рамки для основных композиций под оформление киноплёнки с характерной

³¹⁹ Гаррисон Г. Тренировочный полет. М.: Мир, 1970.

перфорацией по краям и идущими на ней друг за другом кадрами. По центру каждой обложки художник помещает один цельный кадр, а сверху и снизу изображает их как будто бы срезанными. Тем самым, он заложил в статичную композицию идею динамики: «киноплёнка», состоящая из множества кадров, медленно ползёт, и сцена за сценой оказывается по центру, а потом «уходит» за края книги. На лицевой стороне обложки в верхнем половинчатом кадре помещается имя автора, а в нижнем — название сборника. В центральном же кадре Ю. Соостер располагает пустынный пейзаж с высокой линией горизонта, прямо по центру которой стоит небольшая ракета. К ней устремляются два крошечных человеческих силуэта. На первом плане проступают черные пятна биоморфной формы, не соотносящиеся ни с какими конкретными атрибутами ландшафта и, соответственно, придающие всему происходящему фантастический характер. За создание инопланетной атмосферы отвечает и заливка всей сцены ровным красным тоном, что полностью соответствует началу рассказа: «Марс был пыльной, леденящей душу преисподней кроваво-красного цвета»³²⁰.

На задней стороне обложки более четко возникает отсылка к форме киноленты: все три рамки заполнены одной повторяющейся сценой, но первая срезает композицию по верху, нижняя, соответственно, по низу и только центральная рамка целиком вмещает в себя изображение. Это убедительно передает эффект движения кадров в ленте — либо на столе монтажа, либо в киноаппарате, когда единое действие отображено последовательно (по фазам) в статичных фрагментах, но потом вновь оживает, слагаясь в цельное повествование при прокрутке. Такой прием тонко обыгрывает сюжет повести «Фантастическая сага», которого мы уже касались выше. Хотя иллюстрация Ю. Соостера и настраивает читателя на ожидание текста про кинематограф, она не раскрывает главную интригу, заключающуюся в том, что съемки фильма происходят в глубоком прошлом

³²⁰ Гаррисон Г. Тренировочный полет/ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/krug-nedoveriya-trenirovochnyj-polet-read-120136-1.html> (дата обращения 26.10.2024).

человечества благодаря изобретению машины времени. Таким образом, художник поступает тактично и стратегически точно по отношению к авторскому замыслу, не раскрывая его главную загадку раньше времени.

Этим может быть объяснен и выбор героев: вместо аутентичного викинга, художник помещает в кадр оператора съемочной группы в современной одежде и главную актрису с утрированно привлекательной внешностью кинозвезды: точеные черты лица, яркий макияж, роскошная укладка. Помещая в композицию фигуру оператора, смотрящего в камеру, Ю. Соостер создает концептуальную рекурсию, помогая читателю соотнести себя с этим персонажем и оказаться внутри сцены: ведь на актрису зрители смотрят взглядом оператора, записываящим ее лицо на киноленту. Замысел художника в данном оформлении распространяется даже на корешок книги (Илл. 3. 2.64), который он оформляет концентрическими овалами, напоминающими перфорацию киноплёнки.

На фронтисписе (Илл. 3. 2.65) мастер изобразил сцену, которая не встречается ни в одном рассказе: на берегу водоема сидит человек в очках с трубкой во рту, увлеченно печатая на машинке. На переднем плане расположены диковинные растения, сбоку от которых притаилось хитрое устройство непонятного назначения, напоминающее часы; а на заднем плане, в море, раскрывают зубастые пасти гигантские ящеры, напоминающие динозавров или драконов. Несоответствие обыденности занятия человека и фантастичности окружающей его обстановки вносит сюрреалистическое звучание. Во вступительном тексте, посвященном писателю, Е. П. Брандис кратко перечисляет сюжеты его произведений и дает характеристику творческой вселенной автора³²¹. Учитывая сюжет изображения и его месторасположение, можно предположить, что Ю. Соостер изобразил так самого автора рассказов Г. Гаррисона в выдуманном им мире, который возникает по мере того, как автор описывает его в тексте на бумаге.

³²¹ Брандис Е. Гарри Гаррисон, каким мы его знаем // Гаррисон Г. Тренировочный полет. М.: Мир, 1970. С. 5-22.

Действительно, раса рептилоидов встретится в рассказе «Мастер на все руки», а машина времени — в повести «Фантастическая сага». К тому же Г. Гаррисон действительно носил очки — как и изображенный персонаж и, кстати, как и сам Ю. Соостер. Более того, у Ю. Соостера есть автопортрет с трубкой («Мужчина с трубкой (Автопортрет с трубкой)», 1959, частное собрание) и множество фотографий, на которых он с ней запечатлен. И трубка художника очень напоминает ту, с которой изображен герой на фронтисписе. Так, Ю. Соостер вводит еще и дополнительную игру смыслов: реального писателя изображает как персонажа его же произведений и при этом добавляет сходство с самим собой. Как мы уже заметили во время анализа обложек, концептуальные переключки и визуальные аллюзии в принципе являются важной характеристикой иллюстраций данного сборника.

Для книги «Штамм “Андромеда”» Ю. Соостер выполнил лицевую и заднюю стороны обложки, а также фронтиспис³²². Лицевая и задняя стороны обложки объединены темой общего архитектурного пейзажа и реалистической манерой рисунка. Однако отличаются тонировки: лицевая сторона обложки (Илл. 3. 2.66) выполнена в светлых оттенках розового цвета, плавно переходящих в голубые; в то время как задняя сторона обложки решена в глубоких темно-синих тонах. То есть, художник показывает одно пространство, но в разное время суток: ранним утром на лицевой стороне обложки и поздним вечером — на задней. На задней стороне обложки (Илл. 3. 2.67) также изображена машина со странным приспособлением наверху, напоминающим локатор. Это довольно точное представление транспортного средства и времени суток, упоминающихся в самом начале текста: «Время уже перевалило за десять вечера. Он направился обратно по дороге к фургону «Форд» с большой вращающейся антенной на крыше»³²³. Однако художник не следует за писателем буквально

³²² Крайтон М. Штамм «Андромеда». М.: Мир, 1971.

³²³ Крайтон М. Штамм «Андромеда». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://flibusta.su/book/112087-shtamm-andromeda/read/> (дата обращения 20.12.2024).

и не добавляет в композицию фигуры людей, а смотрит на сцену со стороны, когда они уже находятся внутри машины. С этого момента начинается повествование про космический штамм «Андромеда», убивающий животных и людей за несколько секунд.

Этим и объясняется на иллюстрации Ю. Соостера абсолютная пустынность пейзажа и отсутствие света в окнах домов, несмотря на сумерки. Начало апокалипсиса не бросается в глаза, но странность пейзажа уже формирует тревожное предчувствие. Это же касается и лицевой стороны обложки. На ней художник показывает последовавшее за первым столкновением с вирусом событие — приезд на место катастрофы группы ученых в защитных скафандрах. Согласно тексту, они видят на улицах трупы отравленных внеземным вирусом людей, однако Ю. Соостер вновь сохраняет интригу, создавая мрачную атмосферу только за счет пустотности большого пространства города. Фигуры людей, чьи фантастические гигантские защитные костюмы, выполненные в утрированно мультипликационном стиле, резко контрастируют с реалистично нарисованной окружающей средой. Впрочем, такая трактовка полностью согласуется с описанием ученых в тексте, где говорится, что они «...были одеты в прозрачные пластиковые надувные костюмы и напоминали то ли огромных марсиан, то ли воздушные шары на параде Дня благодарения»³²⁴.

Фронтиспис (Илл. 3. 2.67) художник решает как изображение тоже реалистичного характера, распаляющее читательский интерес: в одинаковых прозрачных боксах изображены погрудно пять обнаженных мужчин. Если, оформляя обложки, Ю. Соостер разрабатывал окружающий мир подробно, то в данном случае он использует прием полной редукции. Отсутствие интерьера и дополнительных объектов рядом с фигурами в колбах вызывает вопросы, так как это могут быть и анабиотические камеры на космической станции, и стенды в какой-то жуткой кунсткамере безумного ученого, и секретные экспериментальные отсеки в лаборатории, и что угодно еще. А на

³²⁴ Там же. С. 40.

самом деле, художник иллюстрирует вполне прозаический момент, когда сотрудники базы ученых проходят процедуру дезинфекции.

Из всей главы, в которой описывались разные этапы обработки, Ю. Соостер выбрал буквально одно предложение: «Во второй комнате стояло шесть боксов со стеклянными переборками, напоминающих телефонные будки»³²⁵. Отказавшись изображать описываемый далее процесс или какие-либо поясняющие детали, оставляя ситуацию недосказанной, мастер добивается максимальной вовлеченности читательской фантазии. Оформляя эту книгу, Ю. Соостер чрезвычайно точно следует за писателем, но это не мешает ему вносить собственную интерпретацию и оставлять пространство для воображения зрителя. К тому же, он передает динамику действия через смену времени суток и локаций: на задней стороне обложки показаны сумерки, сюжетно соотносящиеся с началом рассказа; на лицевой стороне обложки уже изображен рассвет и появление новых героев, которые и будут бороться за спасение человечества; а на фронтисписе они оказались уже внутри станции под землей, где чередования дня и ночи непонятны, и именно там и начинается процесс исследования вируса.

Описав и проанализировав иллюстрации Ю. Соостера к книгам научно-фантастического жанра, мы пришли к ряду заключений. Чаще всего в оформлении обложек художник проявляет концептуальное видение, изображая сущностные детали, которые отражают дух всего издания, как, например, в случае со сборником «На перекрестках времени». Там фрагмент античного храма и схематичный рисунок главного здания МГУ резонировали и с названием сборника, и с темой встречи разных эпох, заключенной в ряде рассказов, и с представлением об университете как о храме науки, деятели которой так часто встречались в текстах этой книги. А когда Ю. Соостер выносил изображения на обложку и спереди, и сзади, то, как правило, обе композиции он объединял общим замыслом, который дополнительно

³²⁵ Там же. С. 76.

раскрывал ключевые лейтмотивы издания. К примеру, на лицевой и задней сторонах суперобложки сборника Р. Брэдли «Вино из одуванчиков» показаны разные этапы цветения одуванчиков, что связано с главной темой ряда рассказов — течением времени. А в оформлении сборника Г. Гаррисона «Тренировочный полет», стилизуя обложку под раскладку киноплёнки, художник передает важную для нескольких текстов идею симуляции; к тому же сюжет одного из них имеет прямое отношение к искусству кинематографа.

Цельность художественного замысла выражается и в связи между иллюстрациями на протяжении всей книги, как внутри, так и снаружи. На лицевой стороне обложки сборника рассказов Р. Брэдли «Фантастика Рея Брэдли» Ю. Соостер заключил композицию в вертикальный овал, а большинство внутренних иллюстраций поместил в горизонтальные овалы, что придало всему изобразительному материалу цельность на уровне формы. А на обложку книги М. Фрейна «Оловянные солдатики» мастер поместил узоры из треугольников, которые резонируют с геометрическими паттернами, размещёнными на внутренней иллюстрации. Связь внешних и внутренних иллюстраций может также обеспечивать у Ю. Соостера и иллюзионистический эффект: на обложке сборника С. Ф. Гансовского «Шесть гениев» мы наблюдаем героя со спины с высоты птичьего полёта, а когда открываем книгу, видим его же, но словно бы уже столкнувшись с ним лицом к лицу. В оформлении обложек такой прием «транскнижной» связи тоже встречается: персонаж с лицевой стороны суперобложки романа К. Саймака «Все живое» через портал переходит в параллельную реальность, которая продолжается на задней стороне обложки. А на суперобложке для сборника Г. Каттнера «Робот-зазнайка» мы на задней ее стороне видим спину персонажа, а на лицевой — его отражение в зеркале, в которое он смотрится словно бы через весь объем книги, что создает ощущение трехмерности пространства. Объединяется в одну сцену также лицевая и задняя стороны обложки книги М. Фрейна «Оловянные солдатики», когда шеренга

персонажей с лицевой стороны загибается за корешок и продолжается на задней стороне обложки.

В ходе анализа мы выявили, что Ю. Соостера в процессе выбора текста для визуализации его на обложке и на внутренних иллюстрациях нередко интересовало либо самое глубокое по философскому подтексту произведение из сборника, либо же наиболее сущностные и располагающие к размышлениям фрагменты. Самым ярким примером в этом отношении из рассмотренных нами можно назвать обложку книги А. Азимова «Путь марсиан». Ю. Соостер не изображает на ней Марс, что было бы наиболее логично и очевидно, учитывая название рассказа и сюжет, в котором часто упоминается Красная планета и ее жители. Вместо этого художник изображает Сатурн, так как именно в результате героического путешествия к этой планете марсиане (потомки колонизаторов с Земли) смогли, наконец, в полной мере осознать свою идентичность и сформулировать, что такое «путь марсианина» в экзистенциальном ключе.

Мы можем сделать вывод, что многим композициям художника свойственна динамика, которую он передает разными способами. Она может быть задана простейшими средствами художественной выразительности, например, диагональными линиями в оформлении обложки сборника «На перекрестках времени», которые вместе с этим выполняют и концептуальную роль, визуализируя связующие нити времени, что перекликается с названием сборника и сюжетом одноименного рассказа. Художник интересуется и передачей невидимых глазу движений: так, в иллюстрации к рассказу «Голос» из сборника С. Ф. Гансовского «Шесть гениев» он визуализирует с помощью концентрических линий распространение звуковой волны. За динамику могут отвечать объекты, буквально показанные движущимися, как в случае с расположенным в падающей диагонали космолетом на обложке сборника «Падение Сверхновой».

Работает художник с динамикой и в масштабе общего оформления всей книги: чтобы придать ритм иллюстрациям сборника Р. Брэдбери «Фантастика Рея Бредбери», Ю. Соостер помещает на обложку вертикальный большой овал, в то время как овалам внутренних иллюстраций он дает горизонтальную ориентацию и периодически перебивает монотонность их появления прямоугольными виньетками. В ходе анализа нам встречались случаи и метафорической трактовки динамики, а именно хода времени. Так, на лицевой и задней сторонах обложки сборника Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков» Ю. Соостер показал разные фазы цветения одуванчиков. А на лицевой и задней сторонах обложки романа М. Фрейна «Оловянные солдатики» изобразил одну руку персонажа, держащую секундомер, а другую — приготовившуюся разрезать ножницами ленту. В обоих случаях каждый объект несет в себе потенциал скорости, хотя все остальное на иллюстрации обладает статичным характером.

В результате изучения всех иллюстраций, мы пришли к выводу, что из средств художественной выразительности наиболее востребованной Ю. Соостером оказалась тонкая линия. Она может встречаться как самостоятельная «героиня», как, например, на обложке сборника «На перекрестках времени», выполняя важную роль в раскрытии визуальной метафоры связи времен. Однако чаще мастер работает либо замосткой, либо штриховкой параллельными линиями, которые в горизонтальном или вертикальном варианте маркируют большие области пространства (небо, море, землю, стены и т.д.), что встречается во всех рассмотренных нами изданиях. Решение кажется вполне логичным и уместным, учитывая любовь Ю. Соостера к ясно читаемой линии горизонта: такая штриховка подчеркивает этот основополагающий элемент композиции, либо усиливая его (в случае совпадения горизонтальных линий), либо контрастируя с ним (в случае с вертикалями). Работа точками тоже встречается в иллюстрациях Ю. Соостера, но уступает по частоте использования линиям. Обращение к

пятну было замечено как минимальное. Что касается цветового решения, то нам встречались как обложки с соответствием цветов контурам объектов, так и такие, где художник пользовался однотонной заливкой всего листа или же градиентным переходом цветов без привязки к конкретным формам, что придавало пространству дополнительную степень условности и фантастичности. Во внутренних иллюстрациях цвет отсутствует.

По стилю исполнения иллюстрации оказались весьма разнообразны. Встречались, хотя и в меньшинстве, изображения, выполненные в реалистическом духе с полноценной светотеневой моделировкой, естественными пропорциями, точной прорисовкой деталей. К такого рода иллюстрациям относится обложка с рисунком космического корабля для сборника «Падение Сверхновой». Встречается и комбинированный подход, когда в сборнике Р. Брэдбери «Фантастика Рея Бредбери» художник показывает портрет писателя вполне в реалистической манере, а фон, на котором он представлен, решает минималистично-условно, что раскрывает идею принадлежности писателя к материальной действительности, а мира его текстов — воображению. На внутренней иллюстрации к роману К. Саймака «Все живое» персонаж тоже нарисован более реалистично, чем фон, и это вновь служит для маркирования континуумов разного порядка. Это усиливается и, казалось бы, абсурдным действием человека: он толкает воздух, однако на самом деле это невидимый барьер, созданный разумными инопланетными цветами. На обложке романа М. Крайтона «Штамм “Андромеда”» пейзаж, напротив, показан реалистично, а персонажи — утрированно и упрощенно, что связано с соответствующим описанием фантастических костюмов ученых в тексте.

Единственный случай, когда Ю. Соостер тяготеет к абсолютному минимализму и пиктограмме — обложка сборника «На перекрестках времени». Это одна из первых оформленных им обложек, соответственно, можно предположить, что, опробовав такой вариант, художник к нему

больше не вернется, так как он оказался ему не близок или не выполнял поставленные задачи работы с читателем.

Из характерных приемов построения композиции мы можем выделить как излюбленный — искажение пространства. Чаще всего Ю. Соостер делает это с помощью неестественно быстро сходящейся к линии горизонта перспективы. Подобное не раз встречалось в иллюстрациях к сборнику Р. Брэдбери «Фантастика Рея Бредбери», оформлении обложек сборника С. Ф. Гансовского «Шесть гениев» и романа М. Фрейна «Оловянные солдатики». Играет художник и со зрительским ракурсом восприятия: персонажей задней стороны обложки сборника Г. Гаррисона «Тренировочный полет» мы видим словно бы глазами оператора на киноплёнке; соединяемся с персонажем на лицевой стороне суперобложки сборника Г. Каттнера «Робот-зазнайка», глядя словно бы его глазами на отражение в зеркале. А беря в руки книгу М. Фрейна «Оловянные солдатики», читатель как будто бы видит продолжение своих кистей, соответственно правой на лицевой, и левой — на задней стороне обложки.

Часто при создании композиции художник также использовал сюрреалистический прием несоответствия находящихся друг рядом с другом объектов, чтобы передать интригу текста. Например, на обложке сборника Р. Брэдбери «Фантастика Рея Бредбери» на обыкновенной лужайке в полном одиночестве стоит ракета. Хотя нарядные дома вокруг нее словно бы убеждают, что действие происходит на Земле, несоответствие объекта (ракета) и ландшафта (пустынный городок) раскрывают истинное, драматическое положение вещей: марсиане создали галлюцинацию мирного земного поселения для прилетевших землян и с ее помощью всех их перебили. Особенно много соединения несоединимого в одном пространстве мы обнаружили в иллюстрациях к сборнику А. Л. Львова «Бульвар Целакантус», что объясняется характером фрагментов, которые выбирал для

визуализации Ю. Соостер — в них описаны сны и воспоминания, в которых смешивались обрывки реальности и фантазии.

Еще один сюрреалистический прием, лежащий в основе ряда композиций Ю. Соостера, — отделение части от целого. На твердой обложке сборника Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков» показана кисть с телефоном на фоне крошечного окна; кисти без тела также встречаются на обложке романа М. Фрейна «Оловянные солдатики» и внутренней иллюстрации из сборника А. Л. Львова «Бульвар Целакантус». Сюрреалистическую атмосферу также помогали создавать рядоположенные объекты, размещенные в композиции по принципу симметрии или убывания в ряду. В сборнике Р. Брэдбери «Фантастика Рея Бредбери» серии одинаковых персонажей и объектов встречаются в виньетках к рассказам «Налогоплательщик», «Зеленое утро», «Улыбка»; череда идентичных людей присутствует на обложке романа М. Фрейна «Оловянные солдатики»; крошечные львы заполняют собой все пространство до горизонта на обложке сборника А. Л. Львова «Бульвар Целакантус», в чьих внутренних иллюстрациях мы тоже находим уходящие в перспективу одинаковые объекты, как и на фронтисписе романа М. Крайтона «Штамм “Андромеда”».

Описание и анализ иллюстраций позволили выяснить, что мастер нередко обращался к овоидной форме, что было характерно и для его станкового творчества. В случае с иллюстрациями он, разумеется, учитывал сюжеты, которыми у него мотивируется появление яйцеобразных элементов и объектов. Так, он показывает в виде вытянутого овала марсианскую тучу и инопланетные механизмы, оформляя сборник К. Фиалковского «Пятое измерение» или части кораблей на обложке сборника А. Азимова «Путь Марсиан». Овальную форму у него приобретает и космический корабль пришельцев на фронтисписе сборника А. Азимова «Путь Марсиан», и цветки одуванчиков на обложке к сборнику Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков», и

тело космического разумного существа С-2 на обложке к антологии «Звезды зовут».

Вариации овала также могут быть внесюжетным элементом графического дизайна: на обложке сборника «На перекрестках времени» яйцеобразная форма, заполненная синей заливкой, служит ярким пятном для размещения названия сборника. Выделяющиеся из общего композиционного и колористического решения цвет и форма сразу привлекают внимание читателя к названию. В случае с обложкой для сборника «Падение Сверхновой», овал вновь представляет из себя пятно, но уже не в качестве сугубо технической отбивки для текста. В данном случае он выполняет роль элемента фона, который придает пространству глубину и становится средством выделения корпуса ракеты, частично расположенной сверху него. Также овалы с горизонтальной и вертикальной ориентацией становятся основным форматом для лицевой и внутренних иллюстраций сборника Р. Брэдбери «Фантастика Рея Бредбери».

Подытоживая вышесказанное, необходимо отметить, что Ю. Соостер выступает в иллюстрации как «режиссер книги», мысля оформление всего издания как цельное визуальное высказывание со своей драматургией. С помощью художественных приемов и концептуальных решений Ю. Соостер сначала захватывает внимание читателя, а потом удерживает и направляет его, используя при этом сюрреалистические техники и иллюзионистические приемы. Ведь сначала человек сталкивается с визуальной составляющей книги и уже потом углубляется в текст. Соответственно, роль художника стратегически важна и ответственна: от его работы во многом зависит желание потенциального читателя взять в руки конкретную книгу среди сотен других. Как мы смогли убедиться, Ю. Соостер справляется с этой задачей на высочайшем уровне, реализуя при этом свои собственные творческие амбиции.

ГЛАВА 4. Интерпретация текстов научно-популярного и научно-фантастического жанров В. Янкилевским

4.1. Иллюстрации В. Янкилевского к научно-популярным изданиям

В. Янкилевский, как и многие художники советского андеграунда, занимался книжной иллюстрацией, видя в ней дело, дающее средства к существованию и обеспечивающее необходимую меру социальной безопасности. Главное же творческое высказывание он реализовывал в живописи и графике, которая была доступна для просмотра узкому кругу лиц. В данном разделе главы мы выявим пересечения и различия графики художника для журнала «Знание — сила» и его магистральных работ.

В. Янкилевский получил образование в Московском полиграфическом институте на кафедре «Художественное оформление печатной продукции»³²⁶. Правда, направление он выбрал, руководствуясь не страстью к иллюстрации как таковой, а дальновидным соображением, что там меньше всего осуществляется идеологический контроль и минимально ощущается необходимость следования консервативным тенденциям. Как мы писали выше, именно к студентам Московского полиграфического института и обратился главный художник издательства «Знание» Ю. Соболев в начале 1960-х, задавшись целью найти новых авторов, обладающих широтой взгляда для иллюстраций научно-популярной литературы. Более того, у Ю. Соболева выстроились с В. Янкилевским дружеские отношения³²⁷. А результатом их сотрудничества в 1964 г. в том числе стал пятый выпуск журнала «Знание — сила», в котором В. Янкилевский оформил статью инженера-физика «Сигналы ядер»³²⁸.

³²⁶Далее с сокращениями воспроизводится текст: Васильева В. Законы физического мира в иллюстрациях В. Янкилевского // *Философия и культура*. 2023. № 1. С. 13-23.

³²⁷ Другое искусство Москва: 1956–1988 / И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: Галарт, 2005. С. 52.

³²⁸ Борисов В. Сигналы ядер // *Знание — сила*. 1964. № 5. С. 9-11.

Текст посвящен испускаемым ядрами атомов сигналам гамма-квантов. Автор сосредотачивается на подробном описании сути реакции и анализе экспериментов ученых в этой области. Рисунки В. Янкилевского (Илл. 4. 1.1) служат наглядным пояснениями к этим процессам, показывая, как ведет себя энергия кванта, или как идет процесс вылета гамма-квантов из возбужденного ядра. Однако несмотря на то что рисунки имеют функцию комментирующих схем, преображенные видением художника они превращаются скорее в причудливые пиктограммы. Вместо нейтрального белого фона художник изображает шероховатую поверхность поврежденной таблички-артефакта, словно перед нами носитель таинственных знаков иной цивилизации. Ядра В. Янкилевский показывает светящимися энергией шарами, а гамма-кванты — точками, движение которых подчеркивается несущимися впереди них дугами. Дуги расположены идущими одна вслед другой для передачи идеи пульсации, что соотносится со словами статьи в отношении физиков-ядерщиков, которые смогли «прощупать каждый атом, услышать биение его сердца»³²⁹. Подчеркнем, что художник не иллюстрирует эту метафору буквально, продолжая сравнение устройства атома с сердечной мышцей на визуальном уровне, а сохраняет относительно строгую наукообразную стилистику. В этом ему помогают стрелочки, пунктиры и подписи, которые могли бы встретиться и в нейтрально-сухом графике ученого. Причем источники резонанса и гамма-квантов показаны пассивным черным цветом, а все имеющее отношение к движению, перемещению частиц — активным оранжевым. Это помогает передать суть материи (статика) и выделяемой или поглощаемой энергии (динамика).

Похожим приемом художник пользуется для передачи магнитного излучения, создавая заставку (Илл. 4. 1.2) для статьи «Что такое монополь?» в седьмом номере за 1966 г.³³⁰. Примечательно, что В. Янкилевский выбирает

³²⁹ Цит. по: Там же. С. 9.

³³⁰ Окулов Ю. Что такое монополь? // Знание — сила. 1966. №7. С. 2-5.

для нее материал из вводного абзаца, где автор приводит в пример обыкновенный магнит и объясняет через него функционирование частицы. Таким образом, художник передает желание исследователя раскрыть сложную тему через более бытовое и понятное широкому кругу читателей явление. Действие магнитов художник демонстрирует расходящимися концентрическими дугами невидимой силы. Как и в предыдущем случае, первостепенная задача для него — сделать энергию видимой. Правда, в этот раз художник не выделяет излучение дополнительным цветом. Вместо этого он применяет растушевку черного цвета, показывая расходящиеся эманации, что особенно заметно рядом с окружностью, расположенной по центру и выступающей в роли главной героини статьи — монополи, гипотетически существующей частице с единственным магнитным полюсом. Отсутствие внутри нее цвета, белизна сердцевины подчеркивают неопределенный характер монополи: она — словно бы чертеж-проект, осуществимость которого диалогична. Более того, в центре ее значится большой, жирный вопросительный знак. Это концептуально отражает посыл текста, что у ученых больше неясностей и слепых зон в ее отношении, чем фактов, и только будущее покажет, есть ли монополь на самом деле или нет: опровергнуть ее существование так же тяжело, как и доказать обратное.

В живописи и графике художника тоже можно встретить изображения пульсации, излучения, но это было связано с задачей передать сущность живого человека, которою он понимал специфически — через сопоставление с мертвым. Живой человек для В. Янкилевского означает распространяющую витальную энергию сущность. Он раскрывает разницу в сравнении: чем более мертвый человек при жизни, тем больше он будет похож на свой труп и, наоборот, чем больше человек проявляет свое естество, тем больше разница между ним живым и будущим трупом³³¹.

³³¹ Yankilevsky V. *World Trough Man* // Vladimir Yankilevsky. NY.: Eduard Nakhamkin Fine Arts, 1988. P. 5.

Об этом свидетельствует и галерист С. В. Попов, актуализировавший в середине 2000-х гг. творчество художника в отечественном контексте, вспоминая, что при первом посещении им мастерской В. Янкилевского ее владелец сказал: «Знаете, Сережа, чем отличается живое тело от мертвого? Прежде всего, излучаемой энергией. Я стараюсь изобразить энергию, исходящую от тел»³³². Пространство картины («живописную среду») художник тоже видел, как среду действия энергетических полей, равно как и сам мир: фон подобен рождающей материю первичной протоплазме, а отдельные элементы, формы, кристаллизующиеся на его поверхности, он называл на научный манер «очагами возбуждения живописной среды»³³³. Они должны были отражать пики переживаний, концентрированный человеческий эмоциональный и духовный опыт. Отношение элементов к пространству, общей тональности работы рождает энергию взаимодействия.

Это может выражаться и в работе колорита: цвета отдельных частей композиции подведены под общий знаменатель доминирующего цвета картины, а степень их вариации определяет меру напряжения между частью и целым. В. Янкилевский выразил свой авторский подход формулой «Тема-импровизация-тональность», где «тональность» (среда) — это всеобщее свойство произведения, пронизывающее все элементы, «тема» — это «очаги возбуждения» и «импровизация» — это все элементы картины, осуществляющие связь-взаимодействие между «очагами возбуждения» и «средой»³³⁴. Важно подчеркнуть, что в системе взглядов В. Янкилевского энергия связана как с психическим устройством человека, так и физическим, воплощая мужское и женское начало. Об этом говорят и названия отдельных работ: «Триптих № 2. Два начала» (1962, Художественный музей Джейн Вурхис Зиммерли), «Любовники» (частная коллекция, 1963 г.), «Триптих № 5. Адам и Ева» (частная коллекция, Швейцария, 1965 г.) Возникающее

³³² Попов С. На границе с метафизикой // Диалог искусств. 2018. № 1. С. 112-113.

³³³ Янкилевский В. Попытка творческой автобиографии // Автомонографические альбомы. М.: Слово/Slovo, 2018. С. 11.

³³⁴ Там же. С. 12.

между двумя полюсами напряжение — эрос, трактуется автором не как эротический аспект сам по себе, а как всепроникающая жизненная сила, энергия. На напряжении между категориями маскулинного и феминного зиждется все мироздание, как в восточной философии — на творящих и проявленных во всем инь и ян.

В журнальной иллюстрации В. Янкилевского гендерный и онтологический аспекты так проявлены не были. Но идея полюсов напряжений, как правило, всегда присутствовала, даже когда ему предстояло иллюстрировать процессы, не связанные с движением энергии напрямую. В случае оформления статьи «Токарь атомного века», в которой описывается будущее токарных профессий и методов формовки деталей, В. Янкилевский выделяет те элементы описания, в которых есть хотя бы отдаленная информация такого толка (Илл. 4. 1.3, Илл. 4. 1.4)³³⁵.

На первой странице текста он помещает схему, которая при беглом осмотре выглядит как геометрическая абстракция: друг на друга наложены шар, два треугольника, расходящиеся дуги и перевернутый треугольник с ребристой формой внизу. Только стрелка намекает на технического толка взаимодействие объектов между собой, но ее не сопровождают никакие подписи разъясняющего характера. Только из текста становится понятно, что художник таким образом сводит до знака процесс передачи сигнала от электронной машины датчикам, расположенным в отливках, чтобы те среагировали и, в свою очередь, отправили обратно сведения о состоянии металла.

В результате полученных данных производится автоматически контролируемая подача охлаждающей жидкости. И хотя в статье нет подробного описания, как выглядят все детали этого процесса, суть прохождения сигнала от источника к материалу художник передал лаконично и при этом наглядно: выявив через рисунок самую сущность

³³⁵ Салимов Е. Токарь атомного века // Знание — сила. 1967. №3. С. 38-40.

происходящего с физической точки зрения. Показательно, что из последующего текста, в котором перечисляются методы придания деталям формы, в том числе и самые новаторские, художник выбирает способ, имеющий наиболее динамический характер, а именно — стрельбу из специальной установки заготовкой металла через форму с резцами, которая и дает ей необходимые очертания, например, шестеренки. И вновь в тексте нет подробного описания устройства аппарата; В. Янкилевский соответственно передает общую идею механизма, представляя условный, без корпуса ствол, из которого несется небольшой объем материала, встречающуюся у него на пути преграду, и получившуюся форму после ее преодоления. И хотя в тексте сказано, что это была шестеренка, у детали, нарисованной художником, двенадцать выпуклых частей. Таким образом, становятся нагляднее чудесные метаморфозы, которые произошли с идеально ровной болванкой. В. Янкилевский не привязывается педантично к фактам: сохраняя общий смысл авторского текста, он все же создает образ, а не чертеж.

Художник представляет в одном пространстве все четыре этапа процесса: в его трактовке симультанно происходит то, что в реальности следует друг за другом. На картинах В. Янкилевского время тоже понятие условное, так как первостепенная темпоральная категория для него — вечность. Чтобы показать сложность пространства и времени, многообразие вариаций этого континуума, В. Янкилевский создает парадокс прорыва. В его триптихах центральная часть может иметь два уровня («Триптих № 4. Существо во Вселенной (Посвящается Дмитрию Шостаковичу)», 1964, Тейт Модерн, Лондон), и в отверстии первого виднеется новая реальность. Именно оно представляет собой пространство инобытия, бесконечности, где и происходит примиряющее соединение принципиальных противоположностей: жизни и смерти, женского и мужского³³⁶. Это подчеркивает и помещенная там линия горизонта, служащая напоминанием о

³³⁶ Yankilevsky V. World Trough Man... P. 5.

концепции безграничности мира и одновременно — недостижимости его для узкого сознания человека.

Подобные горизонтальные линии лежат в основе большинства иллюстраций В. Янкилевского и приобретают первостепенное значение в оформлении им обложки второго номера журнала «Знание — сила» за 1967 г., которая в основном только из них и состоит (Илл. 4. 1.5)³³⁷. Множество цветных полос разной ширины, идущих одна над другой, закрывают собой весь лист обложки, за исключением верхней части, где дается название журнала. Их цвета, переливы темных и светлых пятен, напоминающие муар, вызывают ассоциации с орденскими планками, но на этих частях воинского обмундирования линии всегда идут вертикально, то есть это не точное их воспроизведение. И все же такое сопоставление можно признать правомерным — и потому, что в центре георгиевской лентой оформлен прямоугольник, в котором дан текст: «Слава советским вооруженным силам!». Ее черно-оранжевые полосы перекликаются с ритмом горизонтальных линий позади, но не теряются на их фоне: иерархия между ними создается тем, что лента дана убедительно объемной на плоском заднике. Такое необычное оформление научно-популярного журнала скорее всего связано с появлением в этом номере исторических страниц: в частности, октябрьской хроники 1919–1920 гг., с акцентом на изгнании в 1922 г. последних интервентов с Дальнего Востока СССР. Это февральский номер, именно в этом месяце в 1918 г. была создана Красная армия. Выше говорилось об уровне свободы подобных журналов, однако, иногда приходилось демонстрировать и подобную лояльность. Важно, что В. Янкилевский, даже выполняя такой заказ, остается верен себе. Горизонтальные линии часто встречаются в его основном творчестве.

В редких случаях В. Янкилевский дает в иллюстрации (Илл. 4. 1.6) узнаваемый образ реального мира человека, например, в статье «Подводный

³³⁷ Знание — сила. 1967, №2.

грузовоз»³³⁸. В ней идет речь о созданном советским ученым проекте оригинальной конструкции грузовой подводной лодки, которая может разделяться на две полуцилиндрические части, чтобы безопасно входить в порты небольшой глубины. Художник дает чрезвычайно высокую линию горизонта, на которой можно различить погрузочные краны и ангары порта, а вот сами части лодки он показывает предельно обобщенно с точки, расположенной резко сверху. Причудливым образом совмещая ракурсы, В. Янкилевский превращает необычное судно в нечто предельно условное и фантастическое, что отвечает его статусу дерзкого нереализованного проекта. Встречается в иллюстрации В. Янкилевского и соседство фигуративного начала с привычными знаками, отвечающими за демонстрацию энергетических полей: стрелками, концентрическими линиями, пунктиром. В частности, такова заставка художника с изображением готического собора к статье «Пирамиды ядерного века» (Илл. 4. 1.7)³³⁹.

На сопоставление научного контекста с произведением из мира искусства настраивает само название статьи, объединяющей в оксюморон тип культовой постройки Древнего Египта со специфическим качеством XX века, данным силой науки. Однако В. Янкилевский изображает не пирамиду, что было бы буквальным и банальным переводом текста в образ, а готический собор. К тому же, ускорители, о которых речь идет в тексте, создала именно европейская цивилизация, и было бы логичнее показать ее духовный символ прошлого. В целом В. Янкилевский не идет против замысла автора статьи, так как тот в прологе дает перечисление знаковых достижений прошлого, где среди акведуков, икон, фресок встречается и упоминание средневековых европейских соборов. В этот перечень достижений, по мнению В. Карцева, от века XX добавится ускоритель, как наиболее важный тип постройки, отражающий чаяния и устремления

³³⁸ Багирян Р. Подводный грузовоз // Знание — сила. 1967, № 4. С. 34-36.

³³⁹ Карцев В. Пирамиды ядерного века // Знание — сила. 1966, № 8. С. 16-19.

цивилизации на данном этапе развития. Неожиданное упоминание о готике в связи с технологиями встречается и в конце статьи: «Электронные синхротроны обладают той легкостью и грацией, которая могла быть только в готике»³⁴⁰. В. Янкилевский выбирает для иллюстрации вполне конкретный образец этого стиля — Нотр-Дам-де-Пари. Художник не вдаётся в подробности воспроизведения всех пинаклей, фиалов и резьбы на окне-розе; безошибочное узнавание архитектурного памятника достигается за счет передачи ребер его каркаса. Мастер оставляет только заостренный скелет, что и является сутью готики. В. Янкилевский стремился к максимуму смысла при минимуме художественных средств, и воспроизводя эпоху через принадлежащее ей произведение искусства, и передавая сложные энергетические процессы. Их В. Янкилевский отражает в иллюстрации, помещая в нижней ее части под собором схему ускорителя заряженных частиц. Происходящие внутри него физические реакции художник изображает излюбленными пунктирами и стрелками.

Если в верхней части показана конструкция готической архитектуры, внизу — ускоритель, то между ними мастер помещает объединяющую часть: это широкая красная горизонтальная линия. Ее цвет активен сам по себе, и его динамика дополнительно усиливается благодаря изображению типичной для автора стрелки с пунктирным основанием. Все вместе выражает устремление за пределы возможного силы человеческого духа и мысли, что и движет созданием великих построек своего времени: и собора, и ускорителя ядерных частиц. Также стрелка и активное цветовое решение маркируют и вполне физический род движения внутри синхротрона и динамику, заложенную в структуре церковной архитектуры. Включение образов наследия прошлых эпох было характерно и для живописи мастера. Так, например, в «Триптих № 2. Два начала» (1962, Художественный музей Джейн Вурхис Зиммерли) включены репродукции знаменитых портретов кисти П. делла Франческа «Портреты герцога Урбино Федерико да

³⁴⁰ Цит. по: Там же. С. 19.

Монтефельтро и герцогини Баттисты Сфорца» (1467–1472, Галерея Уффици). Тут выражается личное пристрастие художника к эпохе Раннего Возрождения, которую он видел, как более насыщенный эмоционально период, чем Высокое или Позднее Возрождение³⁴¹. В отличие от иллюстрации, в живописи для В. Янкилевского более важен гендерный аспект этих визуальных цитат. Художник видел композицию своих триптихов как визуализацию взаимодействия женского (левая часть) и мужского (правая часть) начала и проявление этого напряжения через пространство посередине. Небольшие репродукции портретов Федерико и Баттисты располагаются как раз в центральной части, но разнесены от оси симметрии в правую и левую сторону холста, согласно авторской «топографии» расположения двух начал.

Стрелки, встречавшиеся ранее как небольшие, второстепенные элементы, начинают играть ведущую роль в оформлении заставки статьи «Наука и профессия» (Илл. 4. 1.8)³⁴². Автор говорит в ней о новом подходе к профессиональной подготовке — «программируемому обучению». То есть, даже в гуманитарно-психологической сфере чувствуется влияние точных наук, предлагающих свести процесс обучения к набору четких правил. Суть программируемого обучения заключается в следовании ученика строгой этапности действий. Например, сначала ему объясняют теорию процесса изготовления деталей, потом он выполняет модели из спичек и пластилина, затем объясняет вслух преподавателю ход проделанной работы и уже только потом выполняет задачу абсолютно самостоятельно на настоящем станке. Метод должен был повысить эффективность, производительность труда и снизить ошибки, вызванные человеческим фактором. При этом автор настаивает, что в советской реальности, в отличие от американской, такой подход не исключает возможности реализации свободной воли ученика, что отражается в самом названии подзаголовка: «Ориентиры творчества».

³⁴¹ Лебедева Ю. Формулы Янкилевского // Искусство. 2007, № 4. С. 79.

³⁴² Белов В. Наука и профессия // Знание — сила. 1967, № 4. С. 6-7.

В. Янкилевский визуализирует этот подход в заставке к статье. Она состоит из большой директивной черной стрелки, четко показывающей направление движения. Внутри нее находится множество небольших белых стрелочек. Они выстраивают маршрут в соответствии с общей линией движения в целом; однако, каждый отдельный элемент направлен в разные стороны, отражая небольшие шажки проб и ошибок, ведущие к единой цели. На черной большой стрелке также располагается название «Наука и профессия», а вот подзаголовок «Ориентиры творчества» выполнен контрастным оранжевым цветом и вынесен вовне, становясь уже фоном для текста статьи. Художник передает через это однозначность конкретных этапов обучения, которые ведут к предзаданному точному результату, и вместе с этим показывает возможность выхода за рамки шаблона, демонстрируя право существования мысли человека за пределами строгого набора программ. Стрелки и пунктиры также часто встречаются в живописи и станковой графике В. Янкилевского того времени (графический цикл «Структура Афродиты» (1962, Музей Людвига, Кельн), живописная и графическая серия «Тема и импровизация» (1962), ассамбляжах «Торс», (1965, Коллекция Екатерины и Владимира Семенихиных), три ассамбляжа «Пророк» (1967, Коллекция Екатерины и Владимира Семенихиных; 1967, Коллекция Георгия Костаки; 1967, Художественный музей Джейн Вурхис Зиммерли) и др.). Эти математические знаки в основном творчестве мастера имеют онтологический характер, намекая на присутствующую загадку бытия, выявляя энергетические токи, которые образуются между противоположными полюсами природы.

Для В. Янкилевского иллюстрирование научно-популярного издания «Знание — сила» не было первостепенной творческой задачей, скорее — необходимостью. Однако решая ее, он вполне выразил свое творческое кредо и художественные принципы, которые были основополагающими для его живописных и станковых графических листов. Художник желал отразить модель мироздания в своей работе и выстроить произведение по

сформулированным им правилам, сравнивая это с тем, как мир функционирует, согласно законам физики. В иллюстрации к отдельным статьям В. Янкилевский дает лишь небольшой фрагмент такого мироздания, будь то структура атомов или законы обучения нового человека, над которыми трудятся ученые-психологи. В иллюстрациях его также волнует передача скрытых сил, управляющих материей и поведением человека, но в меньших масштабах.

В отличие от основного корпуса произведений, в журнальной графике В. Янкилевский не затрагивал центральной для него гендерной темы. Это было бы абсолютно неуместно, учитывая специфику издания. Важное отличие заключается и в том, что, говоря о своих станковых картинах и графических сериях, художник отмечает, что передает с их помощью силы, управляющие миром, а также их воздействие через образ «не физико-математический, а антропоморфный»³⁴³. То есть, в основном творчестве для него важен не язык формул или наукообразных обозначений, без чего было не обойтись в иллюстрации к узкоспециальным текстам, а система переживаний человека. Сущностные отличия объясняются назначением оформления статей, но в сути отражения законов мира и выявлении действия скрытых от обычного взгляда сил иллюстрации соответствуют общей образно-философской системе художника³⁴⁴.

4.2 Иллюстрации В. Янкилевского для изданий научной фантастики

В этой части главы мы обратимся к иллюстрациям В. Янкилевского для сборников научной фантастики за интересующий нас период. Прежде всего, нас интересует его оформление книг 1960-1970-х гг. из серии «Зарубежная фантастика» издательства «Мир», что связано с большим значением этой

³⁴³ Интервью Вольфганга Шлотта с Владимиром Янкилевским // В. Янкилевский. Мгновения вечности. СПб.: Palace Editions, 2007. С. 31.

³⁴⁴ Окончание републикации: Васильева В. Там же.

серии в советском научно-фантастическом дискурсе, о чем мы писали выше. Рассматривать их мы будем согласно принципу хронологии. Избранный нами метод описания и анализа поможет выявить основные закономерности работы художника с текстом, понимание им как отдельных иллюстраций, так и книги целиком как единого «ансамбля». Также мы будем внимательны к случаям, резонирующим со станковым искусством мастера, и уделим им внимание, чтобы выяснить, в чем заключаются пересечения, а в чем отличия между ними. Обращение к «маргинальным» сторонам деятельности мастера ярче высветит приемы и особенности его станковых произведений.

Для сборника японской фантастики «Времена Хокусая» В. Янкилевский выполнил лицевую сторону обложки (Илл. 4. 2.1), которая одновременно служит иллюстрацией для рассказа, открывающего сборник и дающего ему свое название³⁴⁵. На ней художник разместил двухуровневую композицию, функционирующую по типу *trompe-l'œil*. На нейтральный коричневый фон листа накладывается пейзаж прямоугольного формата, стилизованный под японскую гравюру. Его прототипом стала конкретная гравюра из серии К. Хокусая «Тридцать шесть видов Фудзи» (1830) – «Болото Кадзикадзава в провинции Каи». В. Янкилевский берет за основу фрагмент гравюры, несколько меняя ее пропорции, сужая цветовую палитру до монохромного решения и убирая часть деталей и персонажей. В результате, внимание зрителя сфокусировано только на горе и водной стихии. Выбор гравюры К. Хокусая, очевидно, обусловлен сюжетом и названием рассказа, который В. Янкилевский взял в качестве источника вдохновения для обложки. Согласно его фабуле, в будущем стали возможны путешествия во времени, и супруга главного героя, найдя альбом репродукций К. Хокусая, захотела увидеть Фудзияму такой же красивой и ясно различимой, как на гравюре, поскольку в их футуристическую эпоху гора уже была скрыта плотным густым смогом. Когда супруги совершили

³⁴⁵ Комацу С. Времена Хокусая // Времена Хокусая. М.: Мир, 1967. С. 13-18.

скачок во времени, они почувствовали себя, как будто бы оказавшимися внутри гравюры К. Хокусая. Это следует из реплики, характеризующей их отношение к происходящему: «Ожившая картина Хокусая!»³⁴⁶. Однако В. Янкилевскому неинтересно изображать эту сцену буквально, показывая «гостей из будущего» внутри пейзажа, вдохновленного произведением японского мастера.

В центре изображенной В. Янкилевским гравюры как будто бы прожжено отверстие. Это показано мастером с иллюзионистической точностью. Условную «дыру» он обрамляет неровным краем, добиваясь эффекта хрупкой истонченной поверхности с осыпающейся бахромой, какая бывает при прожиге бумаги. Его также усиливает работа с цветом, который от интенсивного темно-коричневого переходит в легкую бежеватую дымку. В открывшейся «прорехе» видна интригующая и ужасающая картина: на фоне безмятежной морской идиллии прямо на линии горизонта поднимается гигантский ядерный гриб. Художник выполняет эту сцену реалистически в цвете, в отличие от монохромного и декоративного вида основного «хокусаевского» пейзажа. Такой контраст тонко передает основной сюжетный твист и глубинную суть писательского замысла. Супруги отправлялись, как они думали, в прошлое, однако оказалось, что машина времени переместила их в будущее, в котором чистота воздуха на самом деле оказалась следствием уничтожения развитой цивилизации и откатом человечества в средневековье из-за атомной войны или масштабной техногенной катастрофы.

В тексте отсутствует описание конкретного ядерного взрыва, однако на него указывает говорящий намек: герои встречают рыбака, обезображенного радиацией, который демонстрирует им свой улов – рыбу с тремя головами. В. Янкилевский, отказываясь от передачи этих неприятных подробностей, выходит на уровень обобщения, показывая причину жутких деформаций природы и человека. Тогда становится понятен еще один резон

³⁴⁶ Времена Хокусая. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://libking.ru/books/sf/sf/132967-3-sake-komatsu-vremena-hokusaya.html#book> (дата обращения 26.07.2024).

двух стилей изображения. Монохромный пейзаж, отсылающий к гравюре К. Хокусая, воплощает мир прошлого, который видел и передавал на своих работах художник, принадлежавший XVIII-XIX вв., времени, когда уничтожение живого не было таким массовым. А в следующем визуальном и хронологическом слое уже присутствует главный символ тотальной насильственной смерти. Эта интерпретация объясняет специфический характер отверстия, отвечая на вопрос, почему художник имитирует именно прожиг бумаги, а не порванность, или не изображает аккуратное отверстие правильной формы, что более характерно для его станкового творчества. Знаки, указывающие на присутствие огня и пепла, относятся к семантическому полю, куда также входят война, бомбы, взрывы и т.д. В тексте рассказа они тоже подразумеваются, но не называются напрямую.

Следует отметить, что решение с двумя уровнями изображения соотносится с авторским и художественным языком: В. Янкилевский любил и в живописи, и в графике, и в объектах показывать прорыв одного уровня через другой. Причем на втором проводить линию горизонта, как, например, в работах «Дверь (Посвящается родителям моих родителей...)» (1972, Музей Майоля — Фонд Дины Верни), «Триптих № 14. Автопортрет (Памяти отца). Объект» (1987, ГРМ). Однако, если в станковом творчестве этот второй уровень и открывающийся в нем горизонт связаны, скорее, с идеей бесконечности и мерцанием за повседневностью высшего по отношению к ней мира, то в данном случае мы видим обратную ситуацию: из разрыва хотя и выглядывает реальность иного порядка (будущее), но она сулит не безграничность, преобразование и надежду, а абсолютное уничтожение. Таким образом, В. Янкилевский передает основной нерв этого рассказа, используя при этом свой авторский излюбленный прием, но в реверсивном порядке.

Для антологии «31 июля» В. Янкилевский выполнил лицевую, заднюю стороны обложки, а также фронτισпис³⁴⁷. Эти три иллюстрации относятся к

³⁴⁷ 31 июля /А. Стругацкий. М.: Мир, 1966.

одному произведению Дж. Пристли «31 июля», которое дало название всему сборнику³⁴⁸. То, что художник из 17 произведений, выбирает только одно в качестве источника вдохновения сразу для всего оформления книги, может быть связано с тем, что его название присутствует на обложке. А также с тем, что в отличие от других текстов, представляющих из себя рассказы, этот — повесть. Более того, именно ей в предисловии Е. И. Парнова к сборнику уделяется больше всего внимания³⁴⁹. Лицевая сторона обложки (Илл. 4. 2.2) разделена композиционно и цветовым решением на две части. В верхнем прямоугольнике на оранжевом фоне художник помещает условное изображение силуэтов человека с мечом, дамы в кринолине и дракона. В то время как в нижнем ярусе на сером фоне возникает декоративная фигура в пестром костюме, напоминающая скованностью и условностью тела манекен, а рядом — оранжевое такси. Сюрреалистичное изображение нижней композиции и абсурдное соседство сцен из разных контекстов передает основную коллизию повести. Дж. Пристли описывает, как жители обычного человеческого мира и герои альтернативной фантазийной реальности начинают путешествовать друг к другу, попадая в разнообразные нелепые ситуации.

Юмористический характер текста вполне располагает к условности изображения персонажей, так как автор повести работает с сюжетными и образными клише рыцарских романов и фильмов, намеренно утрируя их. К примеру, главный герой Сэм — художник, работающий в рекламном агентстве, который, оказываясь в волшебном королевстве, должен сразиться с рыцарем и победить дракона, чтобы получить руку местной принцессы. Эта формула, а не конкретная сцена боя, которого в итоге даже не случилось, и отражена В. Янкилевским в верхней части иллюстрации.

В ее нижней части действие уже происходит в реальной Англии, куда Сэм периодически возвращается. Сюжетный поворот маркирован цветом —

³⁴⁸ Пристли Дж. 31 июля // 31 июля /А. Стругацкий. М.: Мир, 1966. С. 256-402.

³⁴⁹ Парнов Е. Опыт антипредисловия // 31 июля /А. Стругацкий. М.: Мир, 1966. С. 5-20.

атмосфера скучного реального мира передана через серый цвет, а герой, только что вернувшийся из фантазийного королевства и еще ощущающий на себе его воздействие, показан красочно. В тексте встречается конкретный фрагмент, к которому в данном случае и обратился художник: «Показалось такси. Соображая, наскребет ли он мелочи, Сэм хотел сунуть руку в карман штанов. Но рука лишь скользнула по мокрой штанине. Ах да, камзол и штаны в обтяжку! Что ж это все-таки значит? Ведь он уже не в первый раз обнаруживает на себе маскарадный костюм»³⁵⁰. Наличие этого костюма подтверждает его связь с чудесным в минуту, когда он подумал, что все произошедшее — только галлюцинация. Насыщенный цвет у машины тоже отвечает этой характеристике иномирного — именно в ней оказываются добрый волшебник и принцесса; и сев в эту машину, главный герой вновь перемещается в сказочное королевство.

В верхней сцене яркого сказочного царства он, напротив, изображен серым цветом, как существо, принадлежащее обыденной реальности. Так, между этими двумя сценами возникает одновременно и контраст, и сходство на уровне колорита и концепции. Разделяющей чертой-границей двух миров на иллюстрации служит желтая отбивка, на которой в центре в белом прямоугольнике мастер сделал имитацию календарной строки. А именно: в левой части прямоугольника он поместил крохотный календарь, который заканчивается на отметке «30 июня»; рядом крупно в строчку дал указание текущей даты и вместе с тем название рассказа (одновременно и всего сборника). В этой изящной концептуальной словесно-цифровой игре заключена сюжетная интрига: немыслимое на Земле 31 июня, возможно в летоисчислении сказочного королевства, и именно в эту дату открывается портал между мирами.

На задней стороне обложки (Илл. 4. 2.3) художник тоже использует принцип композиционного контраста, деля плоскость на две части, но на этот

³⁵⁰ 31 июля. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://coollib.net/b/80227/read#t17> (дата обращения 26.07.2024).

раз вертикальные. Цветовой маркер миров тут тоже сохраняется. На оранжевом поле показан представитель сказочного мира, облаченный в старинную одежду, берет с плюмажем и держащий в руках герб. А на холодном зеленом фоне стоит, выполненный в сером цвете, житель обыденного человеческого мира в современной одежде. В тексте мы постоянно встречаемся то с персонажами фантастического королевства, то с людьми XX в., которые действуют на равных. Эту диалогичность художник отразил даже на корешке книги (Илл. 4. 2.4), тоже разделив его на две полосы разных цветов: черную и зеленую. Важно отметить и богатое культурное поле ассоциаций: дракон на лицевой стороне обложки с рисунком на крыльях напоминает змия с работы Паоло Уччелло «Битва святого Георгия с драконом» (1458-1460, Лондонская национальная галерея); фигура рядом с такси – манекены Джорджо де Кирико; на задней стороне ничем не примечательный человек в костюме, с галстуком и в котелке имеет родство с персонажами Фернана Леже, а персонаж в пестрых средневековых одеждах был напрямую заимствован из эрмитажного триптиха Лукаса ван Лейдена «Исцеление иерихонского слепца» (1531, ГЭ). В. Янкилевский не раз говорил, что его вдохновляли художники эпохи раннего Возрождения и мастера первой половины XX века и, как следствие, эти увлечения были видны в станковом творчестве и в иллюстрации мастера.

На фронтисписе (Илл. 4. 2.5) идея двойственности сохраняется. В геометрическом центре композиции проходит линия, по обе стороны которой крупно изображены два профиля – черный и белый, смотрящие в разные стороны. Как мы понимаем с опорой на сюжет, перед нами – главный герой Сэм, а две головы намекают на его способность свободно перемещаться между двумя мирами. Соответственно, рядом с каждым профилем художник помещает те объекты, которые окружают персонажа в том или ином пространственно-временном континууме. Слева представлены крошечные условные изображения предметов, принадлежащих волшебному миру, среди

них: магическое зеркало, крыса (ипостась одного из волшебников), карлик-посланец сказочного королевства, принцесса, дракон и замок. В правой части композиции расположились свидетельства реального мира: офисное здание, палитра, бутылка со стаканом из бара, печатная машинка и фигурка начальника. Рисунок в данном случае выполняется только черной линией и пятном. Если на обложке стиль рисунков был утрированно-обобщенный, то внутри издания художник уже более узнаваем в плане авторских решений. Мастер в станковом творчестве тоже сосредоточенно разрабатывал образ головы, но не как портрета, а как сосуда мысли, вместилища активных процессов физиологического и ментального толка. Правда, там все части сложного «нейро-механизма» находились внутри контура головы и были абстрактны, а в данном случае детали опыта, хранящиеся в памяти героя, приобрели понятный предметный вид и вынесены наружу. То есть, авторский стиль проявляется, но не противоречит сюжету.

Антологию польской фантастики «Случай Ковальского» украшают лицевая, задняя стороны обложки и фронтиспис, выполненные В. Янкилевским. Источником образов для обложек стал рассказ, давший название всему сборнику³⁵¹. На лицевой обложке (Илл. 4. 2.6) показан человеческий профиль несколько утрированной формы. Черты лица угадываются, но не обладают ясным характером. Условный объем головы выполнен с помощью распределения внутри белого контура не имеющих жестких границ пятен двух цветов – светло-серого и темно-серого. Фон же, в отличие от решения профиля, полихромен и состоит из отдельных блоков разного цвета, в каждом из которых можно увидеть множество круглых отверстий, а также цифр и тонких соединительных линий. На уровне шеи человека присутствуют выпуклые части, напоминающие небольшие рычажки или кнопки. От головы расходятся красные трубочки. Все в целом выглядит весьма загадочно и сюрреалистично, однако текст делает сцену абсолютно

³⁵¹ Вайнфельд С. Случай Ковальского // Случай Ковальского. М.: Мир, 1968. С. 5-11.

логичной и ясной. В нем говорится о подвиге работника будущего, который обслуживает фабрику информации, обеспечивающую логику жизни всей страны. Однажды на ней происходит авария, и тогда главный герой Янек Ковальски решается на отчаянный шаг, подключая к машине собственный мозг, чтобы обнаружить и ликвидировать неполадку.

Таким образом, пестрый фон оказывается поверхностью какой-то замысловатой машины, а черные круги на ней – гнездами для штекеров. Расходящиеся от головы трубки – не что иное, как провода, соединяющие человека и машину. Однако В. Янкилевский не следует буквально за текстом, в котором говорится об этой процедуре, что «Янек решительно надевает на голову шлем с электродами и подсоединяется к выводам на щите»³⁵². Присутствие шлема на голове персонажа сразу бы делало эту сцену понятнее и проще. А что еще более важно, отказываясь от этих подробностей, художник показывает на обложке один из важнейших для себя образов головы, как центра внутренней жизни человека, что роднит его с подходом П. Н. Филонова, который тоже был увлечен идеей отразить внутренние нейрофизиологические процессы в своих многочисленных «Головах». В станковом творчестве В. Янкилевского головы напоминают хитрые устройства, как, например, в работах «Голова» (1965, Частная коллекция, Швейцария) или на картине-объекте «Триптих № 9. Анатомия души» (1970, Частная коллекция, Швейцария) и других. Поэтому изображение шлема уводило бы художника и, соответственно, зрителя от авторской мифологии к буквализму рассказа. В. Янкилевский делает дополнительный акцент на голове, превращая плечи и верхнюю часть тела в плоскую черную трапецию. Противопоставление монохрома головы и цветного фона, о чем мы говорили выше, тоже прекрасно служит этой цели. В таком контексте работа растекающимися пятнами в контуре головы на контрасте с бескомпромиссной геометрией всего остального на рисунке как будто

³⁵² Вайнфельд С. Случай Ковальского. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://fb2.top/sluchay-kovalyskogo-133492/read/part-1#2> (дата обращения 26.07.2024).

выявляет внутричерепные процессы, имеющие характер запутанный и чрезвычайно сложный. При этом мастер учитывает задачи иллюстрации, не показывая голову такой, какой она могла бы быть в его основном творчестве: деформированной и деконструированной. На обложке силуэт, хотя и не вполне реалистичен, однако весьма близок к человеческим пропорциям.

На задней стороне обложки (Илл. 4. 2.7) художник на нейтральном синем фоне показывает черный неровный круг, на котором присутствуют стрелки и небольшая красная планка. Это решение выглядит контрастно по отношению к лицевой стороне обложки, так как в данном случае отсутствуют четкие формы, множество деталей и цветовое разнообразие. Однако при этом нельзя сказать, что они вообще не имеют связи друг с другом. Как и на лицевой стороне обложки, мы видим акцент на крупном объекте, вынесенном вперед, при этом он также монохромен, а фон обладает цветом. На концептуальном уровне единство обеих обложек тоже подразумевается, но становится очевидным только после прочтения книги. В рассказе важную роль играет тема времени, с течением которого главный герой начинает все больше тревожиться за судьбу фабрики и страны, так как группа экстренного реагирования не приходит на помощь. В какой-то момент это состояние достигает кульминации, и мы явственно чувствуем состояние персонажа, охваченного навязчивыми идеями, вызванными циферблатом, благодаря использованию слов, связанных с хроносом: «Минута и сорок три секунды, сорок четыре, сорок пять... Группа уже запаздывает на несколько секунд <...> Двенадцать секунд... пятнадцать... двадцать...»³⁵³. Хотя в тексте и встречается указание на конкретный временной промежуток, В. Янкилевский не расставляет стрелки на изображении циферблата, чтобы зафиксировать его точь-в-точь. Вместо этого он соединяет через этот символ времени читателя с главным героем, неотрывно смотрящим на часы и в итоге решающемся на героический шаг, который и показан на лицевой стороне обложки. Таким образом, задняя сторона обложки соотносится с категорией

³⁵³ Там же.

прошлого, которое предшествовало тому событию, которое мы видим на лицевой стороне обложки.

В качестве фронтисписа (Илл. 4. 2.8) художник помещает сцену, которая, хотя и состоит из отдельных реалистических объектов, носит совершенно фантасмагорический характер. Большую часть графического пространства занимает изображение гигантского глаза. Художник нарисовал его достаточно подробно, учитывая анатомию этого органа: детально переданы зрачок, радужная оболочка, блик, слезный канал и ресницы. В самом низу композиции расположена белая плоскость, на которой показана крошечная ракета и два микроскопических пятнышка рядом, вероятно, представляющих собой фигурки хозяев летательного аппарата. Сцена может быть интерпретирована следующим образом: перед нами история про столкновение землян-космонавтов с каким-то инопланетным чудовищем, наподобие гигантского монстра, или же встреча с некой сверхсущностью. Размер глаза и ресницы, которые при таком увеличении выглядят достаточно угрожающе, как когти или длинные зубья, вызывают ощущение тревоги. Так, В. Янкилевский филигранно работает со зрительским ожиданием, режиссируя эмоциональный опыт, создавая интригу и эффект неожиданного открытия. Ведь согласно тексту рассказа Я. Зайделя «Странный, незнакомый мир», который и послужил источником рисунка, миниатюрная ракета принадлежит инопланетянам, которые настолько крошечные, что самые обычные бытовые объекты человеческого мира выглядят для них колоссальными³⁵⁴.

Первая часть текста написана в форме повествования от лица этих инопланетян, описывающих странный ландшафт и грунт неведомой планеты. Затем прямая речь переходит к персонажу-человеку, и читатель узнает, что малютки-пришельцы на самом деле ходили по поверхностям разных предметов в лаборатории института. Их конец трагикомичен: ученый-землянин не заметил мизерных пришельцев и случайно уничтожил ракету.

³⁵⁴ Зайдель Я. Странный, незнакомый мир // Случай Ковальского. М.: Мир, 1968. С. 238-245.

Я. Зайдель не упоминает такой подробности, как глаз исследователя, просто в общих чертах описывая обнаружение ученым-землянином ракеты³⁵⁵. Всю эту повествовательную часть В. Янкилевский редуцирует в иллюстрации в пользу собственного видения этой сцены, через обращение к объекту-символу. Деконструкция тела встречается и в его станковом творчестве, правда, на уровне не органов, а отдельных крупных фрагментов как, например, в графике из серии «Женщины у моря» (1960-2000-е).

Любопытно, что рассказ, вдохновивший фронтиспис, находится ближе к концу книги. Мы не можем сказать с уверенностью, чем руководствовался художник, выбирая из всего множества рассказов антологии именно этот, так как он находится достаточно далеко от самой иллюстрации. Возможно, он привлек внимание мастера своим неожиданным сюжетным поворотом и философской идеей, близкой для основного творчества В. Янкилевского, которая заключается в том, что существуют тонкие, незримые для физического зрения (того самого глаза на рисунке) человека миры.

Сборник японской научной фантастики «Продается Япония» украшают две иллюстрации В. Янкилевского: одна на лицевой стороне обложки и фронтиспис³⁵⁶. В качестве источника вдохновения для лицевой стороны обложки (Илл. 4. 2.9) художник выбирает рассказ С. Комацу. «Да здравствуют предки!»³⁵⁷. В нем речь идет про открытие главным героем, живущем в современной Японии, пещеры, ведущей в 1868 год. Это произошло благодаря увиденному им на старинной фотографии прадеда высокотехнологичного электроэкспресса, появляющегося из скалы на дальнем плане. Впоследствии через пещеру в этой загадочной горе жители двух разных эпох коммуницировали друг с другом, перемещаясь сквозь пространство и время. В. Янкилевский делит композицию обложки на два

³⁵⁵ Зайдель Я. Станный, незнакомый мир. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://fb2.top/sluchay-kovalyskogo-133492/read/part-5#26> (дата обращения 26.07.2024).

³⁵⁶ Продается Япония. М.: Мир, 1969.

³⁵⁷ Комацу С. Да здравствуют предки! // Продается Япония. М.: Мир, 1969. С. 131-183.

горизонтальных яруса, отделенных друг от друга широкой черной полосой. Она, с одной стороны, выполняет сугубо технические задачи – на ней размещается название сборника. С другой, обладает символической функцией границы между двумя мирами: старинной и современной Японией. Обе части композиции выполнены художником в технике коллажа: он соединил фотографию поезда, собственный рисунок и японскую гравюру. Так, мастер даже на уровне художественного метода передает идею сосуществования разных пластов информации и времени, на чем и строится фабула рассказа. В нижнем ярусе представлен главный герой, с правой стороны от него виден поезд, а слева – изображение пейзажа в японском традиционном стиле. Художник не иллюстрирует буквально какой-то конкретный эпизод рассказа, а выбирает ключевые элементы, которые помогают создать интригующие намеки.

Так, поезд, который в начале рассказа послужил зацепкой и отправной точкой для развития сюжета, представлен художником не рядом с горой, как следовало бы ожидать согласно тексту. Вместо этого мастер предпочитает использовать фрагмент реальной фотографии поезда, мчащегося по специальному железнодорожному полотну, поднятому над автострадой. Идея путешествия героя через границу времени передается В. Янкилевским с помощью соответствующего решения композиции: справа от персонажа расположен фрагмент фотографии, а слева — воспроизведение традиционной японской пейзажной живописи. На уровне композиции эта идея тоже присутствует: взгляд зрителя европейского склада привычен к развитию визуальной истории слева-направо, а в данном случае герой отворачивается от поезда (направление которого интуитивно распознается как движение в будущее) и устремляется влево, к старинному пейзажу. То есть, возникает вектор в прошлое, нарушающий естественный ход событий.

Иную ситуацию мы видим в верхнем ярусе, где изображена красавица с японской гравюры: тут, наоборот, на заднем плане слева расположен пейзаж, тоже напоминающий японскую гравюру, по отношению к которому

она расположена спиной. А фотография того же самого поезда размещена справа, куда девушка развернута лицом. Такая перевернутая симметрия нужна для передачи одной из сюжетных коллизий: главный герой влюбляется в жительницу эпохи позднего Эдо, та отвечает ему взаимностью, но в итоге они не могут быть вместе, каждый остается в своем столетии. Это объясняет, почему один обращен влево – в прошлое, а другая вправо – в будущее, и почему мужчина показан в современном костюме, а сам рисунок выполнен в более модернистском ключе, в то время как девушка взята из гравюр эпохи Эдо. В рассказе это отражается не только на уровне сюжета, но и лексики: герои XIX в. используют устаревший стиль речи, что очевидно, учитывал и В. Янкилевский в своей иллюстрации.

Взаимодействие эпох, идея обусловленности настоящего и будущего прошлым показаны не только в данном тексте, но и ряде других произведений этого сборника, о чем говорит во вступительной статье к антологии и Е. И. Парнов: «Рассказы “Продается Япония”, “Новый товар”, “Теперь, так сказать, свои...” и “Камагасаки 2013 года” являются, по сути дела, памфлетами. Писатель пристально всматривается в текущие воды сегодняшнего дня, в котором невозвратимые мгновения подводят итог прошедшему и формируют облик грядущего», или же: «Неужели и люди, подобно растениям и простейшим животным, идут лишь одной утоптанной предшествующими поколениями дорогой? Неужели даже молодым росткам суждено свершить самоубийственный цикл? Влияние непреодоленного прошлого на сегодняшнюю жизнь людей — пожалуй, центральная тема Саке Комацу»³⁵⁸. То есть, выбранная художником композиция на метафорическом уровне отражает не только частную коллизию одного текста, но ту общую проблематику, которая была характерна для японской фантастики XX в.

Выявив смысл противопоставления персонажей на этой иллюстрации и роли этого для всего издания, обратимся к его значению в станковом творчестве художника. Полярность и при этом единство мужского и

³⁵⁸ Парнов Е. Жестокость и правда // Продается Япония. М.: Мир, 1969. С. 5-1.

женского образов как двух начал, между которыми возникает энергия и, соответственно, жизнь, — фундаментальная идея для философской и художественной системы В. Янкилевского. Однако есть важные смысловые и композиционные отличия. Для станковой живописи и графики художника было характерно расположение персонажей на одной горизонтальной линии, а не в ярусах; также женские образы принципиально изображались автором фронтально (как выражение концентрирующего начала), а мужские (как выражение подвижного начала) — в профиль. Также в станковом творчестве В. Янкилевский прибегал к большей деформации и заострению физиологического начала фигур, в то время как на иллюстрации это было бы неуместно. Поэтому он обращается к другой стратегии, тоже характерной для него — коллажу с цитированием фрагментов из произведений других поколений мастеров.

На фронтисписе (Илл. 4. 2.10) художник помещает сцену, относящуюся к открывающему сборник рассказу, который и дал ему свое название³⁵⁹. Поэтому, если в случае обложки мотивация выбора сюжета, вероятно, лежала в философии рассказа, то в данном случае важным стало его расположение и название. Внутренняя иллюстрация соотносится с обложкой благодаря использованию автором в обоих случаях коллажной вставки реальной фотографии. Но при этом стиль рисунка в данном случае сильно отличается от всего, что мы видели в книжной графике мастера ранее: он создает изображение намеренно грубо и утрированно, что вполне соотносится с юмористическим оттенком рассказа, который идет от лица матроса-пройдохи. Согласно сюжету, он умудрился продать Японию пришельцу, который взял всю страну целиком и увез к себе на далекую планету как сувенир. Внизу иллюстрации художник показывает небольшую выгнутую дугой полосу, условно представляющую собой поверхность земного шара. Над ней возвышается нарисованный широкой, быстрой линией инопланетянин, своей заостренной и упрощенной характеристикой

³⁵⁹ Комацу С. Да здравствуют предки!... С. 18-38.

напоминающий шарж, что передает дух текста, изобилующего некомплементарными, почти разговорно-бранными описаниями персонажа: «Представляете, если обезьяна, или какой-нибудь там леший, или водяной вдруг нацепит на себя превосходно сшитый костюм? Вот так и он выглядел. А уж морда, доложу вам! Плоская, блестящая, словно ее лаком покрыли, глаза круглые, как пуговицы, а уши торчат, острые-преострые. Видели когда-нибудь такую обезьяну-лемура?» или «... исчезла в той стороне, где, должно быть, находилась родная планета этой отвратительной лягушки, этой обезьяны, этого чудовища!»³⁶⁰. В. Янкилевский не пытается изобразить буквально этот причудливый гибрид из разных существ и не передает детали его облика, как, например, упомянутые автором костюм или острые уши. Однако несуразность и странность черт, замена лица приплюснутой мордой, напоминающей лягушку, несомненно, присутствуют.

Более того, художник выполняет изображение этого чудища только контуром, что делает его как бы неуловимо бесплотным, только оболочкой. Это передает сложную идею рассказа, что подобное существо вездесущее, прекрасно мимикрирует и может попытаться купить родину любого человека и, наверное, действует в какой-то стране прямо сейчас. В итоге, в конце рассказа читатель понимает, что инопланетянин — это аллегория, а В. Янкилевский помогает обрести это понимание через рисунок, убирая все отвлекающие детали. Так, космос вокруг пришельца обозначен условно: дано несколько точек-звезд, условный кружочек — не то солнца, не то какой-то планеты и полумесяц. Обломок поверхности Земли, представляющий собой коллажную вставку фрагмента фотографии, снятой с высокого ракурса с расчерченным черной линией силуэтом Японии, заточен в параллелепипед. Его поднимает само существо, в то время как в тексте это описывается так: «Над Японией, в ночном небе, светлом от неоновых и электрических огней, повисли сотни гигантских летающих тарелок <...> Из тарелок спустились

³⁶⁰ Комацу С. Продается Япония. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/prodaetsya-yaponiya-sbornik-read-164742-6.html> (дата обращения 26.07.2024).

какие-то голубоватые не то лучи, не то занавески и окутали всю Японию. <...> Японские острова вместе с морем медленно поднимаются в воздух, словно рыбка в полиэтиленовом мешке!»³⁶¹. На рисунке отсутствует вся эта научно-фантастическая «бутафория», а полиэтиленовый мешок превращается в аквариум. Так, В. Янкилевский, уходя от визуального «шума» в композиции и запутанного нарратива, сосредотачивает внимание зрителя на соединении призрачного монстра с реальностью, делая это через стилизацию рисунка и изящное соединение графики и коллажа.

Для антологии «Огненный цикл» В. Янкилевский выполнил иллюстрации для лицевой, задней сторон обложки и фронтиспис³⁶². Все они инспирированы одним текстом, открывающим сборник и давшим ему свое название. Он превосходит по объему все остальные рассказы, являясь повестью. Поэтому внимание к нему В. Янкилевского и его выбор как основы для всех трех иллюстраций выглядит вполне закономерным. На лицевой стороне обложки (Илл. 4. 2.11) показана сцена, когда два главных героя пришли в чужой город и начали его исследование. В резкой перспективе мастер показывает пять вытянутых прямоугольных строений, перфорированных ритмичными отверстиями в виде прямоугольников и полукружий. Геометрию пространства также держит расчерченная линиями на клетки поверхность. Нестандартная архитектура, которая не встречается в обычном визуальном ландшафте человека, сразу придает сцене фантастический, инопланетный характер. В тексте можно найти конкретный фрагмент описания, послуживший основой для художника: «Как и здания, мостовая была сложена из квадратных, хорошо подогнанных лавовых блоков. Здания <...> имели по три-четыре этажа <...> но высота каждого этажа не превышала полутора ярдов <...> Более половины площади стен занимали не застекленные окна, а нижний этаж вообще, казалось, состоял из

³⁶¹ Там же.

³⁶² Огненный цикл. М.: Мир, 1970.

сплошных дверей <...> то ли двери, по очертаниям похожие на колокол, прорезаны в нижних этажах через каждые два-три фута, то ли наружные стены нижних этажей состоят из колонн необычной формы»³⁶³. При общем соответствии задумке автора, художник убирает ряд подробностей и деталей, добиваясь большей лаконичности и чистоты композиции. Однако она не перестает быть интересной благодаря разнообразному ритму рядоположенных форм и их контрастности по отношению друг к другу: жесткие прямоугольные пятна «оконных» отверстий входят в напряженный диалог с плавными черными полуарками условных входов и крошечными украшениями-кружками между ними.

Этим же принципом контраста мастер руководствовался и в передаче персонажей: согласно тексту, один из них – обычный человек-космонавт, а второй – антропоморфный инопланетянин небольшого размера и специфического вида. На рисунке В. Янкилевского сохраняется только разница в росте героев, прочие подробности исчезают, так как художник показывает их условными силуэтами с высоты птичьего полета. Использование нестандартного ракурса объединяет лицевую и заднюю стороны обложки. Если на лицевой композиция дана в резком ракурсе сверху вниз, то на задней наоборот (Илл. 4. 2.12) – с поверхности планеты мы как будто смотрим в небо и видим летящий над кратерами самолет. Герои произведения несколько раз совершали полеты, поэтому эта иллюстрация может относиться как к началу, так к середине или к концу повести. Размещение в пространстве уходящих в далекую перспективу повторяющихся объектов (в данном случае кратеров) наделяет его качеством сюрреалистического или, что ближе к тексту, инопланетного.

Подчеркнутая перспектива в обоих случаях придает динамику композиции. Лицевая и задняя стороны обложки также объединены одинаковым колористическим решением. Художник делает растяжку из трех

³⁶³ Огненный цикл. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://xn--2-9sb0d.xn--p1ai/ognenny-cikl-128560/read/part-4> (дата обращения 26.09.2024).

цветов: красный у верха листа переходит в желтый в центре и сменяется на черный внизу. Выбор такой гаммы передает важную особенность локации, на специфике которой строится главная интрига повести: герои со временем открывают, что цивилизационные циклы на планете подчиняются температурным изменениям. В холодный период может выжить одна раса, а когда повышается температура она погибает, и ее место занимает другая цивилизация. Сюжет повести завязан на трагическом моменте перехода, когда на поверхности планеты усиливается жар «под огнем двух солнц». Поэтому выбор красного и желтого для передачи инопланетного неба и местной атмосферы очень уместен. Что касается почвы планеты, то в тексте несколько раз упоминался ее черный цвет, что тоже нашло отражение в иллюстрации.

Фронтиспис (Илл. 4. 2.13) связан с лицевой и задней стороной обложки через линию развития сюжета. Со сцены, на нем изображенной, собственно, все и начинается: представитель инопланетной расы Дар Лан Ан терпит крушение на своем планере, после чего его ждет встреча с человеком-космонавтом, начало их приключений и приближение к разгадке тайны планеты. В тексте этот момент описан следующим образом: «Он видел, как изрытая черная поверхность лавового потока ринулась ему навстречу, когда внезапный порыв ветра потащил планер по направлению к безымянному вулкану, он ощутил удар, а затем упругий толчок, когда пружинистая деревянная рама воздушного корабля приняла на себя часть энергии столкновения; и, что самое главное, он услышал, как треснули лонжероны обоих крыльев»³⁶⁴.

В. Янкилевский не только не передает детали, как это было в случае наружных иллюстраций, он меняет и сам стиль рисунка в сторону еще большей условности: если на задней стороне обложки силуэт самолета был вполне реалистичным и цельным, то в данном случае ситуация меняется. В. Янкилевский работает с выразительными, намеренно грубыми, с

³⁶⁴ Там же.

активным дрожащим контуром пятнами, каждое из которых образует отдельные части самолета. Отсутствие единого силуэта или стыковок между этими пятнами помогает передать руинированность объекта, отразить процесс его распада на части уже в воздухе, как это было описано в тексте.

Поверхность планеты художник отметил экспрессивным пятном тени от падающего планера и ворохом небольших нервных линий, создающих на этом участке ощущение неровности ландшафта. Все остальное художник оставил в виде белого фона, наметив лишь небольшой линией горизонт, чтобы было понятно, что самолет его пересекает в своем неотвратимом падении. Контраст больших черных пятен, обладающих выразительным характером, с тонкой линией горизонта и белой безразличной пустотой вокруг точно передает эмоциональное описание трагедии авиакатастрофы. На лицевой стороне обложки такая экспрессия и смелость формы могла бы оттолкнуть, поэтому снаружи книги мы видим сюжетную сцену, а внутри уже более раскованную манеру изображения. К тому же, фронтиспис расположен ближе всего к началу текста, где эта история рассказана. Таким образом, художник учитывает задачи разного рода иллюстраций в зависимости от их расположения внутри книги и очень чутко откликается на работу с текстом.

Для антологии «Вавилонская башня» В. Янкилевский выполнил иллюстрации лицевой, задней стороны обложки и фронтиспис³⁶⁵. На лицевой стороне обложки (Илл. 4. 2.14) художник создал сюжет на основе первого рассказа антологии, который и дал ей свое название³⁶⁶. На первом плане в резкой перспективе показано сооружение, напоминающее раздвижной телескоп, а вовсе не вавилонский зиккурат. Поверхность его стен декорирована небольшими отверстиями, напоминающими бойницы. При таком фантазийном стиле постройки, не перекликающимся с каким-то

³⁶⁵ Вавилонская башня. М.: Мир, 1970.

³⁶⁶ Чеховский А. Вавилонская башня // Вавилонская башня. М.: Мир, 1970. С. 21-29.

конкретным типом или стилем архитектуры, сразу обращает на себя внимание надпись латиницей на втором ярусе. Из-за скоса цилиндра разобрать можно только пару букв: «VAVI...». Такое расположение дает ощущение тайны и динамики – мы понимаем, что постройка находится в ракурсе. Согласно сюжету рассказа, в глубоком прошлом человечества Землю посетил Изобретательский Сверхробот с целью развития цивилизации. Под его руководством и была возведена башня, которая оказалась площадкой для ракеты. В рассказе она описана следующим образом: «...вздымалась деревянная башня высотой в сорок метров, построенная из стволов самых стройных в округе сосен. На вершине башни покоилась платформа, а на ней возвышался подъемный кран с комплектом полиспастов. У основания башни была выложена каменная плита с отверстием в центре. На плите, горя пурпуром медных боков, стояла тридцатиметровая космическая ракета. Буквы Всегалактического фонетического письма складывались в черную надпись: «ВАВИЛОН»³⁶⁷. Художник убирает все детали и особенности сооружения, присутствующие в тексте. В итоге невозможно догадаться, что на обложке изображена ракета на взлетном помосте. Мастер, отказываясь от буквального иллюстрирования, передает идею устремленности устройства в космос: на это работает и резкий ракурс снизу вверх, и синий цвет фона, ассоциирующийся с небом, и изображения планет и звезд на нем. Обращает на себя внимание соседство небесных тел, изображенных согласно их реальному виду (например, Сатурн показан с кольцами), с рисунком солнца, выполненным в намеренно детской манере, когда от кружка расходятся в разные стороны грубые штрихи. Это же касается сгустков в пространстве, которые в данном случае решены графически — пересечением штриховки, а на картинах создаются пятнами цвета. Однако если на картинах они представляют собой абстракцию как

³⁶⁷ Вавилонская башня. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://flibusta.club/b/133939/read> (дата обращения 26.09.2024).

такую, то на иллюстрации у этих элементов появляется функция: круги играют роль планет, а сгустки – облаков.

Задняя сторона обложки (Илл. 4. 2.15) еще ближе станковому творчеству художника по использованию небольших сложных форм. Это наиболее сюрреалистичная иллюстрация из всех, с которыми мы имели дело. С одной стороны, это может объясняться ее положением – на лицевой стороне обложки или фронтисписе неопознаваемые геометрические фигуры могли бы выглядеть слишком загадочными и сбивать неподготовленного читателя с толку. С другой, определенную роль в этом играет и сам текст. Ни в одном рассказе нет точного описания таких специфических конструкций. Но в произведении «Вавилонская башня», которое стало источником вдохновения для лицевой стороны обложки и дало название всей книге, присутствуют упоминания сверхразвитой расы фантастических роботов, которую человек не в состоянии помыслить. Автор создает этот образ, используя неологизмы и намеренно усложняя лексику в описании: «Во времена правления XXIV подсекции Нейтринного лампомозга и его первого кибернатора, когда Центральная суперцивилизация простиралась до самых отдаленных скоплений галактик... мозг-координатор Центра всегалактического развития провел через Нейтринный лампомозг проект интенсификации развития... Вскоре Сверхробот достиг Солярной системы... оставив на ней лунный гравикратерный буй в виде огромного шара...»³⁶⁸. Такой изобилующий непредставимыми сложными категориями текст предполагает широкий простор для фантазии и экспериментов с художественными образами, что и сделал В. Янкилевский.

Его композиция состоит из двух частей: нижняя показана как поверхность, разделенная на сегменты, на которой располагаются причудливые геометрические формы. Возможно, они и есть те самые представители неантропоморфной расы и качественно иного сознания, о которых говорится в тексте. А красный круг над ними являет собой

³⁶⁸ Там же.

загадочный «гравикратерный буй». Подобные сложносочиненные сюрреалистические формы, напоминающие элементы с картин Жоана Миро, можно встретить и в раннем станковом творчестве художника, в его абстрактных сериях «Тема и импровизация» (1962) и «Пейзаж сил» (1960-1961). В них они воплощали «очаги возбуждения живописной среды», то есть энергетические сгустки, являющиеся важными компонентами авторской пространственной категории В. Янкилевского – «живописная среда». Ее художник видел как место действия энергетических полей, а отдельные элементы, сосредотачивающиеся на поверхности, мастер называл «очагами возбуждения живописной среды». Они должны были отражать экстремумы переживаний, предельный человеческий эмоциональный и духовный опыт. В случае иллюстрации метафизический смысл этих форм не так явственен, хотя они продолжают выражать категории (невиданную форму жизни и разума), недоступные для обыденного уровня сознания человека.

Для фронтисписа (Илл. 4. 2.16) художник выбирает в качестве сюжетной основы уже другой рассказ – «Дознание»³⁶⁹. В нем капитану Пирксу необходимо понять, кто из членов его команды астронавтов является роботом, а кто — человеком. Сделать это крайне сложно, так как в будущем роботов научились производить неотличимыми от людей, что вызывает ряд моральных, этических и онтологических проблем. На иллюстрации мы видим две половины мужских профилей с одинаковыми чертами лиц, а между ними условный контур устремляющейся вверх ракеты. Композиция отражает суть рассказа: полет в космос стал решением задачи – в критический момент управления кораблем во время сложной межпланетной миссии Пиркс смог определить, кто из «близнецов» настоящий, а кто искусственный. Хотя формы мужских голов в живописи и графике художника обладают более экспериментальным характером, в этой иллюстрации транспарентность и пугающая идентичность профилей помогает решать похожую задачу, на которую были направлены опыты в станковом искусстве мастера. А именно

³⁶⁹ Лем С. Дознание // Вавилонская башня. М.: Мир, 1970. С. 253-357.

— показать непостижимую невооруженным глазом природу объектов или хотя бы намекнуть на нее.

Для сборника научной фантастики японского автора С. Комацу «Похитители завтрашнего дня» В. Янкилевский выполнил лицевую, заднюю стороны обложки и фронтиспис. Все три вдохновлены самым большим текстом сборника, единственным среди рассказов романом, который и дал название всей книге³⁷⁰. В отличие от других книг, оформленных В. Янкилевским, издание полностью имеет черно-белое решение. В данном случае иллюстрацию с живописью и графикой мастера роднит использование при создании фона множества горизонтальных линий. В станковом творчестве В. Янкилевского они нередко являются визуализацией энергетических полей. В данной ситуации, как мы сейчас увидим, их использование тоже не лишено метафизического оттенка. Согласно тексту, давшему название сборнику, Японию посещает инопланетянин Гоэмон, обладающий сверхъестественными способностями. В частности, он делает так, что исчезают все звуки. Взамен он наполняет пространство новыми волнами непонятного происхождения³⁷¹.

Соответственно, разный ритм линий на рисунке для лицевой стороны обложки (Илл. 4. 2.17) может представлять собой новое звуковое поле, которое возникло стараниями инопланетного гостя. Головы людей даны очень условно, без индивидуализирующих их черт лиц. Однако утрированно открытый рот и характерная жестикуляция говорят о ситуации, когда один персонаж отчаянно пытается что-то прокричать, объяснить второму, а тот старается его услышать. Рука говорящего героя вытянутым пальцем привлекает внимание к названию книги. В станковых работах В. Янкилевского мы не увидим головы в сопровождении других частей тела.

³⁷⁰ Комацу С. Похитители завтрашнего дня. М.: Мир, 1970.

³⁷¹ Комацу С. Похитители завтрашнего дня. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://royallib.com/read/komatsu_sakyo/pohititeli_zavtrashnego_dnya_avtorskiy_sbornik.html#81920 (дата обращения 26.09.2024).

То есть, в книжной иллюстрации художник мыслит пространством всего листа, учитывая текст и решая связанные с ним специфические задачи, которых нет в самостоятельных картине или рисунке.

Фронтиспис (Илл. 4. 2.18) имеет одновременно сходную и контрастную с лицевой стороной обложки природу. Так же, как и на ней, на фронтисписе фон решен параллельными горизонтальными полосами, но если на лицевой стороне обложки они черные на белом прямоугольном фоне, то тут – белые на черном фоне в виде расколотого надвое овала. Соединяет оба фрагмента силуэт человека с вытянутыми к небу, словно в жесте призыва помощи, руками. Судя по всему, эта композиция напрямую связана с конкретным фрагментом романа и передает состояние героев, когда внезапно исчезли все звуки, так как образы на рисунке точно соотносятся с текстом: «Из всех подъездов выскакивали растерянные люди точно так же, как я, вертели головами, озирались, бессмысленно шевелили губами, размахивали руками. И все же, несмотря на это необычное оживление, ночная жизнь постепенно угасала, словно испугавшись внезапной тишины»³⁷². Впрочем, В. Янкилевский показывает не конкретного персонажа в определенной локации, а используя одну фигуру вместо множества и сводя композицию к знаку, передает самую суть мира, расколовшегося на «до» и «после», и смятенное состояние его жителей.

На задней стороне обложки (Илл. 4. 2.19) художник совместил графику с фотомонтажом, придав последнему первостепенное значение. Слева и справа лист окаймляют отбивки из параллельных линий, как на лицевой стороне обложки. Причем левая шире правой, что лишает композицию равновесия, привнося в нее элемент динамики. Между ними расположена фотография палубы корабля со стоящими на ней рядами небольших военных самолетов. На эту фотографию наложен белый прямоугольник, смещенный к левому краю листа. В нем, в двух находящихся друг на друга кругах, помещена еще одна фотография со старинными японскими постройками,

³⁷² Там же.

отличающимися характерными загнутыми крышами. Неожиданный переход от графики к фотографии может быть объяснен и характером романа: имея большую долю научно-фантастической условности, он обладает и серьезной проблематикой политического и социального характера. Поэтому переход от фантазийных образов к реальной фотографии подчеркивает специфику самого текста. Наложение контрастных по смыслу снимков древней архитектуры и современной военной техники раскрывает важный аспект фабулы романа. Пользуясь неограниченной силой инопланетянина Гоэмона, японский энтузиаст Тамура сделал так, чтобы перестали работать все взрывчатые вещества и устройства. Так, он хотел вернуть честность воинского искусства, основанного на мастерстве владения клинком, и упразднить чудовищные войны и тотальное уничтожение: «Вновь возродится высокий и благородный дух воина!.. современный образ жизни, созданный и навязанный европейцами силой пороха и огнестрельного оружия, был европеизированным образом жизни»³⁷³.

Когда Тамура с лучшими учителями древних техник фехтования засел в японском замке, против них выдвинулись флот и авиация Америки и части от правительства Японии. Поэтому композиция обложки соединяет в себе фотографию, говорящую о мощи современного европейского оружия, и снимок национального японского замка, видимого словно бы в военный бинокль. Роман кончается дилеммой для главного героя: вернуть ли все достижения прогресса или же оставить мир в средневековом состоянии, зато без оружия массового поражения. Эту диалогичность ситуации и воплощает художник с помощью композиционных средств.

Для сборника С. Лема «Навигатор Пиркс. Голос неба» В. Янкилевский оформил две обложки и фронтиспис³⁷⁴. На лицевой стороне обложки (Илл. 4. 2.20) изображен со спины, с разворотом головы в профиль мужчина, что, как

³⁷³ Там же.

³⁷⁴ Лем С. Навигатор Пиркс. Голос неба. М.: Мир, 1971.

мы знаем, типично для художника. Особенности лица, прически и одежды изображены довольно условно. В связи с чем присутствие погон на плече выглядит как существенное дополнение. Эта деталь имеет серьезное значение для передачи не конкретного персонажа или сцены, а для трансляции философской подоплеку романа, который дал свое название сборнику и вдохновил В. Янкилевского на иллюстрации. В нем писатель рассказывает историю про полученный из космоса сигнал, который начинают расшифровывать лучшие ученые, а за всеми исследованиями стоит правительство и вооруженные силы, которые хотят использовать полученные данные в своих корыстных, губительных для человечества интересах. С. Лем в тексте периодически иронично обращается к этой касте общества как к «генералам», к примеру: «Не приходилось надеяться даже на то, что генералы – самое ценное, что у нас есть (судя по средствам, вложенным в охрану их здоровья и жизни), – выберутся на сожженную радиацией землю и, сняв ненужные (пока что) мундиры, начнут восстанавливать основы цивилизации»³⁷⁵.

Главный же герой с другом представляют собой осознанных, обладающих моралью и гуманистическими идеалами ученых, которые размышляют о последствиях своих открытий и стараются по мере возможностей не допустить того, чтобы по вине «генералов» разразилась катастрофа. Таким образом, по погонам мы можем понять, что изображенный персонаж, скорее, антигерой. Симптоматично, что фон у иллюстрации красный, то есть мастер использует цвет, традиционно вызывающий ассоциации с кровью и воинственностью.

Коллизию столкновения невежественной и агрессивной части человечества с посланием иных миров, «Голосом неба», которое она тоже готова превратить в оружие, художник передает на уровне композиции и колорита. Фигура военного имеет монохромное решение, ее очерчивают

³⁷⁵ Лем С. Голос неба. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://nkozlov.ru/book/595-glas-gospoda.html> (дата обращения 26.09.2024).

грубые черные линии, и вся она напоминает жесткий каркас. Напротив воинственного персонажа в воздухе левитирует спираль с плавными переходами цветов. Она помещается внутри овала – формы, тоже обладающей «мягким характером». Так, все определенное, материальное и враждебное показано в облике человека, который выражает собой целую категорию властных управленцев, а энергетическое инопланетное присутствие представлено в виде абстракции. Связь между ними отражает не только композиция – человек стоит лицом к спирали и смотрит на нее, но также общий паттерн на обоих объектах. Фигуру персонажа и космический вихрь покрывает последовательность из единиц и нулей. Причем змейки цифр обрезаны границами форм, таким образом, что как бы уходят в бесконечность.

Вновь В. Янкилевский иллюстрирует не конкретный эпизод романа, а передает сквозной обобщенный образ, тот самый «Голос неба», который в тексте описан следующим способом: «...в полосе 57 МэВ был обнаружен сигнал искусственного происхождения, состоящий из более чем двух миллиардов знаков в пересчете на бинарный (двоичный) код»³⁷⁶. Именно расшифровка фрагмента этой последовательности и дала информацию, которая могла быть использована для деструктивных военных целей. Вокруг дальнейшей разгадки кода вертится действие романа. Таким образом, с одной стороны, образ на обложке соотносим со станковым творчеством В. Янкилевского – положение мужской головы в профиль выражает деятельное начало, заряженность энергией, что соответствует и тексту. С другой стороны, профиль, данный в ракурсе вместе со спиной персонажа, не типичен для живописи и графики мастера. Линии, пятна и сложносочиненные структуры, которые наполняют головы в творчестве В. Янкилевского, обычно выражая внутренние импульсы и состояния, заменяются в иллюстрации на нули и единицы, однако с похожей целью – выявить скрытые от глаз процессы.

³⁷⁶ Там же.

На фронтисписе (Илл. 4. 2.21) В. Янкилевский показывает как раз тех, кто противостоял замыслам «генералов» — двух порядочных ученых — главного героя и его друга Протеро, занятых обсуждением всего происходящего. Второго можно узнать по курительной трубке, которая была его неизменным атрибутом. Фигура Протеро, борода и трубка в зубах придают ему сходство с Ю. Соостером. К такой ассоциации нас склоняет и изображение героя на фоне большого овала, напоминающего яйцо, в то время как солнце с лучами располагается в правом верхнем углу иллюстрации. В тексте этому нет объяснения, то есть такое решение полностью принадлежит В. Янкилевскому. Подтверждений нашей догадке в литературе нет, но смерть художника произошла в 1970 г., поэтому иллюстрация в издании 1971 г. вполне могла бы выполнять мемориальную функцию.

На задней стороне обложки (Илл. 4. 2.22) художник помещает иллюстрацию, которая относится к другому произведению, что необычно, так как до этого задняя и лицевая стороны обложки в основном имели отношение к одному тексту. Исключение для данного случая можно объяснить тем, что сборник концептуально делится на две равновеликие по значимости части: цикл рассказов, объединенных фигурой пилота Пиркса, и большой роман «Голос неба», не имеющий отношения к приключениям космического пилота. Логично, что на обложках должны быть образы, отсылающие и к одной, и ко второй теме сборника. Лицевую сторону обложки, как стратегически более важное место, художник закономерно отводит для иллюстрации одного из ключевых философских произведений С. Лема крупной формы. Задняя же остается для размещения на ней сюжета, связанного с историями пилота Пиркса. В. Янкилевский уравнивает серьезный, трагический тон лицевой стороны обложки, выбирая для задней, на первый взгляд, изображение существа мизерабельного и банального — мухи. Но муха вовсе не так проста и безобидна, как кажется. Она становится

важным действующим лицом в рассказе «Испытание», открывающем сборник.

В нем речь идет про первый испытательный полет молодого Пиркса: сначала все идет замечательно, но потом оказывается, что на корабль попали две земные мухи. Одна из них застряла в оголенных проводах, в результате чего произошло замыкание, и Пиркс, потеряв управление, чуть не разбился о поверхность Луны, но благодаря нетривиальному мышлению и развитой профессиональной интуиции смог спастись. И хотя впоследствии выяснилось, что полет был тестовой симуляцией, все события в моменте Пирксом воспринимались как реальные. В. Янкилевский, объединяя лицевую и заднюю стороны обложки общим красным фоном и элементами черного цвета, принципиально исполняет композицию задней в другой манере, чтобы подчеркнуть разницу источников, к которым они относятся. Фоном для мухи служит фотография поверхности Луны с характерными кратерами. Сверху идут тонкие горизонтальные линии, что делает ландшафт похожим на изображение, увиденное сквозь экран устройства корабля. Это решение соотносится с эпизодами в рассказе, когда вредные мухи до того, как стать причиной замыкания, всячески мешали видимости, садясь в стратегически важные места экранов. То есть, мы смотрим на лунную поверхность словно бы глазами самого Пиркса. Так, художник соединяет зрительское видение с виртуальным зрением персонажа.

Хотя художник рисует муху условно по отношению к реалистичной фотографии спутника Земли, он все же передает характерные детали облика насекомого: крупная пересекающаяся штриховка формирует характерную сеточку мушиных крылышек, а намеренно небрежная активная штриховка на тельце передает его специфическую мохнатость. Иллюстрацию окаймляют зеленые и черные линии, привлекая к ней внимание (зеленый — дополнительный к красному цвет) и акцентируя отличие от лицевой стороны обложки, где художник не прибегал к использованию декоративных отбивок для композиции.

Работая с лицевой и задней стороной обложки, художник маркирует их отличие, так как они вдохновлены разными текстами, но вместе с этим учитывает целостность общего решения. Первое выражается в том, что композиция рисунка на лицевой стороне обложки захватывает все пространство листа и обладает включением цвета, в то время как на задней стороне обложки художник совмещает монохромный рисунок с фотомонтажом и помещает его в горизонтальный ярус с обрамлением. Единства же мастер добивается общим красным цветом фона и черными полосками, которые на лицевой стороне служат отбивками для выходных данных издания, а на задней выполняют исключительно декоративную функцию.

Для антологии «Космический госпиталь» В. Янкилевский выполнил три иллюстрации: для лицевой, задней сторон обложки и фронтиспис³⁷⁷. Обложки имеют характер более условный, выражая общую тематику сборника, в отличие от фронтисписа, связанного с конкретным рассказом. Сборник, как фиксирует предисловие Е. И. Парнова, целиком посвящен сюжету контакта человека с внеземным разумом³⁷⁸. Причем и в самом тексте открывающей статьи, и в ее названии – «Земной облик внеземного разума», ясно формулируется мысль, что через образ «Другого» человек на самом деле познает самого себя и свою природу. Размышляя над одним из рассказов, автор предисловия напрямую обращается к аналогии двойничества: «Любому пациенту космического госпиталя соответствует, таким образом, конкретный земной двойник...»³⁷⁹. Рисунок на лицевой стороне обложки (Илл. 4. 2.23) В. Янкилевского чрезвычайно резонирует с этой темой: мы видим двух персонажей в сходных позах и одежде,

³⁷⁷ Космический госпиталь / Р. Нудельман. М.: Мир, 1972.

³⁷⁸ Парнов Е. Земной облик внеземного разума // Космический госпиталь / Р. Нудельман. М.: Мир, 1972. С. 5-20.

³⁷⁹ Цит. по: Парнов Е. Земной облик внеземного разума. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://royallib.com/read/parnov_erey/zemnoy_oblik_vnezemnogo_razuma.html#20480 (дата обращения 22.10.2024)

расположенных в перспективном сокращении, один впереди другого. Однако подобие нарушается искажением фигуры, находящейся ближе всего к зрителю. Тут можно вспомнить работу П. Н. Филонова «Перерождение интеллигента» (1914–1915), в которой происходит трансформация идущего человека в новое качество, показанная через изменение тела. Однако если у мастера аналитического искусства все фазы перевоплощения даны симультанно, то у В. Янкилевского мы наблюдаем разделение этапов: первый показывает нормальное состояние, а второй – уже процесс метаморфозы. Таким образом, может быть визуализирована главная идея сборника о встрече человека с Иным разумом, как о встрече с собой, но в перевернутом, искаженном виде.

Одновременно с этим нельзя исключать, что иллюстрация имеет отношение к конкретному эпизоду повести, давшей название книге³⁸⁰. В ней описывается грандиозный госпиталь в космосе, где могут получить помощь самые разнообразные существа галактики. Однажды туда попадает пришелец, обладающий уникальной способностью менять свой внешний вид. Находясь в состоянии аффекта, он начинает убегать от врачей и команды корабля, постоянно меняя свою форму: «...на этот раз инстинкт самосохранения подсказал ему принять облик человека. СРТТ медленно бежал по коридору на мягких ногах, которые гнулись в самых необычных местах <...> кожа <...> подергивалась, морщилась и снова расправлялась, приобретая цвет человеческого тела, облаченного в белый халат <...> вид СРТТ, который на бегу пытался превратиться в человека, вызвал в нем приступ тошноты»³⁸¹. Как мы видим, пугающие формы персонажа рисунка вполне соответствует тексту. В таком случае, цельная человеческая фигура идентифицируется с доктором, преследующим беглеца.

Интересно, что обложка выходила в двух вариантах – на втором (Илл. 4. 2.24) жуткую фигуру частично закрывает паттерн из черных

³⁸⁰ Космический госпиталь... С. 260-412.

³⁸¹ Космический госпиталь / Р. Нудельман. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://royallib.com/read/uayt_dgeyms/kosmicheskiy_gospital.html#348160 (дата обращения 22.10.2024).

четырехугольников, которые расходятся от нее, наподобие конечностей морской звезды. Такой вариант делает сцену загадочнее и ближе к архетипу этого персонажа, как космического Протея, не имеющего своего лица, а постоянно меняющегося. Решение, продиктованное запоздалой цензурой, все равно оказалось на высоте. Если же вернуться к первому варианту оформления и взять за основу для ее интерпретации философию, художественное решение и образность основополагающих циклов В. Янкилевского – «Анатомия чувств» (1972), «Город-Маски» (1972) «Мутанты» (1978), «Люди в ящиках» (первые рисунки из него возникают в 1970-е), в которых разрабатывались важнейшие для мастера темы экзистенции человека, его одиночества, социальных игр, и где малопривлекательные, травмированные персонажи отражали либо социальное тело, либо процесс духовной деградации, то сцена на лицевой стороне обложки может прочитываться как демонстрация состояния человечества в его благом виде (дальняя фигура) и происходящих с ним дегенеративных изменений (фигура первого плана). Вариативность трактовки допустима благодаря стилизации фигур, отказа мастера от деталей и повествовательных элементов, таких, как например, дополнительные персонажи или интерьер космического госпиталя — вместо последнего мы видим условный декоративный фон.

Определенная амбивалентность трактовки характерна и для задней стороны обложки антологии (Илл. 4. 2.25). На ней представлен фантастический космический корабль, с необычными элементами в виде гигантских колес и целой системы разнообразных антенн. Двойственность этого образа заключается в том, что его можно рассматривать и как выражающий дух антологии в целом, так как в большинстве рассказов описаны или же подразумеваются космические полеты; и как относящийся к конкретному тексту. Вариативность интерпретации возможна благодаря фантазийности образа корабля и отсутствию сюжетности, так как корабль представлен как самостоятельный объект, а не участник какого-либо

визуального повествования. Хотя это и не делает его чисто декоративным элементом: космолет выглядит летящим по заданной траектории благодаря кадрированности, расположению в нижней части композиции, наклону по диагонали, а также высветленному фону позади него, подчеркивающему вектор движения. Можно лишь предположить, что корабль имеет отношение к повести «Космический госпиталь» на том основании, что В. Янкилевский, как правило, выбирал один текстовый источник для оформления лицевой и задней сторон обложки. На правомерность такой гипотезы указывает то, что в этой повести упоминаются многочисленные сектора космической станции, с которыми можно соотнести сложную структуру изображенного корабля. Однако подробного описания внешнего вида космического судна, совпадающего с изображением, мы не найдем. Фон, как и в случае с лицевой стороной обложки, обладает нейтральным декоративным характером: чернота космоса освещается концентрическими кругами из планет или звезд, которые выглядят однообразно, составляя паттерн из красных и синих кружков.

На фронтисписе (Илл. 4. 2.26) расположена сцена, которая очень точно соотносится с текстом конкретного рассказа Д. Шмица «Дедушка»³⁸². По сюжету, герои на отдаленной планете решили перебраться через водоем на живом плоту, полурастении-полуживотном. Однако команда не рассчитала, что оно может вступать в симбиотические связи с другими организмами и превращаться в монстра. В. Янкилевский выбрал наиболее драматическую и напряженную сцену для иллюстрации. Плот уже схватил жгутами-щупальцами участника экспедиции и ввел в него наркотические вещества: человеческая фигурка имеет характер безвольной тряпичной куклы с повисшими конечностями и неестественно запрокинутой головой. На краю плота находится главный герой с узелком одежды в руках, которым он будет отвлекать внимание существа. В этом художник достаточно точно следует тексту: «...все еще сжимая узелок с одеждой, Корд стал пристально

³⁸² Шмиц Д. Дедушка // Космический госпиталь / Р. Нудельман. М.: Мир, 1972. С. 53-85.

всматриваться в воду у берега <...> он без труда обнаружил на поверхности воды предательские холмики — длинные желто-белые блики, то вспыхивающие среди зыби, то опять исчезающие. Стайки более мелких морских обитателей в отчаянии выскакивали из воды и падали обратно»³⁸³. «Белые блики», а также описанные ранее другие плоты художник изобразил. Достаточно близко к тексту он передал и фактуру плота пересекающимися линиями, которые описаны так: «черные вертикальные щели между пластинами панциря»³⁸⁴.

Внимание к мельчайшим деталям рассказа в решении фронтисписа и максимальная обобщенность в случае лицевой и задней сторон обложки могут найти объяснение в специфике их восприятия зрителем. Обложка отвечает за первое впечатление, поэтому мастер берет в качестве источника для нее самое большое произведение из сборника, давшее ему название, однако при этом показывает такие объекты, которые бы отражали характер издания в целом, давая читателю общее представление о его теме. Когда же реципиент уже взял книгу в руки и настроился на чтение, внутри его ждет острый крючок саспенса в виде иллюстрации с конкретным драматическим моментом, обещающим захватывающее космическое приключение по мере дальнейшего знакомства с текстом.

Рассмотрев иллюстрации к научной фантастике В. Янкилевского, мы пришли к нескольким выводам. Мы увидели, что ряд образов, авторских концепций и понятий соединяет иллюстрации со станковым творчеством мастера. Например, использование прорыва в пространстве и открытие в нем среды с другими свойствами, как в случае иллюстрации к сборнику «Времена Хокусая». Однако, если в станковом творчестве эти прорывы вели в более высокую по отношению к действительности бытийность, то в иллюстрации

³⁸³ Шмиц Д. Дедушка // Экологическое равновесие [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://chitaem-online.com/page-180-2413-dzheims-shmic-ekologicheskoe-ravnovesie-sbornik.html> (дата обращения 22.10.2024).

³⁸⁴ Там же.

художник, учитывая специфику сюжета, наоборот, показывает в отверстии причину и одновременно результат всеобщей деградации. На задней стороне обложки антологии «Вавилонская башня» нам встретилось еще одно авторское изобретение, связанное с ключевой для творчества В. Янкилевского пространственной концепцией «живописной среды» – формы, очень напоминающие ее «очаги возбуждения». Однако метафизический аспект этих категорий на иллюстрации не присутствует, и их появление во многом обусловлено спецификой научно-фантастического текста.

Еще один выявленный нами прием, объединяющий иллюстрации с магистральной линией творчества мастера, – это использование цитат из работ художников прошлого. Причем они могут принадлежать и представителям восточного искусства, как в случае с иллюстрациями для сборников «Времена Хокусая», «Продается Япония», и западного – как на иллюстрациях для издания «31 июня». Это позволяло мастеру концептуально расширять свое произведение, подсоединяя к нему через эти фрагменты пласты иных времен, культур и эстетических систем.

Из любимых «персонажей» художника мы видим на обложках «Головы». В. Янкилевский может уходить от буквы текста, отказываясь от деталей, описанных в нем, чтобы сохранить близкую для себя образность, как, например, в случае с изображением головы без шлема на обложке книги «Случай Ковальского». С другой стороны, мастер учитывал текст и делал адаптацию под него своих персонажей: на обложке «Похитителей завтрашнего дня» он добавил рядом с головами конечности, так как они помогали передать интригу произведения С. Комацу, хотя в его станковом творчестве головы всегда предстают как самостоятельные объекты. Также он показал сразу два мужских профиля на фронтисписе «Вавилонской башни», хотя в станковом творчестве мы такого практически не увидим. Вместе с

этим возможны и вариации: на обложке «Навигатор Пиркс. Голос неба» В. Янкилевский показал мужскую фигуру в профиль, что типично для его творчества, но спиной к зрителю, что в его творчестве наоборот, не встречается. Тем не менее во всех названных случаях мастер стремится отразить с помощью этих голов особые невидимые глазу процессы, что было чрезвычайно важно для его голов в станковых живописи и графике.

Также нами было обнаружено единичное присутствие типичного для ряда серий художника деформированного персонажа на обложке книги «Космический госпиталь», но опять же его возникновение вполне согласуется с текстом Дж. Уайта. основополагающая для мастера тема взаимодействия мужского и женского начала тоже была встречена нами лишь один раз – на лицевой стороне обложки издания «Продается Япония». Однако там гендерные образы были лишены метафизики, присущей им в станковом творчестве В. Янкилевского. Такая диспропорция частотности появления в иллюстрации одинаково важных персонажей для станкового творчества художника, может быть обоснована тем, что головы было проще адаптировать под нужды книжного оформления и соединить с разными сюжетами. В то время как образы деформированных персонажей или выраженная дихотомия мужского и женского начала слишком специфичны сами по себе, чтобы естественно соединяться с авторскими текстами.

При этом необходимо отметить, что В. Янкилевский замечательно решал задачи, типичные исключительно для книжной иллюстрации. В частности, работая над обложками, он учитывал общий дизайн страницы с включением в композицию текста. Он мог использовать для этого как обычные отбивки, так и оригинальные нетривиальные решения. В частности, поместил текст в облачко и фиксировал на нем внимание зрителя за счет элементов композиции на обложке «Похитители завтрашнего дня»; или же обыграл названия книги «31 июня», стилизуя его размещение на обложке под строчку календаря.

Также мастер тонко режиссировал зрительский опыт, варьируя свой стиль и выбор сюжетов в зависимости от положения иллюстрации. Так, на лицевых сторонах обложек он создавал, как правило, наиболее отвлеченные сцены (хотя и отдавал предпочтение тем рассказам, названия которых были вынесены на обложку сборников). Это можно объяснить тем, что более отвлеченные образы как бы относятся сразу ко всему сборнику. Более «литературные» сюжеты с деталями и подробностями можно увидеть на фронтисписе, так как он ближе всего расположен к тексту и настраивает уже на непосредственное взаимодействие с ним.

В. Янкилевский работал и над целостностью восприятия зрителем книжного ансамбля, используя в оформлении лицевых и задних сторон обложек одинаковые цветовые нюансы, резонирующие друг с другом формы. В последнем ему во многом помогает прием использования единственного объекта вместо изображения множества, описанного в тексте, отказ от деталей, уход от конкретики. Это все помогало делать иллюстрации располагающими к поливариантности трактовок. Также он осуществлял связь между ними на уровне сюжета, но не в буквальном смысле, а скорее по принципу визуальной метафоры. Так, мастер в иллюстрации находит золотую середину между следованием тексту и свободой от его диктата, которая каждый раз пересматривается в зависимости от решения конкретных иллюстративных и художественных задач.

Таким образом, В. Янкилевский, сохраняя важные для себя образы и темы, подчиняет их задачам, характерным именно для книжной иллюстрации, и связывает их каждый раз с тем или иным текстом. При этом необходимо отметить, что сама особенность научно-фантастических текстов с их своеобразным языком, изобилующим неологизмами, несуществующими или квазинаучными терминами и фантазийными описаниями небывалых объектов, субъектов и событий, располагает к изображениям, непривычным для массового зрителя. Это, соответственно,

раскрепощает художника и дает ему возможность для экспериментов и проявления своих авторских задумок, неприемлемых в ином виде в широком официальном поле в связи с их резким контрастом к его визуально-идеологической составляющей. Однако в связи с этим мастеру все же приходится отказываться от очевидного присутствия метафизического аспекта, внедряя его подспудно. В частности, мы не увидим в иллюстрациях той степени деформации, физиологических метаморфоз и онтологического эротизма, которые характерны для станкового творчества В. Янкилевского, так как, в противном случае, иллюстрации были бы слишком радикальны для массового советского читателя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, следует отметить, что расцвет иллюстрации к научным и научно-популярным изданиям в контексте советского искусства 1960-1970-х гг. обусловлен особыми историческими и культурными условиями. Хотя подобного рода издания выходили и в предыдущие десятилетия, на данном этапе отмечается скачок в количестве и качестве выпускаемых материалов. В ментальном пространстве государства культивировался образ ученого как представителя новой элиты, на которого в обществе возлагались надежды по достижению светлого будущего. Помимо непосредственных мер, как создание наукоградов, финансирование космических программ, поддержка и развитие соответствующих лабораторий, институтов, факультетов, важную функцию в этом процессе также выполняла культура. Как мы видели, фигура ученого, в чьих силах изменить мир, утверждалась в кино, литературе, фотографии, живописи и т.д. Рост значения научно-популярных и научно-фантастических изданий тоже стал частью этих глубинных сдвигов. Однако в каждом издании существовала своя визуальная культура оформления.

Проведя исследование, мы увидели, что в трех крупнейших научно-популярных изданиях способ оформления и его тон были разными. Для

иллюстраций в журнале «Техника — молодежи» были свойственны яркость, масштабность, реалистическая повествовательная манера. К сотрудничеству привлекались также художники-самоучки, редакция устраивала конкурсы картин на фантастические сюжеты и выставки на соответствующие темы. Интонации у изобразительного материала были бравурные, отчетливо мажорные. Они убеждали в реальной возможности покорения пространства и времени. Иллюстрации делали видимым будущее, которое непременно будет завоевано силой науки и техники. В журнале «Химия и жизнь» были совершенно иные иллюстрации, для которых было свойственно ощущение «эскизности», намеренно живая и подвижная линия. Постепенно обложка издания двигалась в сторону минимализма и сюрреалистической манеры исполнения. На страницах «ХиЖ» в иллюстрации также было место юмору и иронии. Задача издания в визуальном отношении была скорее взбодрить читателя интеллектуально, а не впечатлить или восхитить панорамой будущего и свершившихся открытий.

Для журнала «Знание — сила» в 1960-е более характерна творческая игра образами, которую А. Добрицын и Ю. Соболев начали разрабатывать еще в 1962 г., работая над ежегодником «Наука и человечество». Сюрреалистическая манера исполнения иллюстраций в данном издании тоже практиковалась. А специфической чертой оформления стала свободная метафоричность, когда из соседства разнородных образов возникали новые смыслы. Также Ю. Соболевым была введена большая структурность благодаря модульной сетке, что придавало изданию более упорядоченный и структурированный вид. В 1970-х эта геометричность видна и на лицевой стороне обложки журнала, которая начнет напоминать мандолы, что вполне соотносится с интересом Ю. Соболева к восточной образности и философии. Герои нашего исследования в своем станковом творчестве тяготели к сюрреалистичности и использованию специфических геометрических элементов, что делало их иллюстрации конгениальными изданию. Это же касалось и оформления указанными мастерами научно-фантастических книг.

Там их иллюстрации выделялись на фоне других серий, где оформление выполняли авторы, специализирующиеся на украшении детской книги. Более подробно уникальные черты иллюстрации Ю. Соболева, Ю. Соостера и Я. Янкилевского мы охарактеризуем ниже.

Для художников неофициального круга иллюстрация такого рода изданий наравне с детской литературой была возможностью одновременно получать заработок и при этом обращаться к важным для себя мотивам, так как в этих жанрах традиционно меньше проявляла себя цензура. Показательно, что когда Ю. Соболев применял игру с образами из истории искусства на страницах научно-популярных изданий, это не влекло за собой значительных репрессивных мер (критика курируемых им изданий ежегодника «Наука и человечество», хотя и закончилась тем, что команду художников сменили, но эти два тома все же были распространены и дошли до читателей), в то время как, те же эксперименты с полиэкраном для открытия Московского конгресса дизайнеров привели к тому, что слайд-фильм «Судьба Земли» не допустили до общественного показа; а мультфильм «Стеклянная гармоника», созданный по тем же принципам совместно с Ю. Соостером и А. Хржановским, на долгие годы был положен на полку. Свобода самовыражения в научной и научно-фантастической литературе была связана с тем, что сами тексты содержали в себе или максимально сложные и абстрактные темы, или фантазийно небывалые сюжеты, для которых не существовало официального канона изображения. Разумеется, это не означало абсолютную вседозволенность, но все же предполагало весьма ощутимый уровень независимости художников.

Следует также отметить, что дух эпохи был близок и самим художникам: как мы отмечали выше, они с удовольствием общались с представителями точных наук, читали научно-популярные книги, сами охотно вводили наукообразные построения и концепции в свое творчество.

Начало принципиальным изменениям в подходе к научно-популярным иллюстрациям в журнале «Знание — сила» положили А. Добрицын и Ю. Соболев, предложив мыслить оформление издания ансамблем, подчиняющимся методу ассоциативных цепочек, визуальных игр и богатых культурных отсылок. Для Ю. Соболева было важно не просто дать сопровождение из образов к научной статье с целью ее разъяснить, а выступить полноценным соавтором текста, внося в него с их помощью дополнительный философский уровень смысла. Однако было выявлено, что в других видах искусства, будь то мультипликация или мультимедиа, Ю. Соболев обращался к палимпсесту из образов с другой целью: там они служили для маркирования сил зла (разрушения и насилия) и сил добра (культуры). С одинаковой целью в оформлении изданий и в станковом творчестве он использовал модульную сетку, построенную на основе канона изображения сидящего Будды XIII века, что тоже можно считать культурной цитатой, использованной мастером в собственных нуждах.

Мы выяснили, что Ю. Соостер в своих иллюстрациях для научно-популярных текстов предлагает гораздо более смелые и фантазийные решения, чем для оформления научно-фантастической литературы. Это может быть связано с характером текстов: научная статья из сфер точных и прикладных, как правило, не имеет в буквальном смысле развернутого сюжета и литературной повествовательности, в ней приводятся определенные тезисы, гипотезы и их описание и защита. Часто речь в них идет об абстрактных процессах, невидимых для человеческого невооруженного глаза, либо же об изобретениях и открытиях, которые еще не стали достоянием широких слоев общества. В связи с этим, необычные соединения образов, ассоциативно подключающих читателя к разным разделам и предметам статьи выглядят закономерно. В научно-фантастической литературе присутствует строгая повествовательность,

конкретные описания материальных объектов, субъектов и ситуаций, пускай порой и диковинных.

Особенно близкими сюрреализму выглядят красочные живописные иллюстрации мастера для ежегодника «Наука и человечество», в которых была выявлена такая же специфическая работа с богатой, неоднородной, многослойной фактурой, как и в живописи художника. В них он использует любимый Ю. Соболевым монтажный принцип, соединяя, например, скульптуру, фотографию разреза мозга, вид нейронов, данный в увеличении микроскопа, и парящие в воздухе, неведомо кому принадлежащие руки; или же голову А. Эйнштейна, левитирующую в космосе, с разными видами галактик и некоей измерительной шкалой. Подобный же принцип коллажа из образов мы обнаружим в его иллюстрациях к журналу «Знание — сила». В данном случае мастер пользуется полихромной палитрой в основном для обложек. Также было замечено, что в обложках (и одной внутренней полностраничной иллюстрации) Ю. Соостер предпочитает более экспериментальные композиции, в отличие от небольших сопроводительных иллюстраций. Это может быть связано с тем, что иллюстрации статей внутри журнала, должны были не запутать зрителя, а дать ему более понятный концептуальный рисунок мысли, в то время как обложка, не соседствующая с научным текстом напрямую, могла привлечь и настроить читателя на увлекательное путешествие в мир науки. К тому же, внутри, за редким исключением, предполагались иллюстрации небольшого формата, и насыщать их множеством образов с причудливыми связями было бы спорной художественной задачей.

Иллюстрируя журналы, Ю. Соостер периодически обращался к приему *trompe-l'œil*, который тоже имеет связь с классическим искусством, беря начало еще в античных легендах, наподобие мифа о соревновании Зевксиса и Паррасия. Это сближает метод художника с тем, как проявлялось культурное знаточество Ю. Соболева, использовавшего модульную сетку, ведущую свое происхождение от средневекового буддийского искусства. Впрочем, Ю.

Соостер, в отличие от своего друга и коллеги, почти не прибегал к прямым цитатам. Trompe-l'œil у Ю. Соостера строится по одному и тому же классическому принципу: плоскость журнального листа либо прорывается, либо становится «плоскостью» для «реально-объемного» объекта. Это может быть определено как проявление мышления художника, имеющего великолепную насмотренность, интерес и знание в области истории мирового искусства.

В иллюстрациях к научно-популярным текстам мы увидели важные для станковой живописи и графики Ю. Соостера образы: яйцо и рыбу, а вот кипарисы в анализируемом материале найдены не были. Причем яйцо является доминирующим: можно обнаружить его буквальное воплощение, а также тяготеющие к овоидным формы. Нам встречались и типичные для круга неофициального искусства решения: а именно акцентированная в композиции линия горизонта и образ шкафа-коробки.

В оформлении научно-фантастических изданий Ю. Соостер, как уже отмечалось выше, тяготеет к более простым и привычным композиционным решениям. Впрочем, и в них присутствуют некоторые сюрреалистические моменты, хотя и не в столь очевидном варианте, как в иллюстрациях к научно-популярным текстам. В частности, любимым приемом можно назвать искривление пространства, которое может выражаться в следующем: наличие двух горизонтов, резкие перспективные искажения, неожиданно расположенные точки схода. Также, оттенок сюрреалистичности привносят расположенные обсессивными рядами одинаковые предметы, не подразумевающиеся в таком количестве, порядке и идентичном виде сюжетом. Более того, мастер для иллюстрации выбирал сцены из рассказов и романов, которые сами по себе выглядят максимально интригующе и непонятно, будучи вырванными из контекста. Как, например, горящее в центре комнаты кресло или толкающий невидимую стену персонаж. Выбор подобных сцен не только удовлетворяет интерес художника к неожиданным композициям, но и помогает захватить внимание читателя, управлять

степенью его погружения в книгу и направлять его переход от одного рассказа к другому. Откровенное сочетание несочетаемых образов в оформлении научно-фантастической литературы было обнаружено только в случае с книгой «Бульвар Целакантус». Но оно объясняется опять же самим текстом, из которого художник выбирает для иллюстрации описание снов, фантазий, галлюцинаций и воспоминаний. То есть, мастер предпочитал те сцены из всего объема литературного материала, которые наиболее соответствовали его интересам и художественным задачам.

Из излюбленного визуального словаря образов Ю. Соостера в иллюстрациях к научно-фантастическим изданиям не встречается рыб, зато в небольшом количестве присутствуют рядоположенные деревья, хотя и не идентифицируемые как можжевельники. А доминируют, как это было и в иллюстрациях к научно-популярным изданиям, овоидные формы. Однако, в данном случае яйцо как таковое нам не встречалось, зато неоднократно наблюдались овальные решения. Это касалось форм виньеток, и заставок для текста на лицевых сторонах обложек, и способа выделения пятном фигур, и силуэта разнообразных объектов — от инопланетных существ до одуванчиков.

В оформлении обложек Ю. Соостер нередко использовал иллюзионистические игры. В частности, связывая лицевую и заднюю стороны обложки, превращая их как будто бы в единое пространство. Причем, это может быть пространство, построенное по разным принципам. Мы выделили три. Это линейно-хронологический принцип — действие начинается на одной обложке, и продолжается на другой; метафорический — одна обложка отвечает за одно измерение, а вторая уже показывает другое измерение; транс-пространственный — персонаж на одной обложке изображен сзади, а на другой лицом в зеркале. Это опять же указывает на интерес мастера к экспериментам с пространством в иллюстрации и ансамблевое мышление в отношении издания, про которое говорил его друг Ю. Соболев.

Что касается художественной манеры, то мы не можем зафиксировать ее изменения, основываясь на хронологии выполнения иллюстраций. Ю. Соостер менял стиль оформления в зависимости от сюжета книги и выразительных задач. Разброс широк: от практически геометрической абстракции до предельно реалистических сценок и утрированно стилизованных, заостренных, напоминающих своим характером мультипликационное решение.

Проанализировав иллюстрации В. Янкилевского, мы пришли к выводам, что в оформлении журнала «Знание — сила» он предпочитал прибегать к языку знаков. Наиболее частотны стрелки, пунктиры и линии, демонстрирующие движение импульсов. Этот набор характерен и для его станковых произведений живописи и графики 1960-х, в которых видны конструкции, напоминающие схемы. Однако, если в самостоятельном творчестве они представляют собой в чистом виде визуализацию энергетических сред и потоков, то в сопровождении научно-популярных текстов эти элементы выражают уже не метафизический аспект сил, а физический, измеряемый в ньютонах, амперах, м/с... В отдельных случаях стрелки и графики распределения энергий могут сочетаться с рисунками материальной действительности, но важно подчеркнуть какого они могут быть толка. Например, в оформлении статьи В. Карцева «Пирамиды ядерного века» мастер создает рисунок готического собора, но не абстрактного, а вполне конкретного и узнаваемого Нотр-Дам-де-Пари. Обращение к основополагающим образам из истории искусства вообще было характерно для этого художника, что найдет отражение и в его иллюстрациях для научно-фантастических книг. А в данном случае, он обратил внимание в самом тексте на метафору, соединяющую искусство прошлого и науку будущего: согласно ей, коллаидеры современной эпохи будут выглядеть для потомков подобно готическим соборам. Характерно, что художник решает изобразить «души готической рассудочную пропасть» во всей красе, а

сооружение, дарованное техническим прогрессом, представить через связанный с ним физический процесс.

В иллюстрациях к научно-популярным изданиям знаки любви и внимания к истории мирового искусства тоже были нами встречены: в оформлении сборников «Времена Хokusая», «31 июня», «Продается Япония». Как и в станковом творчестве художника, такие цитаты из визуального наследия других эпох расширяют концептуальное пространство произведения, подключая к нему дополнительные временные и культурные контексты. Причем в каждом из трех случаев это обосновано и самими текстами, в которых фабула держится на путешествиях либо во времени, либо между мирами с разным хронотопом.

В оформлении научной фантастики В. Янкилевский использовал и другие важные для него методы и приемы. Характерный для его полиптихов прорыв в пространстве появляется на обложке «Времена Хokusая». Однако, если в станковом творчестве в этом прорыве, как правило, горизонт виднеется обещанием чистой сверхреальности, то в данном случае в изображенном отверстии показан ядерный гриб, как причина фатальных дегенеративных изменений, описанных в тексте.

Наиболее часто нам встречался мужской профиль, который также типичен для живописи и графики В. Янкилевского, но там он более деформирован, чем на иллюстрациях, что связано с задачей художника показать внутренние процессы, протекающие в голове. Причем если в основном творчестве мастера она всегда расположена четко в профиль, то на иллюстрациях мы видели ее в разных ракурсах. Это объясняется тем, что в отличие от основного творчества, в иллюстрациях художнику необходимо было учитывать текст и все же уровень зрительских возможностей интерпретации.

Значительно реже, а именно по одному разу, мы находили еще двух важных для В. Янкилевского персонажей. Это женская фигура в диалоге с мужской на лицевой стороне обложки книги «Продается Япония», что было

характерно и для полиптихов художника, и деформированное существо на лицевой стороне обложки сборника «Космический госпиталь», имеющее прямое родство с мутантами, появляющимися в станковых сериях мастера. Тем не менее, мы видим, что расположение мужского и женского персонажей противоречит теоретической системе В. Янкилевского, также их образы совсем не содержит энергии эроса, что было чрезвычайно важно для картин и графических листов, но совершенно неуместно на иллюстрации такого рода.

Присутствует на иллюстрации задней стороны обложки сборника «Вавилонская башня» и «живописная среда», которую можно увидеть в станковых сериях художника, которые он особенно разрабатывал в 1960-е годы. Эта иллюстрация выглядит наиболее свободной от связи с текстом, но во всех остальных случаях мастер учитывал волю автора-фантаста и адаптировал под нее свои любимые приемы и образы.

Как и в случае с Ю. Соостером, мы не можем проследить конкретные этапы эволюции в иллюстрациях В. Янкилевского, так как художник постоянно использовал сквозные для него образы и приемы (головы, горизонтальные линии, цитаты), что было характерно и для его основного творчества, а стиль и манера рисунков менялись в зависимости от характера и жанра текста, выбранных персонажей или сюжетов для оформления. Обложки В. Янкилевский тоже мыслил, как связанную визуально и концептуально историю, за редким исключением, когда, например, задняя сторона обложки не предполагалась, представляя собой просто цветной фон, либо лицевая сторона обложки и задняя отвечали за разные циклы, что отражалось даже в названии книги, как в случае с изданием «Навигатор Пиркс. Голос неба».

Общим для всех трех художников в иллюстрации становится обращение к принципам сюрреализма: совмещение несовместимых образов, игры с пространством, в том числе резкое искажение перспективы или нарушение логики обычного физического мира с его понятной сеткой

координат. Также важным моментом, отличающим иллюстрации этих мастеров от работ всех прочих, является обращение к ним как к носителям метафизических категорий, в то время как в общем контексте научно-популярные издания прежде всего были связаны с миром рационального, логичного, прогрессивно-технологического. Это относится и к большинству научно-фантастических изданий, за определенным исключением (речь идет про социальную фантастику, в которой выдвигаются первые сомнения в позитивистском взгляде на достижения науки, например, у Р. Брэдбери и у поздних А. и Б. Стругацких).

Выбранные нами художники, каждый по-своему, стремились передать нематериальные, сверхчувственные ценности и совершенно особенный взгляд на науку в ее «релятивистской» версии: Ю. Соболева интересовала неразрешимость загадки бытия и буддийская философия, Ю. Соостер исследовал метафизическое устройство мира, В. Янкилевский всматривался в энергетические поля, пронизывающие все живое. Для Ю. Соболева и В. Янкилевского было типично обращение к произведениям мастеров других эпох по цитатному принципу, но это же было характерно и для их самостоятельного творчества, впрочем, с характерным различием, о чем мы уже говорили выше.

Таким образом, каждый из перечисленных авторов в книжной и журнальной графике оставался верен своему основному творческому пути, черпая оттуда приемы, методы и образы. В иллюстрации художники могли отработать их как в творческой лаборатории, варьируя и уточняя. При этом каждый из них был чрезвычайно внимателен к тексту и учитывал его интонацию, содержание, согласуя с ними композицию и стиль рисунка. Вместе с этим, мастера могли выйти с важными для себя идеями и решениями к чрезвычайно широкой аудитории, чего они были практически лишены на тот момент в отношении своих станковых живописи и графики. Также, с помощью иллюстрации к научно-популярным и научно-фантастическим изданиям художники приняли участие в глобальном

культурно-историческом процессе, связанном с надеждами той эпохи на скорое светлое будущее благодаря выдающимся ученым и созидательной силе науки.

Впрочем, тут кроется и корень определенной двусмысленности: ведь это явление можно воспринимать как пример художественного компромисса, возможного в рамках конкретной государственной задачи по популяризации отдельных направлений науки и отраслей, связанных с ее достижениями. С другой стороны, отход от тех приемов и концепций, которые были характерны для мастеров в их станковом творчестве, продиктован не только желанием быть принятыми на страницах популярных изданий, но и вполне объективными иллюстративными задачами, связью образа с текстом и учетом интонации его авторов. Поэтому назвать такого рода вещи лишь заигрываниями с цензурой и читателем было бы предвзято. Проанализировав материал, мы предлагаем отойти от схемы из трех составляющих творческого процесса тех лет: самостоятельного неофициального искусства, заказного идеологического и серой зоны компромисса.

Альтернативно для данного случая предлагаем использовать понятие, введенное в начале нашего исследования — «очаг творчества». Так как при рассматриваемых нами специализированных журналах возникали содружества художников как профессионального, так и межличностного характера. Они приносили в тематическую литературу, которая могла бы иллюстрироваться в буквальном виде, если и не стилистическое откровение, то во всяком случае более изобретательный и сложный визуальный язык. Мы имеем дело с творческими лабораториями, которые придавали развивающий импульс сообществу, помогая его «огню» гореть ровно и не затухать и в финансовом плане, и в идейном. Тем самым он знакомил советского обывателя с подчас далекими культурными контекстами, а что еще более важно, создавал способ выхода из современности в вечность.

Возможно, со временем изводы модернизма в таком виде перестали быть для зрителя оригинальными и воодушевляющими. Однако стоит подчеркнуть, что эти «очаги творчества» были также важным пространством для эксперимента и отточки, кристаллизации приемов и тропов, которые населяют станковые живопись и графику художников. Анализ иллюстрации помогает точнее реконструировать художественный процесс, выявить специфику индивидуальных стратегий и устойчивые инварианты творчества. Поэтому, на наш взгляд, тема заслуживает дальнейшей разработки; настоящее исследование очерчивает карту возможных направлений для будущих изысканий и уточнений.

Список сокращений

ГЭ - Государственный Эрмитаж

ГРМ - Государственный Русский музей

ГТГ - Государственная Третьяковская галерея

ЗС - Знание — сила

ММОМА - Московский музей современного искусства

ТМ - Техника Молодежи

ХиЖ - Химия и Жизнь

Список литературы и источников

Источники

1. Аврех Г. Исследователь на перепутье // Химия и жизнь. 1968. № 6. С. 28-32.
2. Агапов Б. Ак-кой! Химия и жизнь // 1971. № 3. С. 34-40.
3. Айзенберг Л. Эффект Пирокина // Химия и жизнь. 1968. № 6. С. 66-69.
4. Азимов А. Путь марсиан. М.: Мир, 1966. 424 с.
5. Алябьев В. Мечтой окрыляя науку // Техника — молодежи. 1979. №10. С. 12-13.
6. Алябьев В. Через тернии — к звездам! // Техника — молодежи. 1979. №8. С. 8-9.
7. Багирян Р. Подводный грузовоз // Знание — сила. 1967, №4. С. 34-36.
8. Багирян Р. Что под скорлупой? // Знание — сила. 1967. № 2. С. 32-33.
9. Баландин Р. Шар на ладони // Знание — сила. 1965. № 7. С. 44-46.
10. Белов В. Наука и профессия // Знание — сила. 1967, №4. С. 6-7.
11. Борисов В. Сигналы ядер // Знание — сила. 1964. №5. С. 9-11.
12. Брэдбери Р. Тот, кто ждет // Химия и жизнь. 1971. №3. С. 65-67.
13. Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М: Знание. 1963. 224 с.
14. Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. М.: Мир, 1967. 400 с.
15. Вавилонская башня. М.: Мир, 1970. 360 с.
16. Васильев М. В., Гущев С. З. Репортаж из XXI века. М.: Советская Россия, 1958. 340 с.
17. Войскунский Е., Лукодьянов И. На перекрестках времени. М.: Знание, 1964. 128 с.
18. Вольпер И. Н. Пища богов // Химия и жизнь. 1967. № 2. С. 51-55.
19. Времена Хокуса. М.: Мир, 1967. 288 с.
20. Гансовский С. Шесть гениев. М.: Знание, 1964. 240 с.
21. Гаррисон Г. Тренировочный полет. М.: Мир, 1970. 368 с.

22. Говорят имеющие опыт // Техника — молодежи. 1960. № 5. С. 12-14.
23. Емцев М., Парнов Е. Падение Сверхновой. М.: Знание, 1964. 152 с.
24. Если бы люди всей Земли... // Техника — молодежи. 1960. №2. С. 20-21.
25. Звезды зовут / Ключева Б. М., 1969. 400 с.
26. Зеленко Г. Четыре цвета наследственности // Знание — сила. 1967. №7. С. 30-32.
27. Зельманов А. Метагалактика и вселенная // Наука и человечество. М.: Знание, 1962. С. 383-405.
28. Зенкевич Л. Богатство океанов // Наука и человечество. М.: Знание, С. 143-153.
29. Знание — сила. 1965. № 10.
30. Знание — сила. 1966. № 1.
31. Знание — сила. 1966. № 4.
32. Знание — сила. 1967. №2.
33. Зубков Б. В поисках подземного урожая // Знание — сила. 1964. № 2. С. 4-5.
34. Интервью Тупицыной М. с Наховой И. Артхроника. URL: <https://clck.ru/3CzqvE> (Дата обращения 03.09.2024).
35. К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Тезисы ЦК КПСС // Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам: Сб. док. Т. 7. Июль 1968 г.-1969 г. / Сост. К.У. Черненко, М. С. Смиртюков. М.: Политиздат, 1970. С. 611-654.
36. Кара-Мурза Г. Широта подхода или глубина исследования? // Химия и жизнь. 1979. № 9. С. 14-18.
37. Карцев В. Пирамиды ядерного века // Знание — сила. 1966. №8. С. 16-19.
38. Каттнер Г. Робот-зазнайка М.: Мир, 1968. 408 с.
39. Кисин И. От кокаина к тримекаину // Химия и жизнь. 1969. №3. С. 74-77.

40. Климонтович Н. Воздушные замки синергетики? // Знание — сила. 1983. №7. С. 12-14.
41. Кобрин В. Просветитель Иван Федоров // Знание — сила. 1964. № 3. С. 50-52.
42. Ковалевский В. Да здравствуют нарушители закона // Знание — сила. 1965. № 2. С. 20-21.
43. Кокин Л. В горах, под водой, в аду // Знание — сила. № 7. 1964. С. 15-17.
44. Комацу С. Похитители завтрашнего дня. М.: Мир, 1970. 318 с.
45. Космический госпиталь / Р. Нудельман. М.: Мир, 1972. 416 с.
46. Крайтон М. «Штамм “Андромеда”». М.: Мир, 1971. 320 с.
47. Крылов А. Вы чиркнули спичкой... // Химия и жизнь. 1967. № 4. С. 20-21.
48. Ладина В. От альфы до омеги // Знание — сила. 1964. № 8. С. 14-18.
49. Леви В. Музыка и мозг // Знание — сила. 1964. № 9. С. 4-8.
50. Лейстер М. Этические уравнения // Химия и жизнь. 1968. № 9. С. 72-77.
51. Лельчук В. С. Научно-техническая революция и промышленное развитие СССР. М.: Наука, 1987. 285 с.
52. Лем С. Навигатор Пиркс. Голос неба. М.: Мир, 1971. 592 с.
53. Леонов А. А. Космос с натуры // Техника — молодежи. 1966. №1. С. 5.
54. Либкин О., Гуревич М. Сказка // Химия и жизнь. 1969. № 4. С. 90-95.
55. Ломакина И. Золотые яблоки и проспект Гагарина на Луне // У истоков космической живописи. Техника — молодежи. 1975. №4. С. 40-42.
56. Львов А. Бульвар Целагантус. М., 1967. 179 с.
57. Лунариум / Парнов Е., Самсоненко Л. М.: Мол. гвардия, 1975. 303 с.
58. Макиевский И. В. Научно-техническая революция и строительство коммунизма в СССР. Минск: Издательство ЦК КПБ, 1970. 29 с.
59. Малиничев Г. Правда или сказка // Юный техник. 1966. №3. С. 48-51.

60. Марьин А. П. Хитин // Химия и жизнь. 1978. № 7. С. 41-44.
61. Милютина Е. Победители карманных молний // Знание — сила. № 6. М., 1964. С. 42-43.
62. Мрожек С. Свадьба в Атомицах // Знание — сила. 1965. № 3. С. 43.
63. Миронов Н. Не храм, а мастерская // Знание — сила, № 7. 1964. С. 14-16.
64. Михневич В. В. Анализ за тридцать небес // Химия и жизнь. 1971. № 3. С. 45-48.
65. Муслин Е. Газированный дождь // Знание — сила. 1964. № 10. С. 16-17.
66. Нестурх М. Загадка эволюции человеческого мозга // Наука и человечество. М.: Знание, 1962. С.76-84.
67. Огненный цикл. М.: Мир, 1970. 440 с.
68. Окулов Ю. Что такое монополь? // Знание — сила. 1966. №7. С. 2-5.
69. Плектей Д. Не нашей работы // Химия и жизнь. 1968. № 12. С. 66-69.
70. Программа Коммунистической партии Советского Союза. М.: Политиздат, 1967. 143 с.
71. Продается Япония. М.: Мир, 1969. 368 с.
72. Прусс И. В. «Я не строила журнал. Он сам строился» // Знание — сила. 1995. № 12. С. 62—66.
73. Пухов М. Под космической радугой // Техника — молодежи. 1981. №6. С. 18-21.
74. Ревич В. Кругосветное путешествие в будущее, настоящее и прошлое // Знание-сила. 1970. № 12. С. 36-37.
75. Ревут И. Физика и прогресс в земледелии // Наука и человечество. М.: Знание, С. 134-142.
76. Реутов О. Новое в стереохимии // Наука и человечество. М.: Знание, С. 282-292.
77. Речь товарища Л. И. Брежнева // Правда. 1969. № 296. С. 3.

78. Романенко М. Три пути в завтра // Техника — молодежи. 1974. №10. С. 16-17.
79. Саймак К. Все живое. М.: Мир, 1968. 303 с.
80. Салимов Е. Токарь атомного века // Знание — сила. 1967. №3. С. 38-40.
81. Сетов А. Ученые советуют спортсменам // Знание — сила. 1964. № 3. С. 1-5.
82. Славин Б. Ф. Необычные идеи и люди. Воспоминания. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.alternativy.ru/en/node/1134> (дата обращения 26.12.2024).
83. Случай Ковальского. М.: Мир, 1968. 344 с.
84. Федоров Н.Ф. Философия общего дела: Статьи, мысли и письма Николая Федоровича Федорова / В.А. Кожевников и Н.П. Петерсон. Т. 1-2. Том I. Верный, 1906. 731 с.
85. Федотова Н. Единая цепь жизни, или первые координаты новой науки // Знание — сила. 1983. №8. С. 18-19.
86. Фрейн М. Оловянные солдатики. М.: Мир, 1969. 208 с.
87. Фесенков В. Космическая материя и Земля // Наука и человечество. М.: Знание, 1962. С. 366-374.
88. Фиалковский К. Пятое измерение. М.: Мир, 1966. 262 с.
89. Хохряков А. П. Безвременник // Химия и жизнь. 1968. № 9. С. 68-70.
90. Хрущев Н. Социализм и коммунизм. Из выступлений 1956-1963 гг. М.: Изд-во лит. на иностр. яз., 1963. 192 с.
91. Чеповой В. Игра с железом // Химия и жизнь. 1970. № 2. С. 69-67.
92. Чернила, которые в то же время не чернила // Химия и жизнь. 1967. № 2. С. 40-42.
93. Честертон Г. Деревянный меч // Химия и жизнь. 1978. № 7. С. 88-93.
94. Что вы знаете и чего не знаете о спичках // Химия и жизнь. 1967. № 4. С. 23-25.
95. Шишаков В. Как открыли Луну // Техника — молодежи. 1960. №1. С. 28-30.

96. Шорм Ф. Биохимия против рака // Наука и человечество. М.: Знание, 1963. С. 115-127.
97. Эйдельман Н. Я. Джентльмен из Пилтдауна // Химия и жизнь. 1967. № 4. С. 45-49.
98. Яненко Е. Кто вы, морской змей? // Техника — молодежи. 1969. № 7. С. 26-29.
99. 31 июля /А. Стругацкий. М.: Мир, 1966. 404 с.

Исследования

100. Аллахвердян А. Г. Становление атмосферы «культы науки» в послевоенном СССР и социальная потребность в науковедческих исследованиях // Институт истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова. Годичная научная конференция. Т.1: Общие проблемы развития науки и техники. История физико-математических наук. М.: Ленанд, 2013. С. 246-247.
101. Анатомия чувств. Париж, 2009.
102. Арбитман Р. Субъективный словарь фантастики. М.: Время, 2018. 479 с.
103. Бакштейн И. О роли Юло Соостера в формировании школы московского концептуализма // Юло Соостер и Тэнно Соостер. М.: Бонфи, 2006. С. 21-24.
104. Баранов Г.С. Научная метафора: модельно-семиотический подход / Г.С. Баранов; Министерство науки, высшего образования и технической политики Российской Федерации, Кемеровский государственный университет — Кемерово: Кузбассвуиздат, 1992. 112 с.
105. Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство. Мифы. Стратегии. Концепции. М.: Бреус, 2013. 496 с.

106. Бодрова Е. В. Калинов В. В. Государственная научно-техническая политика СССР в условиях холодной войны и развертывания научно-технической революции. М.: Дашков и К. 2023. 452 с.
107. Боровский А. Уважаемый Янкилевский / Близкое чтение. М.: НЛО, 2009. С. 61.
108. Боровский А. Вселенная Янкилевского. От абстракции к инсталляции присутствия. М.: BREUS, 2025. 176 с.
109. Брандис Е. П. Советский научно-фантастический роман. Л.: Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР (Ленинградское отделение), 1959. 48 с.
110. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Л.: Наука, 1970. 448 с.
111. Брусиловский А. Прожженный рисунок // Художественный совет. 2002. № 3 С. 41–43.
112. Брусиловский А. Юло Соостер-философ с Хиума // Время художников. М.: Магазин искусства, 1999. С. 13-19.
113. Бугров В. И. 1000 ликов мечты. О фантастике всерьез и с улыбкой. Свердловск: Сред.-Урал, 1988. 288 с.
114. Валигора Ш. Человеческое переживание мира в творчестве В. Янкилевского // В. Янкилевский. Метаморфозы. Paris, Tel Aviv: Galerie Le Minotaure, 2009. С. 9-13.
115. Варбланс Р. Юло Соостер как связующее звено и художественная ось // Юло Соостер и Тэнно Соостер. М.: Бонфи, 2006. С. 7-14.
116. Васильева В. Законы физического мира в иллюстрациях В. Янкилевского // Философия и культура. 2023. № 1. С. 13-23.
117. Васильева В. Диалог текста и образа в шести живописных иллюстрациях Юло Соостера для издания «Наука и человечество» (1962) // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2024. Т. 65. № 1. С. 188-208.

118. Васильева В. Калейдоскоп культурных шифров Юрия Соболева // Артикульт. 2022. №3 (47). С. 42-50.
119. Васильева В. Утопия космоса в книжной графике Франциско Инфанте // Человек и культура. 2022. № 1. С. 62-71.
120. Владимир Янкилевский. Ретроспектива. М., 1995.
121. Гариф Басыров. М.: Ковчег, 2007. 224 с.
122. Герловина Р., Герловин В. Sobolev // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 95-97.
123. Герчук Ю. Я. Искусство «Оттепели» 1954-1964 // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 126-181.
124. Герчук Ю. Я. Коммуникация по поводу свободы // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 175-188.
125. Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. М.: Знание, 1986. 128 с.
126. Герчук Ю. Я. Юрий Соболев — режиссер современной книги // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 113-120.
127. Герчук Ю. Я. Юло Соостер — художник книги // Искусство книги. 1970/1971 / Г. Л. Демосфенова, Т. В. Кантор. Вып.9. М.: Книга, 1979. С. 61-67.
128. Герчук Ю. Я. Островитянин // Искусство. 2004. № 6. С. 72–79.
129. Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. М.: Книга, 1989. 238 с.
130. Герчук Ю. Я. Фантастика и фантазия // Детская литература. 1972, № 4. С. 67-71.
131. Грибоносова-Гребнева Е. В. Химия и жизнь: «изоверсия» // Химия и жизнь: ИЗОверсия. М., 2010. С. 4-6.
132. Гройс Б. Неизбежность иллюстрации // Иллюстрация как средство выживания. Гент: La Chambre, 1992. 24 с.

133. Гуревич Г. И. Карта Страны Фантазий. М.: Искусство, 1967. 176 с.
134. Дмитрий Лион. М.: Галерея у Яра, 2005. 111 с.
135. Дмитрий Лион. Шествие. М.: Советский художник, 1990. 48 с.
136. Другое искусство Москва: 1956–1988 / И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. М.: Галарт, 2005. 431 с.
137. Дурманова Э. А. Научно-техническая революция в СССР в XX в. М.: МГУЛ, 2001. 56 с.
138. Ерофеев А. Интервью с Юрием Соболевым // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 41-66.
139. Ерофеев А. Русское искусство 1960-1970-х годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев (Интервью с Владимиром Янкилевским) // Вопросы искусствознания. М., 1996 № 2. С. 569-598.
140. Ефремов И. А. Науки и научная фантастика // Природа. 1961. № 12. С. 41-47.
141. Кабаков И. Записки о неофициальной жизни в Москве // Острова Юрия Соболева. Острова Юрия Соболева. М., 2014. 23-36.
142. Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: НЛО, 2008. 368 с.
143. Кабаков И. О картинах Юло Соостера // Ulo Soosteri piltidest. Subjektiivseid märkmeid/ О картинах Юло Соостера. Субъективные заметки/ On Ulo Sooster's Paintings. Subjective Notes. Таллинн: Kirjastus «Kunst», 1996. 208 с.
144. Кабаков И. О картинах Юло Соостера // Х.Д.К. Альманах. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2011 № 1 С. 19 – 80.
145. Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика. М.: Художественная литература, 1974. 352 с.

146. Караев А. Четыре истории. Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2015. 268 с.
147. Кизевальтер Г. Д. Время надежд, время иллюзий. М.: НЛО, 2018. 254 с.
148. Книжное искусство СССР. Т. 1: Иллюстрация / М.А. Чегодаева. М.: Книга, 1983. 273 с.
149. Книжное искусство СССР. Т. 2: Оформление, конструирование, шрифт / М.А. Чегодаева. М.: Книга, 1990. 304 с.
150. Комиссаров В. В. Советская интеллигенция в сфере научной фантастики: общественно-политический дискурс и практическая деятельность, 1950-е - начало 1980-х гг.: дис. ... д-ра. ист. наук: 07.00.02 / Комиссаров Владимир Вячеславович. Иваново, 2015. 415 с.
151. Коротков Н. В. Онтология и эпистемология фантастики: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Коротков Николай Владимирович. Киров, 2011. 153 с.
152. Кукулин И. Периодика для ИТР: советские научно-популярные журналы и моделирование интересов позднесоветской научно-технической интеллигенции [Электронный ресурс] /И. Кукулин // НЛО. 2017. № 145. Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12478/ (дата обращения 15.01.2025)
153. Кулик И. Мифология Соостера по Кабакову // Юло Соостер и Тэнно Соостер. М.: Бонфи, 2006. С. 15-20.
154. Лаврентьев А. Как мы видим науку, или Роль художника в научно-популярном журнале // Острова Юрия Соболева. М., 2014. С. 103-112.
155. Лахтин Г. А. Организация советской науки: история и современность. М.: Наука, 1990. 224 с.
156. Лебедева Ю. Формулы Янкилевского // Искусство. М., 2007 №4. С. 79.

157. Мейланд В. Гариф Басыров // Химия и жизнь. 1988. № 6. С. 41-45.
158. Миклушевская И. Н., Соостер М. Т. Образ журнала «Знание — сила» в 1960-е гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. МГХПА, М., 2019. № 2-1. С. 372-385.
159. Миклушевская И. Н., Соостер М. Т. Образ журнала «Знание — сила» в 1960-е гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. 2019. № 2-1. С. 372-385.
160. Миклушевская И. Н., Соостер М. Т. Мифическое и фантастическое в творчестве Юло Соостера // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2023. № 1-2. С. 99-109.
161. Милановская Е. С. Химия и жизнь. Научный журнал как художественная платформа. Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 50. С. 221-232.
162. Миндели Л.Э. Научно-технический потенциал России: в 2 ч. / Л.Э.Миндели, Г.С.Хромов. М.: ИПРАН. 2011. Ч. 1. 288 с.
163. Морозова Л. Соболев ковчег // Диалог искусств. 2014. № 6. С. 78-79.
164. Научное сообщество физиков СССР. 1950-1960-е гг.: документы, воспоминания, исследования / Визгин В. П., Кессених А. В. СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманит. академии, 2005. 719 с.
165. Орлов Б. Владимир Янкилевский // Непостижимость бытия. М., 2018. С. 10-13.
166. Оттепель / Т. Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. 720 с.

167. Панов А. Хрущева мы встретили аплодисментами. Интервью А. Панова с Ю. Соболевым для журнала «Итоги» // Диалог искусств. 2014. № 5. С. 24-26.
168. Пацюков В. Текст как пространство и пространство как текст // Tallinn-Moskva 1956-1985. Москва-Таллинн 1956-1985. Таллинн: Tallinna kunstihoone, 1996. С. 177-178.
169. Пацюков В. Человек и его мир в творчестве Владимира Янкилевского // Анатомия чувств. Париж: Соможи, 2009. С. 49-56.
170. Перчихина М. Несколько точек из нулевого слоя. Модульная сетка Юрия Соболева // Юра. памяти Юрия Соболева. М.: ГЦСИ, 2005. С. 17-24.
171. Пивоваров В. Ю. Соостер // Детская литература. 1968. №2. С. 63.
172. Попов С. На границе с метафизикой // Диалог искусств. 2018 №1. С. 112-113.
173. Померанцев К. Во что верит советская молодежь // Новый журнал. 1965. №78. С.140-158.
174. Пруденко Я. Кибернетика в гуманитарных науках и искусстве СССР. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018. 308 с.
175. Ракитин В. Логика и интуиция // Детская литература. 1975. № 1. С.73-76.
176. Рифф Д. Триптихи Владимира Янкилевского // Анатомия чувств. Париж: Соможи, 2009. С. 27-48.
177. Ройфе А. Б. Фантастическое как категория культуры XX в.: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01/ Ройфе Августа Борисовна. СПб., 2002. 150 с.
178. Романова А. Острова Юрия Соболева: от мифологизма до мультимедиа // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 10-19.
179. Сасаки К. Интервью с Юрием Соболевым Куми Сасаки для японского журнала Sputnik // Кукарт. 2003. № 8. С. 30-36.

180. Свиблова О. Л. Героический монумент // Владимир Янкилевский. Героический монумент / А. Зайцева. М.: Мультимедиа Арт Музей. 2019. С. 4-7.
181. Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 121-126.
182. Соболев Ю. Виртуальная Эстония и не менее виртуальная Москва // Tallinn–Moskva. Москва–Таллинн. 1956–1985. Таллинн: Tallinna kunstihoone, 1996 С. 10–61.
183. Солоненко В. Ю. Соостер как иллюстратор. М.: БуксМАрт, 2016. 208 с.
184. Солоненко В. Ю. Соостер иллюстрирует эстонских писателей // Берковские чтения. Книжная культура в контексте международных контактов: Материалы III Международной научной конференции. Минск., 2015. С. 491-497.
185. Соостер Л. Мой Соостер. Таллинн: Авенариус, 2000. 175 с.
186. Соостер М. Нонконформисты как творческий тандем // Вестник МГХПА. 2018. № 1. С. 190-200.
187. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм». М.: Ad Marginem, 1998. 208 с.
188. Тупицына М. Интервью с Наховой И. [Электронный ресурс] / Артхроника. Режим доступа: <https://clck.ru/3CzqvE>
189. Турчина О. Универсум Янкилевского / Непостижимость бытия. М., 2018. С. 14-27.
190. Уварова И. П. Юло Соостер Яблоко, рыба, яйцо (накануне семидесятых) // Люди и судьбы. М., 1999 С. 13–19.
191. Фаворский В. А. Об иллюстрации, о стиле, о мировоззрении // Литературно-теоретическое наследие / В. А. Фаворский; Подготовка текста, научный аппарат Д. Д. Чебановой. М.: Советский художник, 1988. 588 с.

192. Ферингер М. Авангард и психотехника. М.: НЛО, 2019. 336 с.
193. Флорковская А. К. Феномен московского неофициального искусства позднесоветского времени: эволюция, социокультурный контекст, сообщества, художественные направления, стратегии: дисс. ... д-ра иск.: 17.00.04 / Флорковская Анна Константиновна. СПб., 2018. 594 с.
194. Хачатуров С. Химзащита // Время известий. 2010. № 104. С. 10.
195. Хржановский А. Что воробей помнит об огурце // Острова Юрия Соболева / Г. Метеличенко. А. Романова. М.: ММОМА, 2014. С. 135-144.
196. Черная Н. И. В мире мечты и предвидения. Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности. Киев: Наук. думка, 1972. 228 с.
197. Эпштейн А. Д. Основоположник Метафизического концептуализма. СПб.: ДЕАН, 2023. 350 с.
198. Юра. Памяти Юрия Соболева. М.: ГЦСИ, 2005. 60 с.
199. Янкилевский В. Автомонографические альбомы 1954-1980. М.: Слово/Slovo, 2018. 312 с.
200. Янкилевский В. И две фигуры... Рассказы для друга. М.: НЛО, 2003. 128 с.
201. В. Янкилевский. Метаморфозы. Paris, Tel Aviv: Galerie Le Minotaure, 2009.
202. Янкилевский В. Жизнь вещей // Диалог искусств. 2018. №1. С. 106-109.
203. Янкилевский В. Мгновения вечности. СПб.: Palace Editions, 2007. 212 с.
204. Янкилевский В. Художник делает невидимое видимым // В. Янкилевский. Метаморфозы. Paris, Tel Aviv: Galerie Le Minotaure, 2009. С. 19-207.

205. Graham, Loren R. Science and philosophy in the Soviet Union. N.Y.: Knopf, 1972. 584 p.
206. Kuskov S. Philosophy Of Form // Vladimir Yankilevsky. NY.: Eduard Nakhamkin Fine Arts, 1988. P. 7-10.
207. Riff D. Variations of the Other. Bochum: Museum Bochum, 2002. 108 c.
208. Sümmeetrilised maailmad - peegeldatud sümmeetriad. Symmetrical worlds - mirrored symmetries, Симметричные миры — отраженные симметрии. Юло Соостер, Юрий Соболев, Тынис Винт, Рауль Меэль / Эльнара Тайдре. Таллинн: KUMU, 2017. 255 c.
209. Yankilevsky V. World Trough Man // Vladimir Yankilevsky. NY.: Eduard Nakhamkin Fine Arts, 1988. P. 4-6.

Иллюстрации к главе 1. Социокультурный ландшафт 1960–1970-х гг. и образы научно-популярных и научно-фантастических изданий

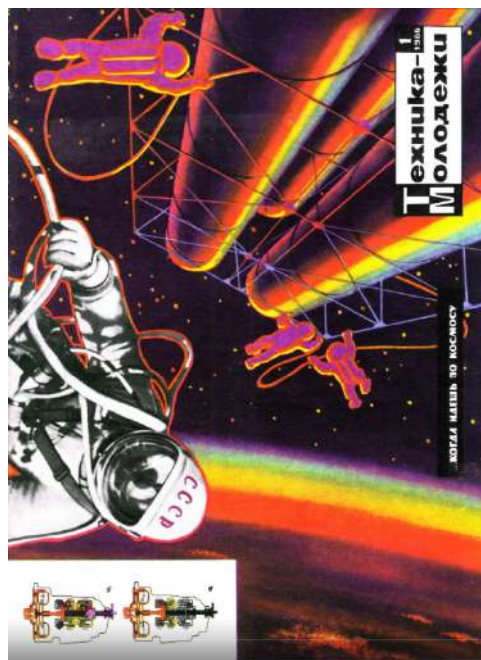


Рис. 1.2.1 — Обложка «Техника — молодежи». 1966, № 1.



Рис. 1.2.2 — Обложка «Техника — молодежи». 1970, № 1.



Рис. 1.2.3 — Обложка «Техника — молодежи». 1968, № 3.



Рис. 1.2.4 — Обложка «Техника — молодежи». 1973, № 4.



Рис. 1.2.5 — Обложка «Техника — молодежи». 1965, № 4.



Рис. 1.2.6 — Обложка «Техника — молодежи». 1960, № 1.



Рис. 1.2.7 — Обложка «Техника — молодежи». 1960, № 8.



Рис. 1.2.8 — Обложка «Техника — молодежи». 1962, № 1.

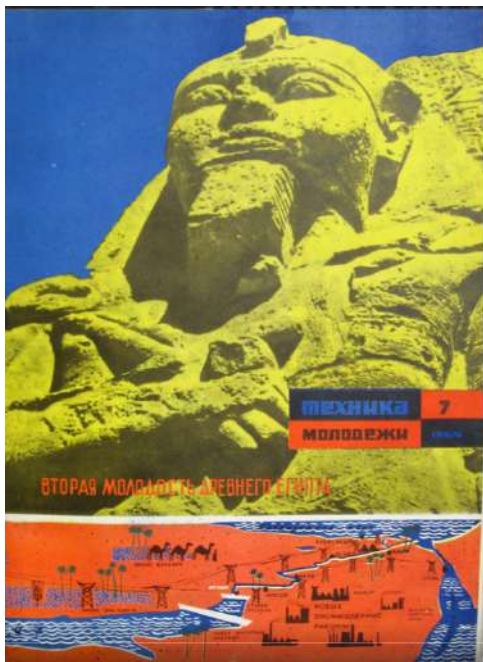


Рис. 1.2.9 — Обложка «Техника — молодежи». 1964, № 7.



Рис. 1.2.10 — Обложка «Техника — молодежи». 1964, № 9.

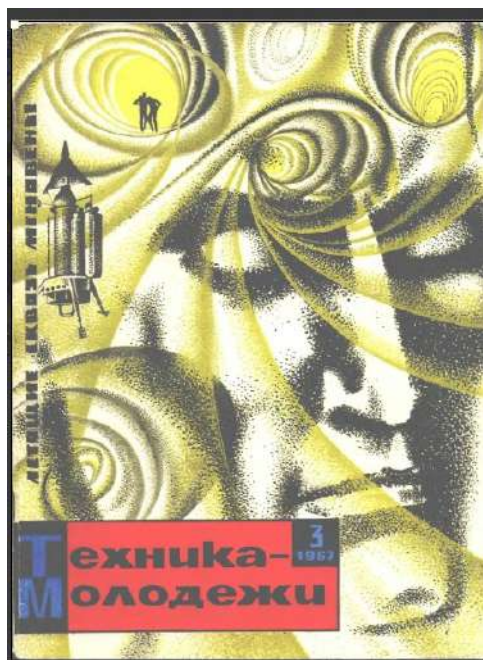


Рис. 1.2.11 — Обложка «Техника — молодежи». 1967, № 3.



Рис. 1.2.12 — Обложка «Техника — молодежи». 1969, № 10.



Рис. 1.2.13 — Обложка «Техника — молодежи». 1969, № 7.

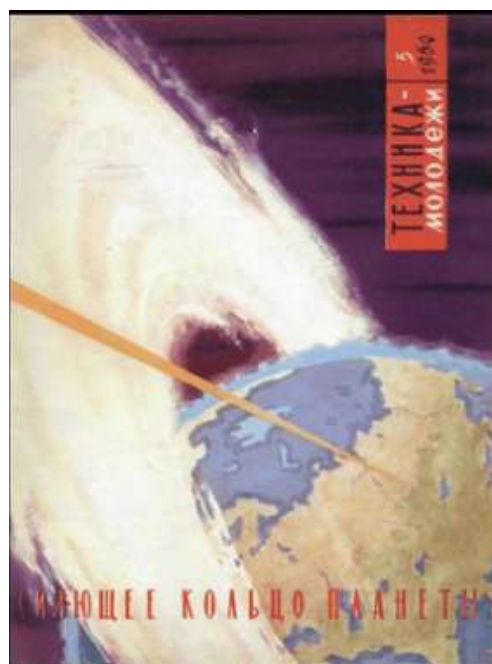


Рис. 1.2.14 — Обложка «Техника — молодежи». 1969, № 5.



Рис. 1.2.15 — Обложка «Техника — молодежи». 1962, № 2.

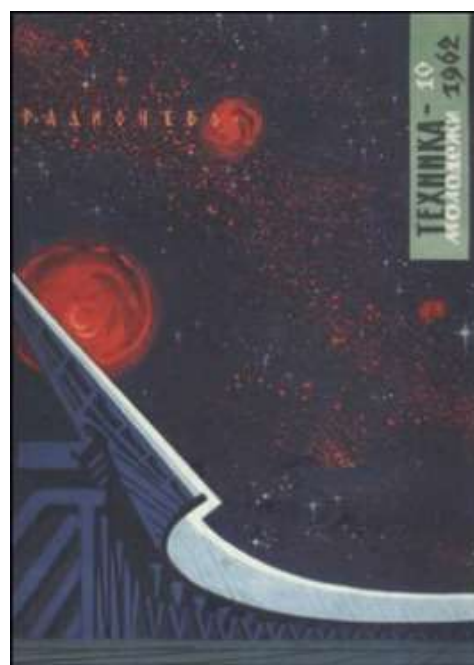


Рис. 1.2.16 — Обложка «Техника — молодежи». 1962, № 10.



Рис. 1.2.17 — Обложка «Техника — молодежи». 1963, № 4.

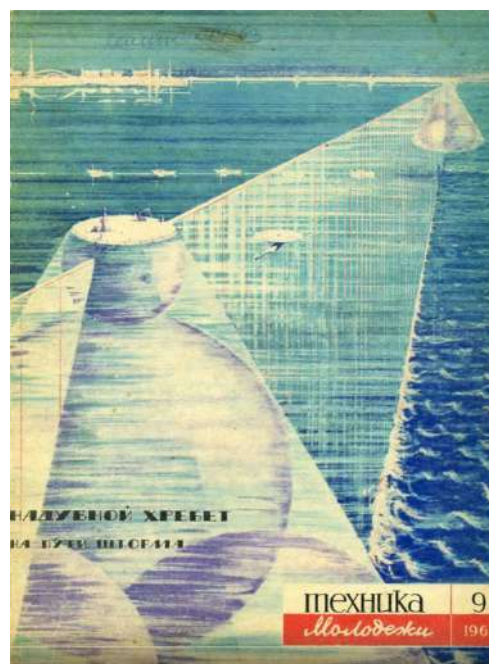


Рис. 1.2.18 — Обложка «Техника — молодежи». 1963, № 9.



Рис. 1.2.19 — Обложка «Техника — молодежи». 1970, № 10.

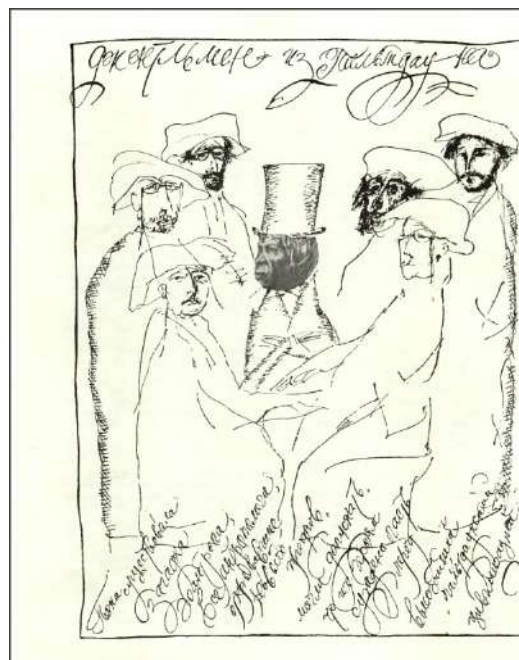


Рис. 1.2.20 — Иллюстрация Д. Б. Лиона к статье Н. Я. Эйдельмана «Джентльмены из Пилтдауна». Опуб.: «Химия и жизнь». 1967. № 4.



Рис. 1.2.21 — Иллюстрация Д. Б. Лиона к статье Н. Я. Эйдельмана «Джентльмен из Пилтдауна». Оpub.: «Химия и жизнь». 1967. № 4.



Рис. 1.2.22 — Иллюстрация Д. Б. Лиона к статье В. Чеповой В. Игра с железом. Оpub.: «Химия и жизнь». 1970. № 2.



Рис. 1.2.23 — Иллюстрация Д. Б. Лиона к статье В. Чеповой В. Игра с железом. Оpub.: «Химия и жизнь». 1970. № 2.

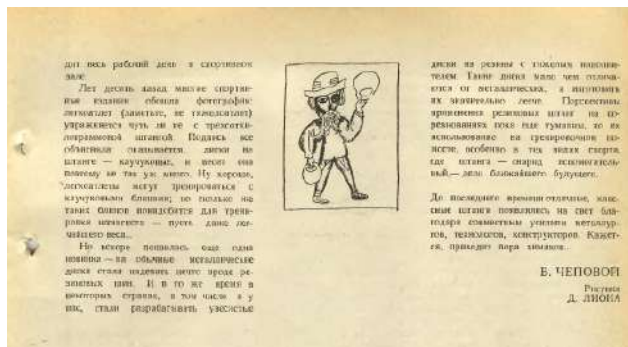


Рис. 1.2.24 — Иллюстрация Д. Б. Лиона к статье В. Чеповой «Игра с железом». Оpub.: «Химия и жизнь». 1970. № 2.



Рис. 1.2.25 — Иллюстрация Д. Б. Лиона к статье И. Н. Вольпера «Пища богов». Оpub.: «Химия и жизнь». 1967. № 2.



Рис. 1.2.26 — Иллюстрация Д. Б. Лиона к статье И. Н. Вольпера «Пища богов». Оpub.: «Химия и жизнь». 1967. № 2.



Рис. 1.2.27 — Иллюстрация Ю. Л. Купермана к статье А. Крылова «Вы чиркнули спичкой». Оpub.: «Химия и жизнь». 1967. № 4.



Рис. 1.2.28 — Иллюстрация Ю. Л. Купермана к статье А. Крылова «Вы чиркнули спичкой.». Оpub.: «Химия и жизнь». 1967. № 4.



Рис. 1.2.29 — Иллюстрация Ю. Л. Купермана к статье А. Крылова «Вы чиркнули спичкой.». Оpub.: «Химия и жизнь». 1967. № 4.

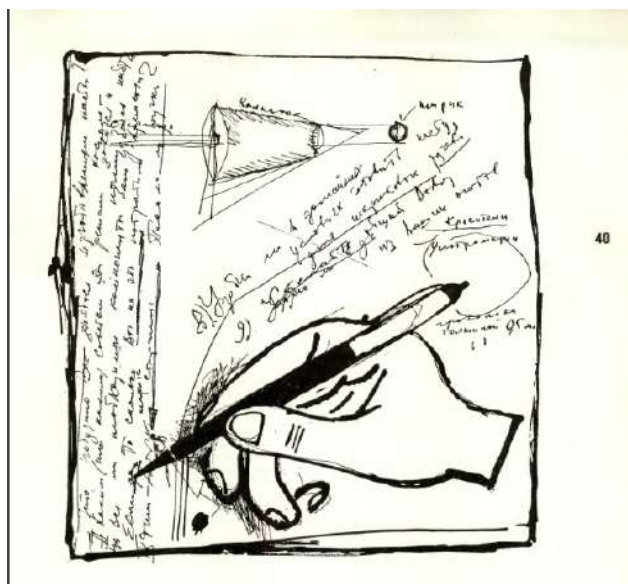


Рис. 1.2.30 — Иллюстрация Ю. Л. Купермана к статье редакции «Чернила, которые в то же время не чернила». Оpub.: «Химия и жизнь». 1967. № 2.

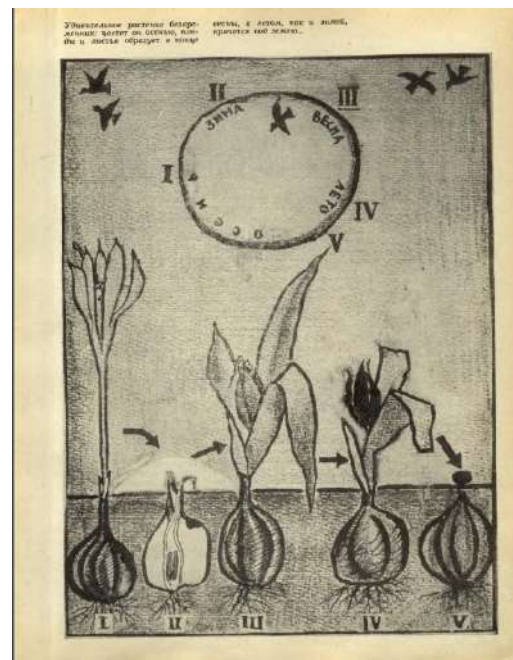


Рис. 1.2.31 — Иллюстрация Ю. Л. Купермана к статье А. П. Хохрякова «Безвременник». Оpub.: «Химия и жизнь». 1968. № 9.

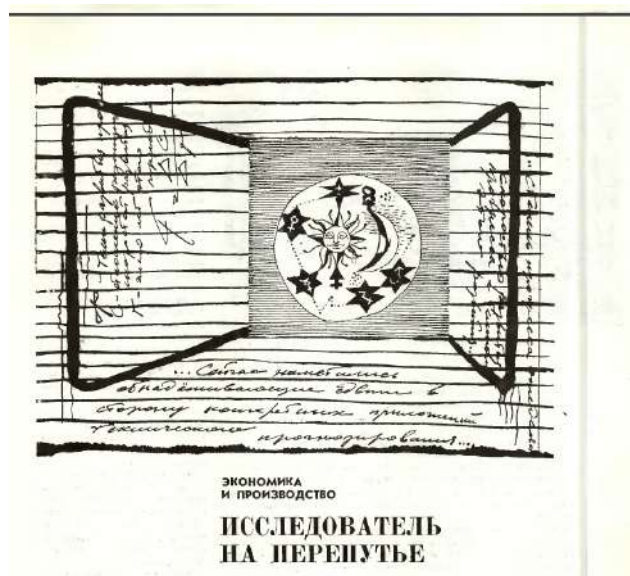


Рис. 1.2.32 — Иллюстрация Ю. А. Ващенко к статье Г. Авреха «Исследователь на перепутье». Оpub.: «Химия и жизнь». 1968. № 6.



Рис. 1.2.33 — Иллюстрация Ю. А. Ващенко к рассказу Л. Айзенберга «Эффект Пирокина». Оpub.: «Химия и жизнь». 1968. № 6.

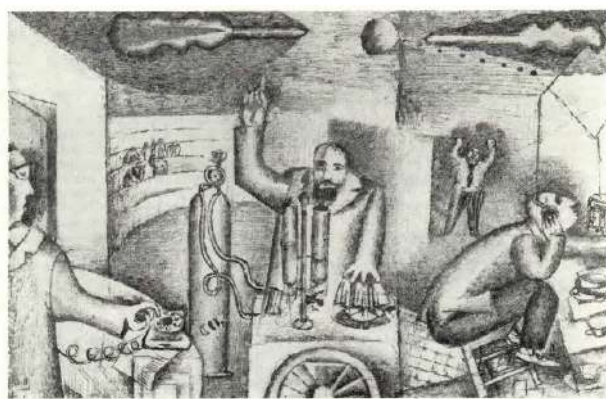


Рис. 1.2.34 — Иллюстрация Ю. А. Ващенко к рассказу Л. Айзенберга «Эффект Пирокина». Оpub.: «Химия и жизнь». 1968. № 6.



Рис. 1.2.35 — Обложка «Химия и жизнь». 1971. № 3.



Рис. 1.2.36 — Иллюстрация Ю. А. Ващенко к рассказу Б. Агапова «Алкой!». Оpub.: «Химия и жизнь». 1971. № 3.

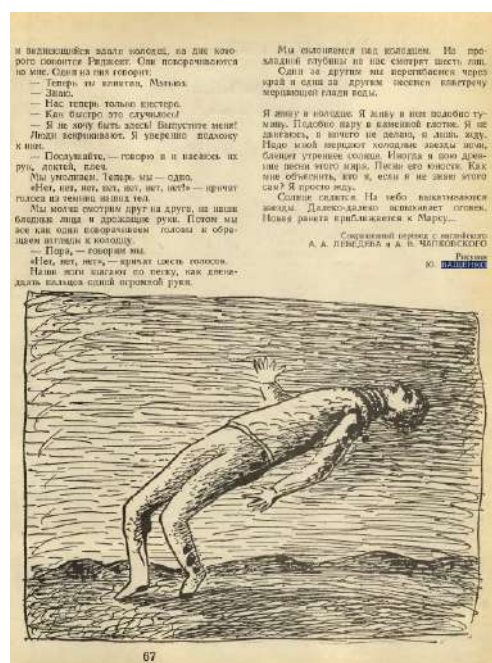


Рис. 1.2.37 — Иллюстрация Ю. А. Ващенко к рассказу Р. Брэдбери «Тот, кто ждет». Оpub.: «Химия и жизнь». 1971. № 3.



Рис. 1.2.38 — Иллюстрация Ю. А. Ващенко к статье В. В. Михневича «Анализ за тридцать небес». Оpub.: «Химия и жизнь». 1971. № 3.



Рис. 1.2.39 — Иллюстрация Г. Ш. Басурова к рассказу Г. Честертон «Деревянный меч». Оpub.: «Химия и жизнь». 1978. № 7.



Рис. 1.2.40 — Иллюстрация Г. Ш. Басырова к статье А. П. Марьина «Хитин». Опуб.: «Химия и жизнь». 1978. № 7.



Рис. 1.2.41 — Обложка «Химия и жизнь». 1979. № 9.

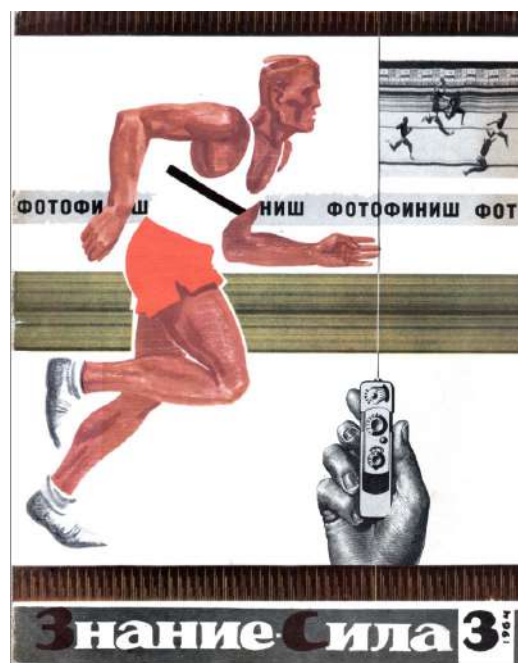


Рис. 1.2.42 — Первая страница обложки «Знание — сила». 1964. № 3.

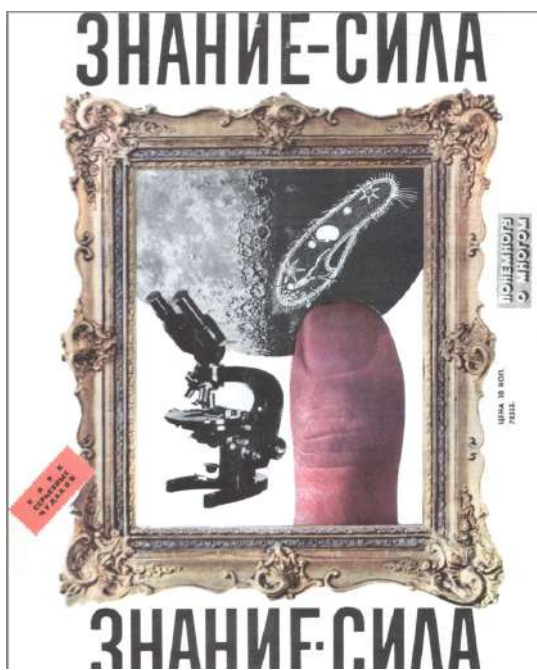




Рис. 1.2.47 — Первая страница обложки «Знание — сила». 1966. № 4.



Рис. 1.2.48 — Четвертая страница обложки «Знание — сила». 1966. № 4.

Иллюстрации к главе 2. Ю. Соболев и реформа в оформлении научно-популярных изданий

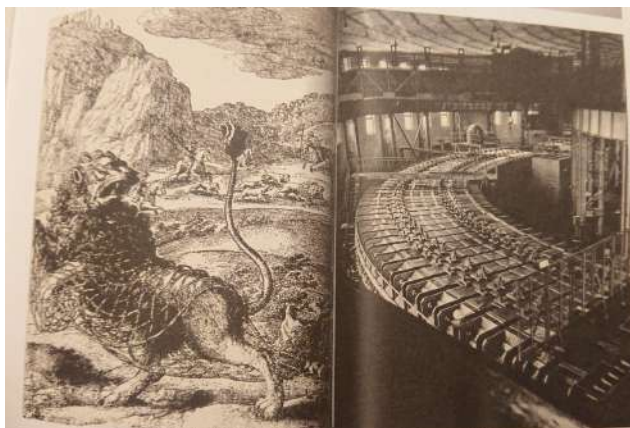


Рис. 2.1 — Разворот «Наука и человечество». М.: Знание, 1963.



Рис. 2.2 — Иллюстрация Ю. Соболева к статье В. Ковалевского «Да здравствуют нарушители закона». Оpub.: «Знание — сила». 1965. № 2.

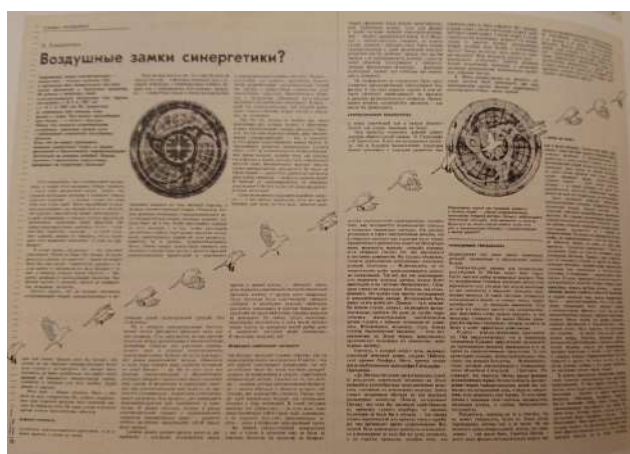


Рис. 2.3 — Оформление Ю. Соболева статьи Н. Климонтовича «Воздушные замки синергетики?». Оpub.: «Знание — сила». 1983. № 7.



Рис. 2.4 — Оформление Ю. Соболева статьи Н. Федотова «Единая цепь жизни, или первые координаты новой науки». Оpub.: «Знание — сила». 1983. № 8.

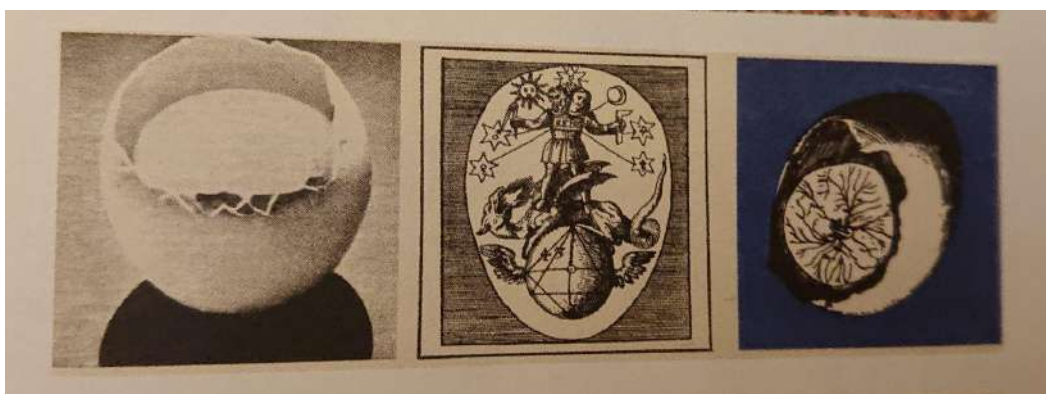


Рис. 2.5 — Оформление Ю. Соболева
статьи Г. Зеленко «Четыре цвета
наследственности». Оpub.: «Знание —
сила». 1967. № 7.

Иллюстрации к главе 3. Инварианты авторской мифологии Ю. Соостера в книжном и журнальном оформлении

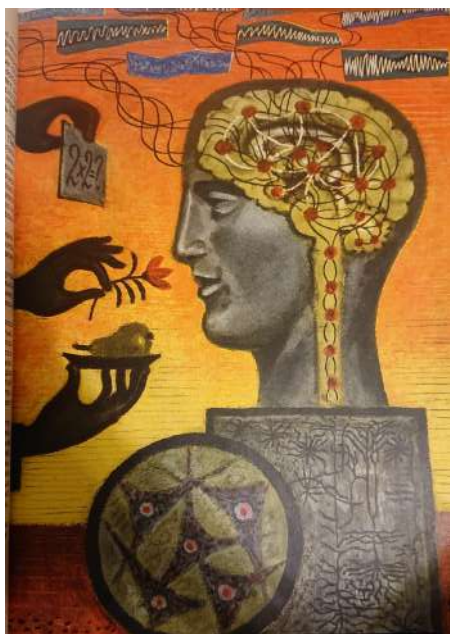


Рис. 3.1.1 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье М. Ф. Нестурха «Загадка эволюции человеческого мозга». Оpub.: «Наука и человечество». М.: Знание, 1962.



Рис. 3.1.2 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье И. Б. Ревута «Физика и прогресс в земледелии». Оpub.: «Наука и человечество». М.: Знание, 1962.

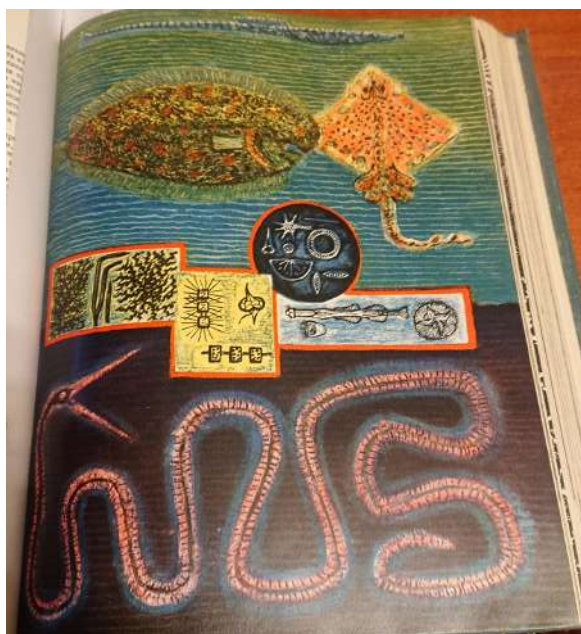


Рис. 3.1.3 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье Л. А. Зенкевича «Богатство океанов». Оpub.: «Наука и человечество». М.: Знание, 1962.



Рис. 3.1.4 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье О. Реутова «Новое в стереохимии». Оpub.: «Наука и человечество». М.: Знание, 1962.



Рис. 3.1.5 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье В. Г. Фесенков «Космическая материя и Земля». Оpub.: «Наука и человечество». М.: Знание, 1962.

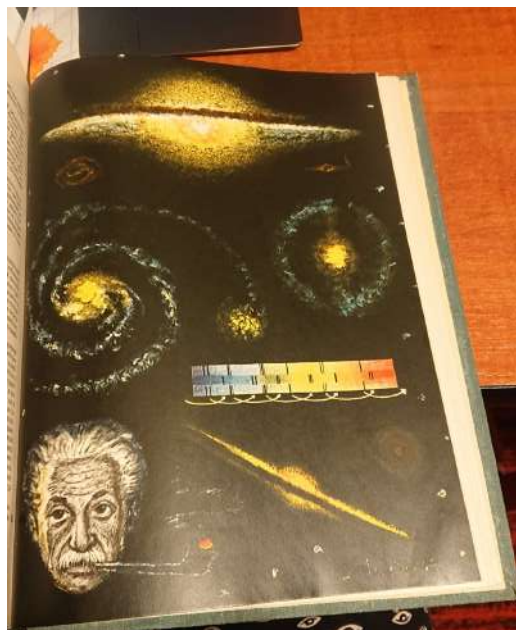


Рис. 3.1.6 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье А. Л. Зельманова «Метагалактика и Вселенная». Оpub.: «Наука и человечество». М.: Знание, 1962.



Рис. 3.1.7 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье Е. Милютиной «Победители карманных молний». Оpub.: «Знание — сила». № 6.



Рис. 3.1.8 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье Е. Милютиной «Победители карманных молний». Оpub.: «Знание — сила». № 6.

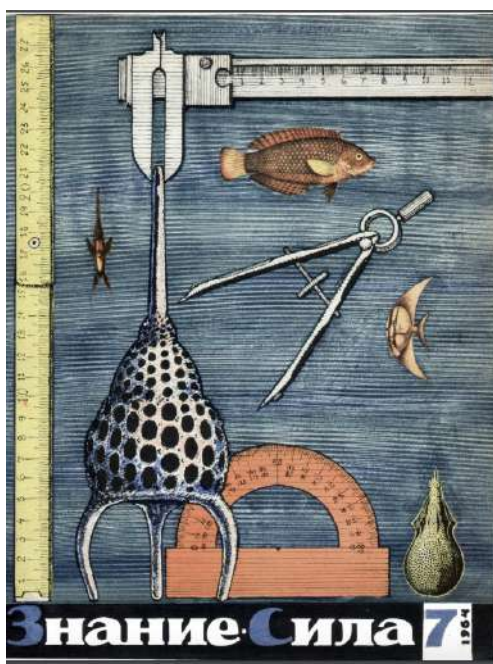


Рис. 3.1.9 — Обложка «Знание — сила». 1964. № 7.



Рис. 3.1.10 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье В. Ладина «От альфы до омеги». Оpub.: «Знание — сила». 1964. № 8.

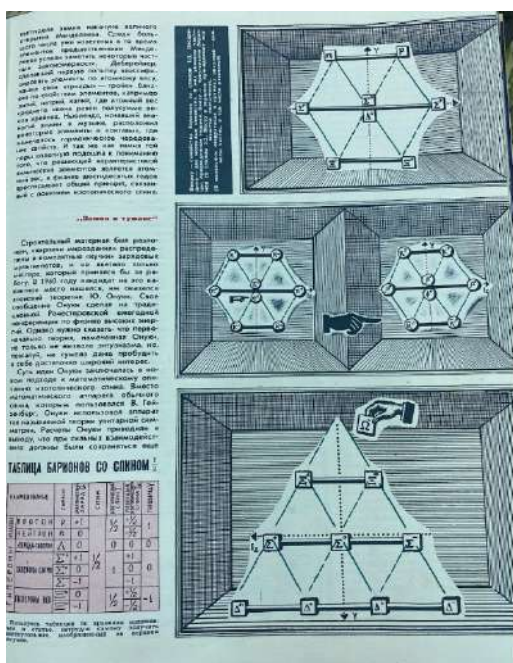


Рис. 3.1.11 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье В. Ладина «От альфы до омеги». Оpub.: «Знание — сила». 1964. № 8.

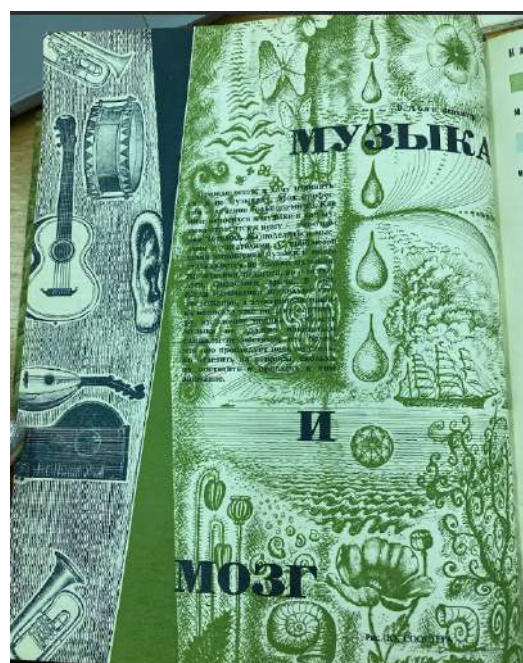


Рис. 3.1.12 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье В. Леви «Музыка и мозг». Оpub.: «Знание — сила». 1964. № 9.



Рис. 3.1.13 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье В. Леви «Музыка и мозг». Опуб.: «Знание — сила». 1964. № 9.



Рис. 3.1.14 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье В. Леви «Музыка и мозг». Опуб.: «Знание — сила». 1964. № 9.



Рис. 3.1.15 — Обложка. «Знание — сила». 1964. № 10.



Рис. 3.1.16 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье Е. Муслина «Газированный дождь». Опуб.: «Знание — сила». 1964. № 10.

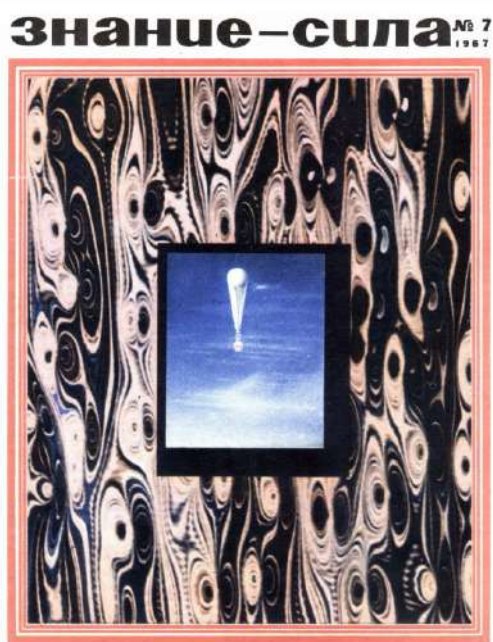


Рис. 3.1.17 — Первая страница обложки. «Знание — сила». 1967. № 7.

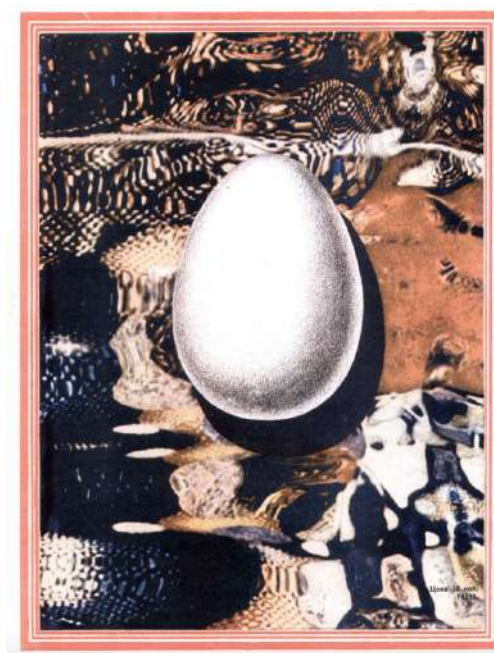


Рис. 3.1.18 — Четвертая страница обложки «Знание — сила». 1967. № 7.



Рис. 3.1.19 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу С. Мрожека «Свадьба в Атомицах». Опуб.: «Знание — сила». 1965. № 3



Рис. 3.1.20 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье Р. Баландина «Шар на ладони». Опуб.: «Знание — сила». 1965. № 7.



Рис. 3.1.21 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье Р. Баландина «Шар на ладони». Опуб.: «Знание — сила». 1965. № 7.

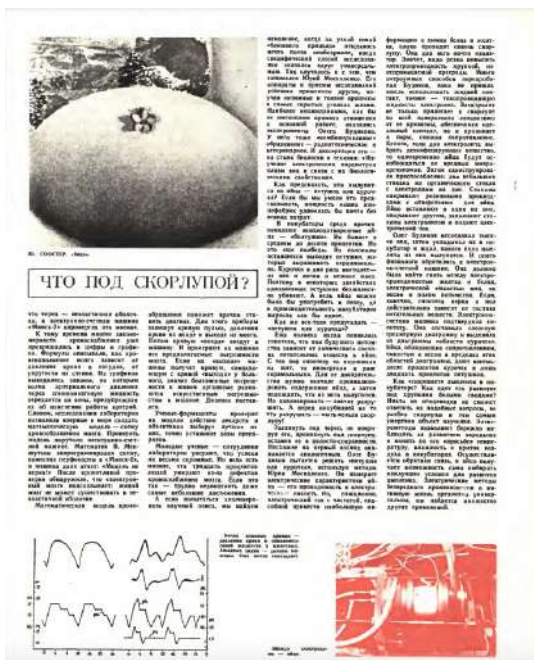


Рис. 3.1.22 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье Р. Багиряна «Что под скорлупой?». Опуб.: «Знание — сила». 1967. № 2.



Рис. 3.1.23 — Иллюстрация Ю. Соостера к статье В. А. Ревича «Кругосветное путешествие в будущее, настоящее и прошлое». Опуб.: «Знание — сила». 1970.



Рис. 3.2.1 — Обложка сборника Е. Л. Войсунского, И. Б. Лукодянова «На перекрестках времени». М.: Знание, 1964.



Рис. 3.2.2 — Обложка книги М. Емцева, Е. Парнова. «Падение Сверхновой». М.: Знание, 1964.



Рис. 3.2.3 — Первая страница обложки книги Р. Бредбери «Фантастика Рея Бредбери». М.: Знание, 1963.



Рис. 3.2.4 — Четвертая страница обложки книги Р. Бредбери «Фантастика Рея Бредбери». М.: Знание, 1963.



Рис. 3.2.5 — Фронтиспис книги Р. Бредбери «Фантастика Рея Бредбери». М.: Знание, 1963.



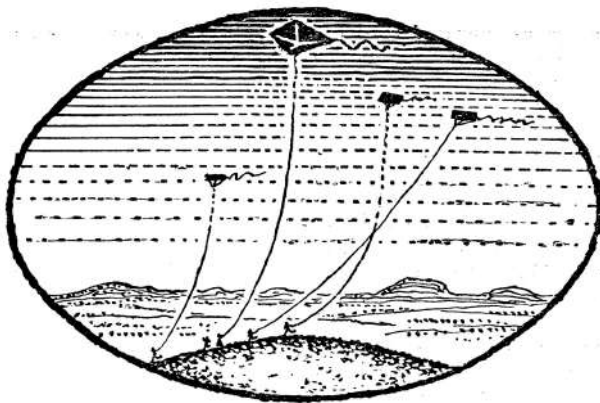
И ГРЯНУЛ ГРОМ

Рис. 3.2.6 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «И грянул гром». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



ВЕЛЬД*

Рис. 3.2.7 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Вельд». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



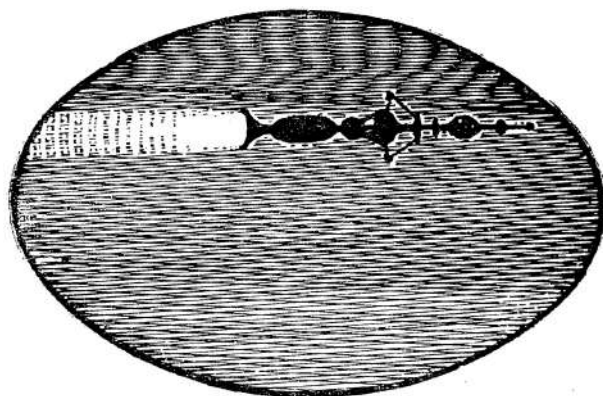
ДЯДЮШКА ЭЙНАР

Рис. 3.2.8 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Дядюшка Эйнар». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



ЗЕМЛЯНЕ

Рис. 3.2.9 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Земляне». Оpub.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



ЗОЛОТЫЕ ЯБЛОКИ
СОЛНЦА

Рис. 3.2.10 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Золотые яблоки солнца». Оpub.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



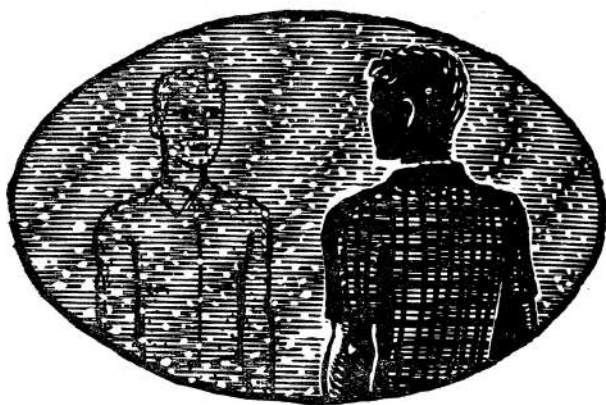
МАРСИАНИН

Рис. 3.2.11 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Марсианин». Оpub.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



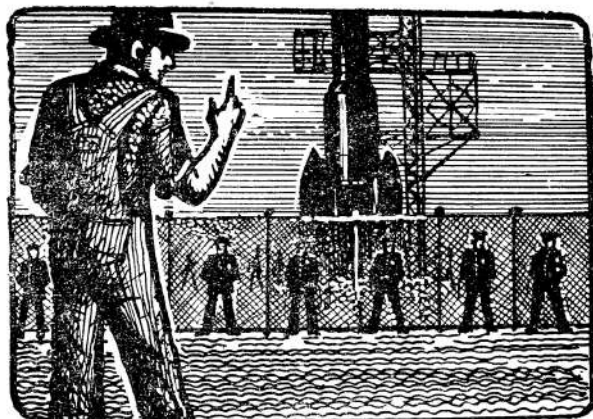
КОСМОНАВТ

Рис. 3.2.12 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Космонавт». Оpub.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



НОЧНАЯ ВСТРЕЧА

Рис. 3.2.13 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Ночная встреча». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



НАЛОГОПЛАТЕЛЬЩИК

Рис. 3.2.14 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Налогоплательщик». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



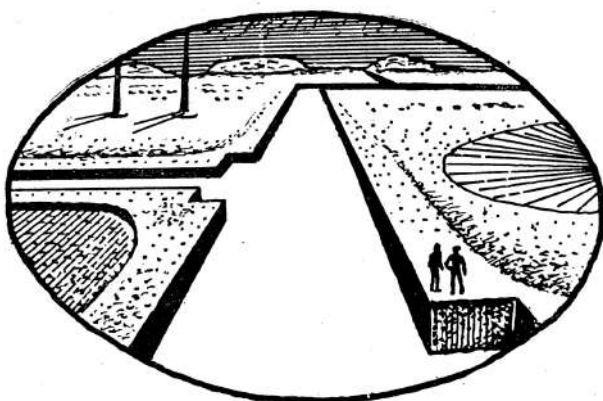
НЕСКОНЧАЕМЫЙ ДОЖДЬ

Рис. 3.2.15 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Нескончаемый дождь». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



ЗЕЛЕНОЕ УТРО

Рис. 3.2.16 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Зеленое утро». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



**В СЕРЕБРИСТОЙ ЛУННОЙ
МГЛЕ**

Рис. 3.2.17 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «В серебристой лунной мгле». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



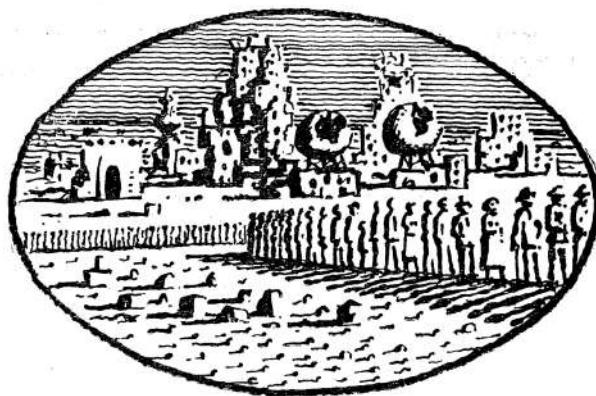
ТРЕТЬЯ ЭКСПЕДИЦИЯ

Рис. 3.2.18 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Третья экспедиция». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



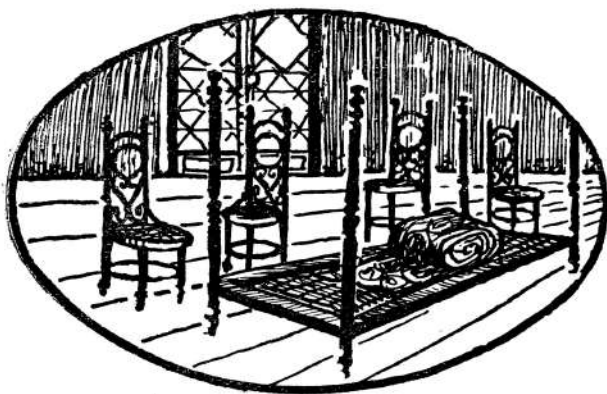
**БУДЕТ ЛАСКОВЫЙ
ДОЖДЬ**

Рис. 3.2.19 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Будет ласковый дождь». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



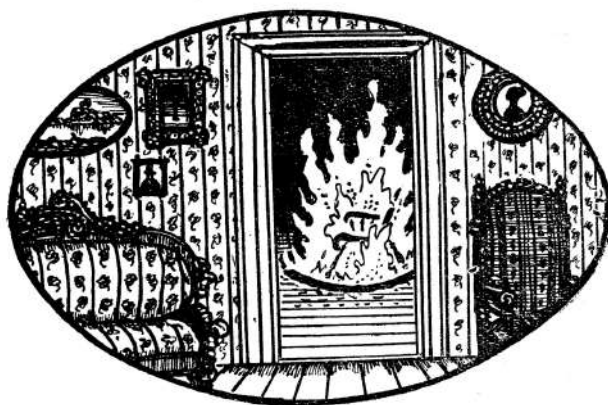
УЛЫБКА

Рис. 3.2.20 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Улыбка». Опуб.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



ЗЕМЛЯНИЧНОЕ ОКОШКО

Рис. 3.2.21 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Земляничное окошко». Оpub.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.



ВЫШИВАНИЕ

Рис. 3.2.22 — Иллюстрация Ю. Соостера для рассказа «Вышивание». Оpub.: Бредбери Р. Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1963.

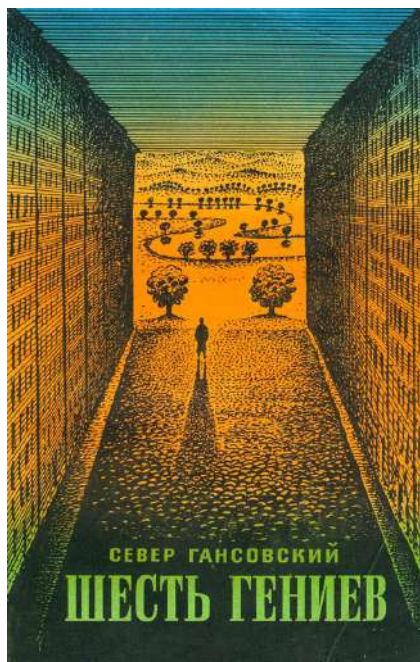
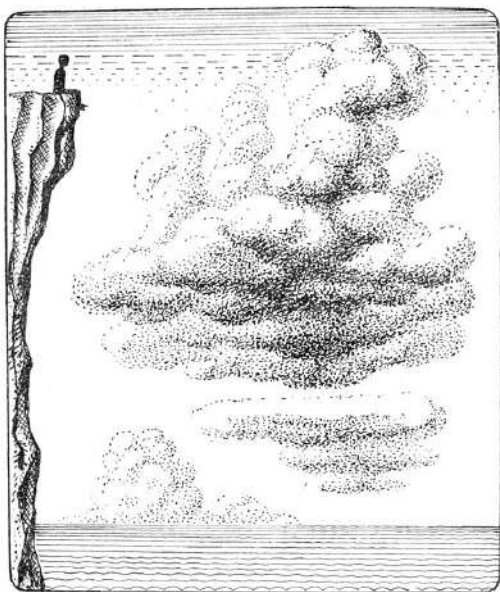


Рис. 3.2.23 — Обложка книги С. Гансовского «Шесть гениев». М.: Знание, 1964.



ШЕСТЬ ГЕНИЕВ

Рис. 3.2.24 — Иллюстрация Ю. Соостера к повести С. Гансовского «Шесть гениев». Оpub.: Гансовский С. «Шесть гениев». М.: Знание, 1964.



СОПРИКОСНОВЕНЬЕ

Рис. 3.2.25 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу С. Гансовского «Соприкосновение». Оpub.: Гансовский С. «Шесть гениев». М.: Знание, 1964.



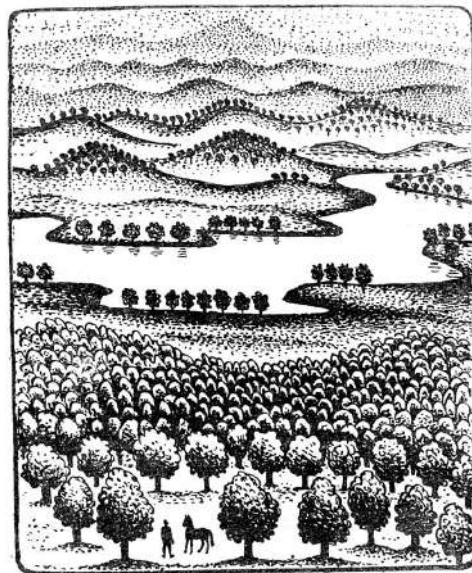
ДЕНЬ ГНЕВА

Рис. 3.2.26 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу С. Гансовского «День гнева». Оpub.: Гансовский С. «Шесть гениев». М.: Знание, 1964.



ГОЛОС

Рис. 3.2.27 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу С. Гансовского «Голос». Оpub.: Гансовский С. «Шесть гениев». М.: Знание, 1964.



ДВОЕ

Рис. 3.2.28 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу С. Гансовского «Двое». Оpub.: Гансовский С. «Шесть гениев». М.: Знание, 1964.



Рис. 3.2.29 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Воробьи галактики». Опуб.: Фиалковский К. Пятое измерение. М.: Мир, 1966.



Рис. 3.2.30 — Четвертая страница обложки книги К. Фиалковского «Пятое измерение». М.: Мир, 1966.

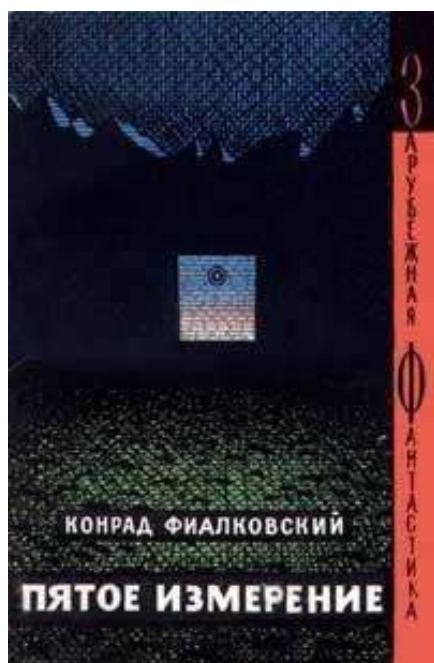


Рис. 3.2.31 — Первая страница обложки книги К. Фиалковского «Пятое измерение». М.: Мир, 1966.

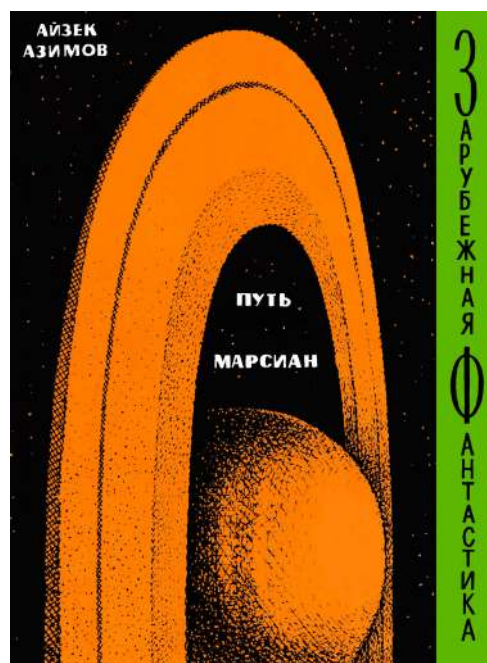


Рис. 3.2.32 — Первая страница обложки книги А. Азимова «Путь марсиан». М.: Мир, 1966.

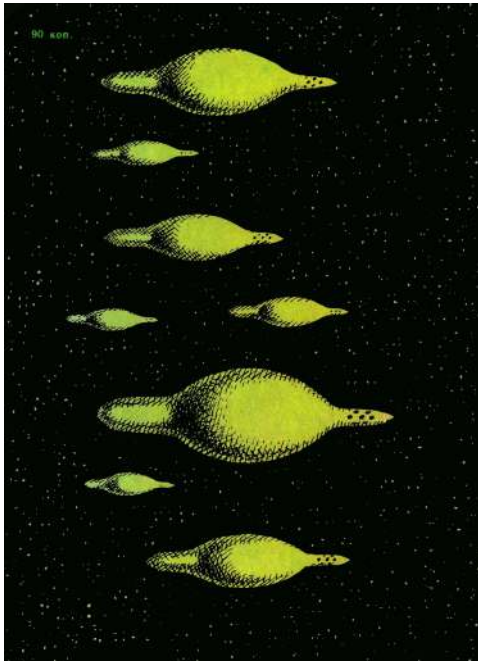


Рис. 3.2.33 — Четвертая страница обложки книги А. Азимова «Путь марсиан». М.: Мир, 1966.

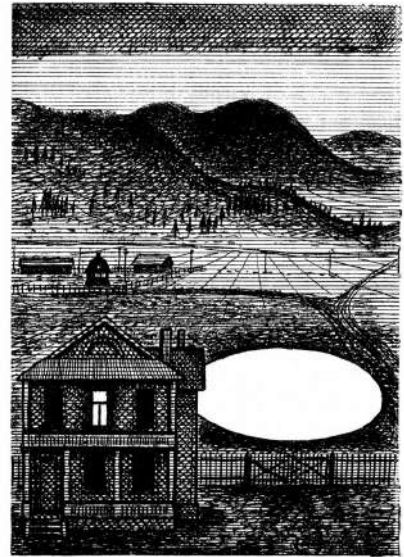


Рис. 3.2.34 — Ю. Соостер. фронтиспис книги А. Азимова «Путь марсиан». М.: Мир, 1966.

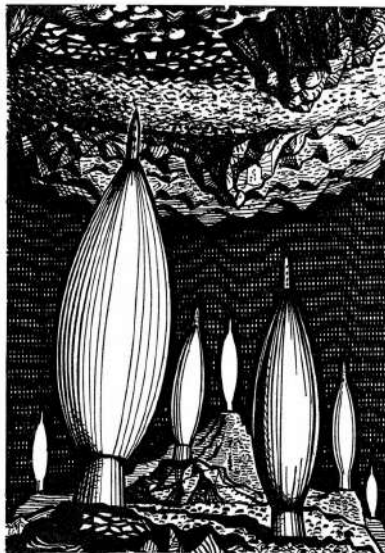


Рис. 3.2.35 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Путь марсиан». Оpub.: Азимов А. «Путь марсиан». М.: Мир, 1966.

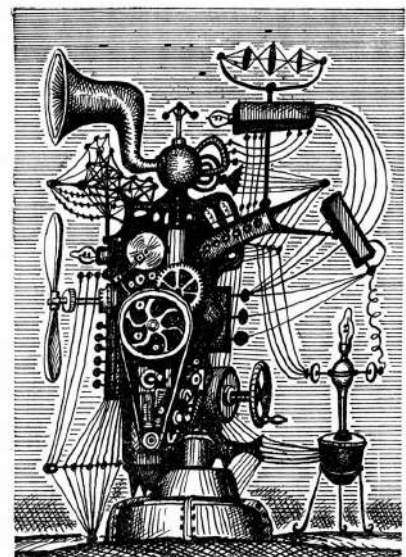


Рис. 3.2.36 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Робот ЭЛ-76 попадает не туда». Оpub.: Азимов А. «Путь марсиан». М.: Мир, 1966.

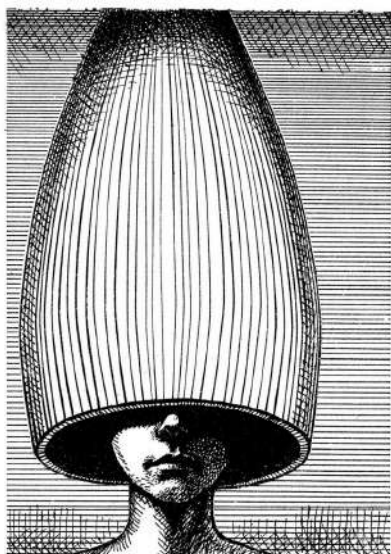


Рис. 3.2.37 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Профессия». Оуб.: Азимов А. «Путь марсиан». М.: Мир, 1966.



Рис. 3.2.38 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Мертвое прошлое». Оуб.: Азимов А. «Путь марсиан». М.: Мир, 1966.



Рис. 3.2.39 — Супербложка книги Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков». М.: Мир, 1967.

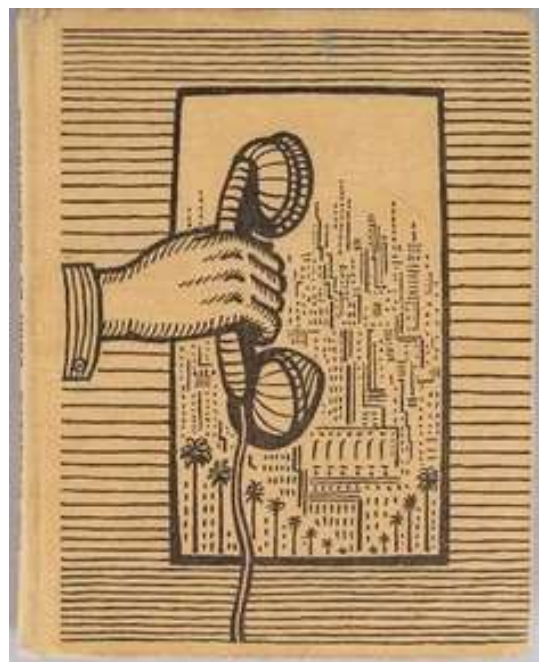


Рис. 3.2.40 — Передняя сторона переплета книги Р. Брэдбери «Вино из одуванчиков». М.: Мир, 1967.

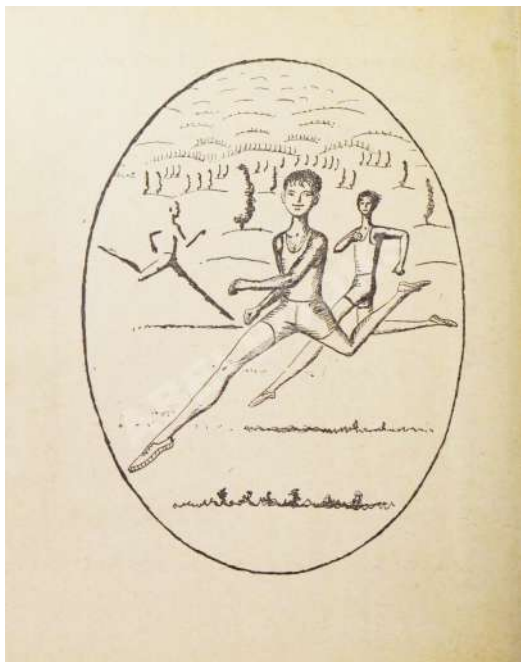


Рис. 3.2.41 — Ю. Соостер.
Фронтиспис книги Р. Брэдбери «Вино
из одуванчиков». М.: Мир, 1967.

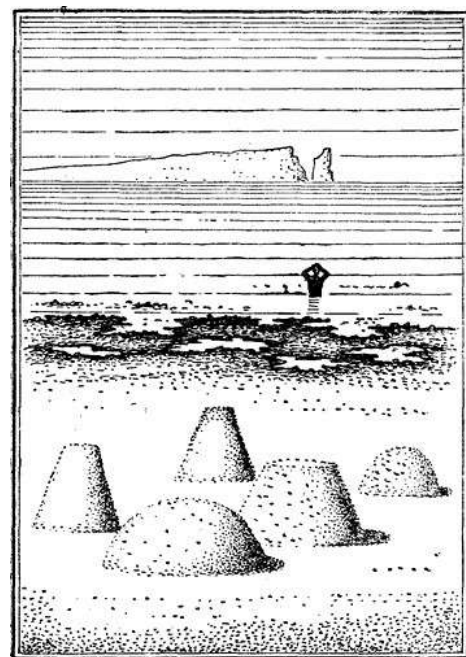


Рис. 3.2.42 — Иллюстрация Ю.
Соостера к рассказу «Человек с
чужими руками». Оуб.: Львов А. Л.
Бульвар Целакантус. М.: Молодая
гвардия, 1967.

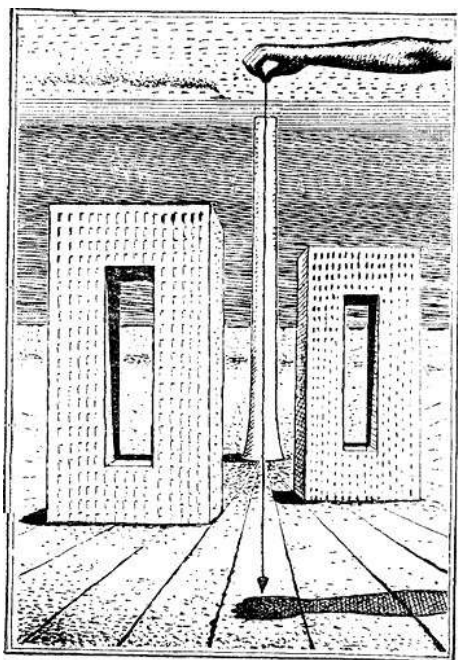


Рис. 3.2.43 — Иллюстрация Ю.
Соостера к рассказу «Человек с
чужими руками». Оуб.: Львов А. Л.
Бульвар Целакантус. М.: Молодая
гвардия, 1967.



Рис. 3.2.44 — Иллюстрация Ю.
Соостера к рассказу «Человек с
чужими руками». Оуб.: Львов А. Л.
Бульвар Целакантус. М.: Молодая
гвардия, 1967.

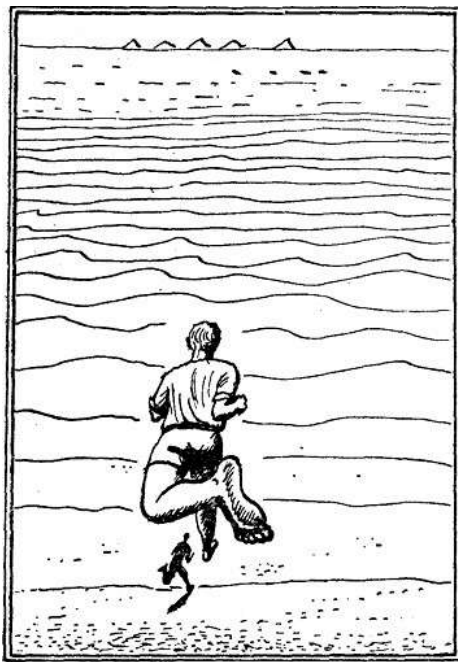


Рис. 3.2.45 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Мой старший брат, которого не было». Оpub.: Львов А. Л. Бульвар Целакантус. М.: Молодая гвардия, 1967.



Рис. 3.2.46 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Мой старший брат, которого не было». Оpub.: Львов А. Л. Бульвар Целакантус. М.: Молодая гвардия, 1967.



Рис. 3.2.47 — Обложка книги А. Л. Львова «Бульвар Целакантус». М.: Молодая гвардия, 1967.



Рис. 3.2.48 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Бульвар Целакантус». Оpub.: Львов А. Л. Бульвар Целакантус. М.: Молодая гвардия, 1967.

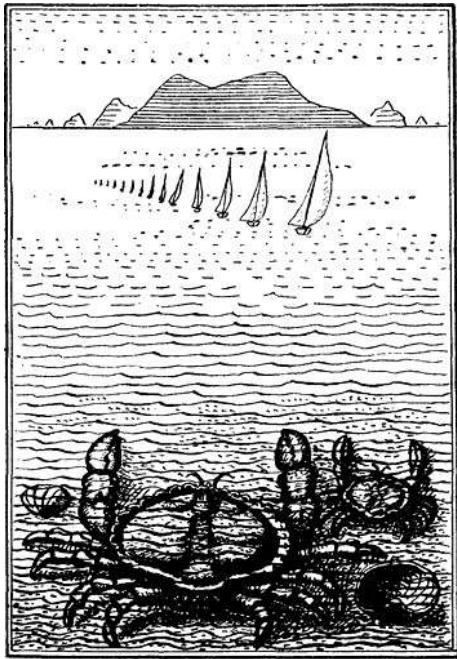


Рис. 3.2.49 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Седьмой этаж». Оpub.: Львов А. Л. Бульвар Целакантус. М.: Молодая гвардия, 1967.

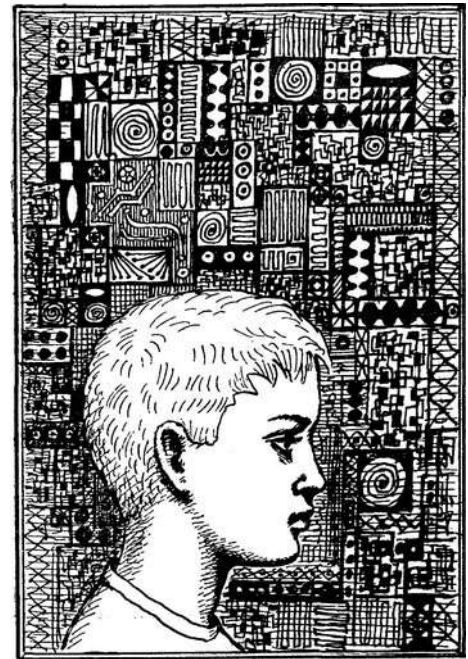


Рис. 3.2.50 — Иллюстрация Ю. Соостера к рассказу «Седьмой этаж». Оpub.: Львов А. Л. Бульвар Целакантус. М.: Молодая гвардия, 1967.



Рис. 3.2.51 — Супербложка книги К. Саймака «Все живое». М.: Мир, 1968.

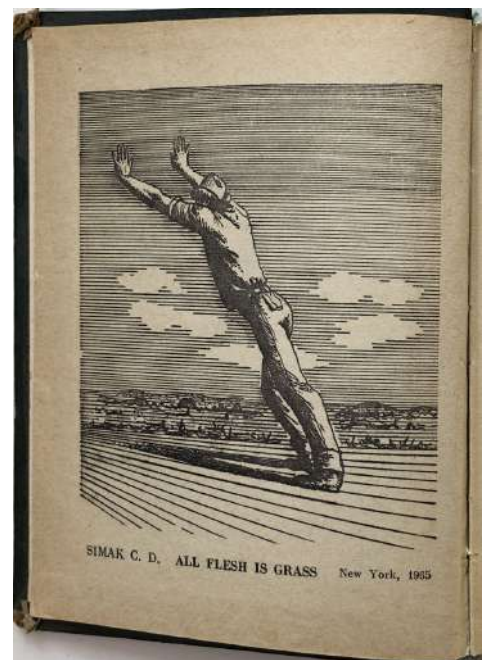


Рис. 3.2.52 — Ю. Соостер. Фронтиспис книги К. Саймака «Все живое». М.: Мир, 1968.



Рис. 3.2.53 — Супербложка книги Г. Каттнера «Робот-зазнайка». М.: Мир, 1968

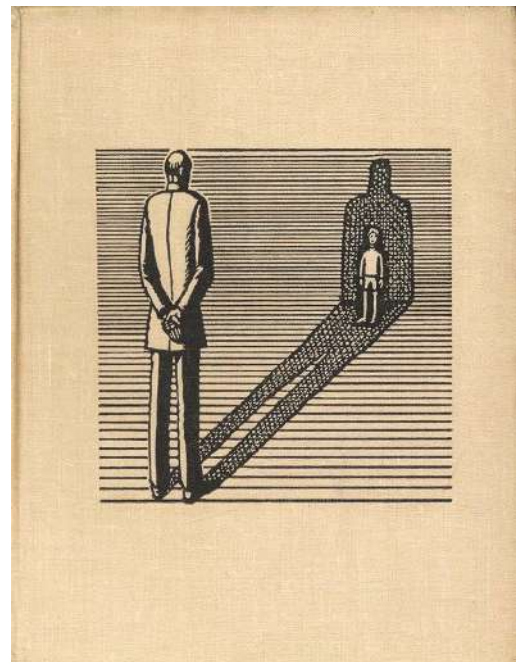


Рис. 3.2.54 — Передняя сторона переплета книги Г. Каттнера «Робот-зазнайка». М.: Мир, 1968.

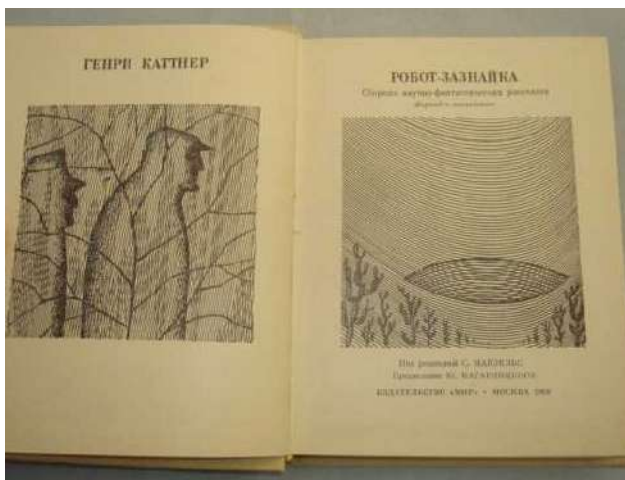


Рис. 3.2.55 — Ю. Соостер. Фронтиспис и титульный лист книги Г. Каттнера «Робот-зазнайка». М.: Мир, 1968.

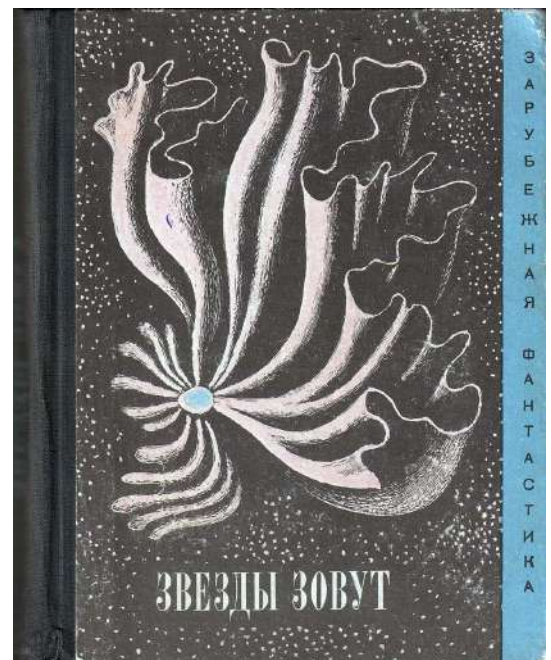


Рис. 3.2.56 — Передняя сторона переплета сборника «Звезды зовут». М.: Мир, 1969.



Рис. 3.2.57 — Задняя сторона переплета сборника «Звезды зовут». М.: Мир, 1969.

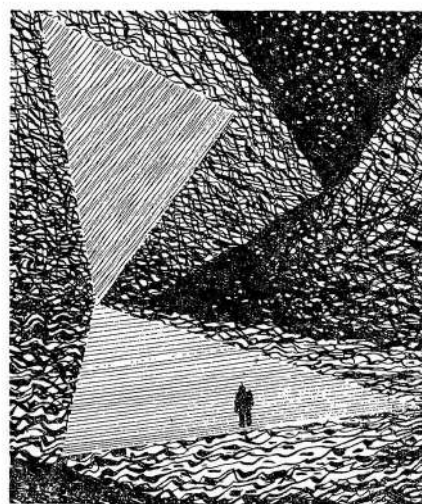


Рис. 3.2.58 — Ю. Соостер. Фронтиспис сборника «Звезды зовут». М.: Мир, 1969.



Рис. 3.2.59 — Первая страница обложки книги М. Фрейна «Оловянные солдатики». М.: Мир, 1969.

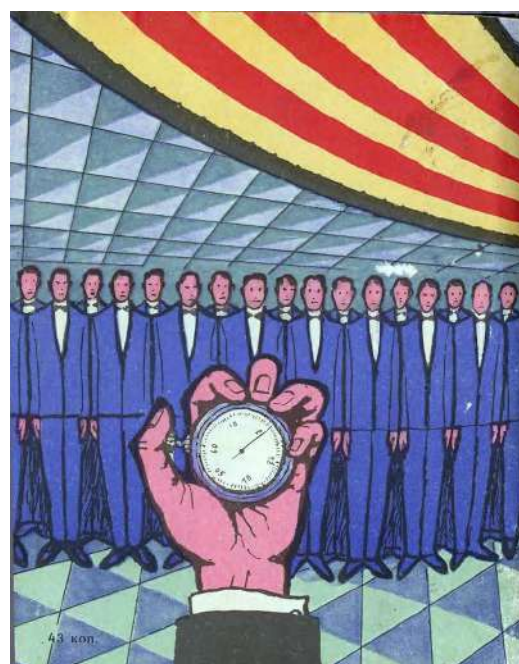


Рис. 3.2.60 — Четвертая страница обложки книги М. Фрейна «Оловянные солдатики». М.: Мир, 1969.



Рис. 3.2.61 — Ю. Соостер.
Фронтиспис книги М. Фрейна
«Оловянные солдатики». М.: Мир,
1969.

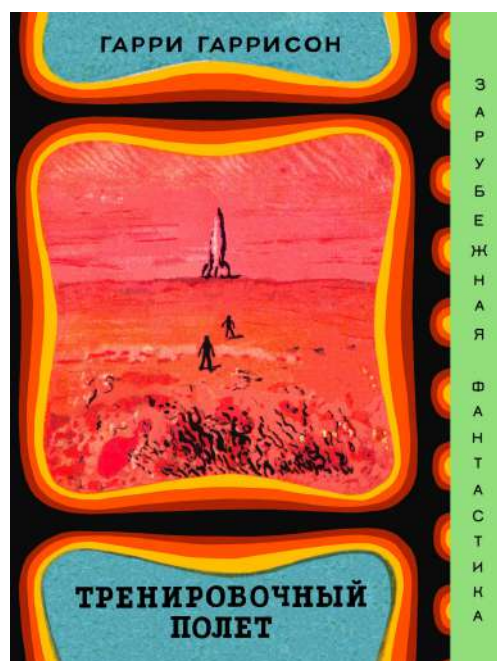


Рис. 3.2.62 — Первая страница
обложки книги Г. Гаррисона
«Тренировочный полет». М.: Мир,
1970.



Рис. 3.2.63 — Четвертая страница
обложки книги Г. Гаррисона
«Тренировочный полет». М.: Мир,
1970.



Рис. 3.2.64 — Корешок книги Г.
Гаррисона «Тренировочный полет».
М.: Мир, 1970.



Рис. 3.2.65 — Ю. Соостер.
Фронтиспис книги Г. Гаррисона
«Тренировочный полет». М.: Мир,
1970.

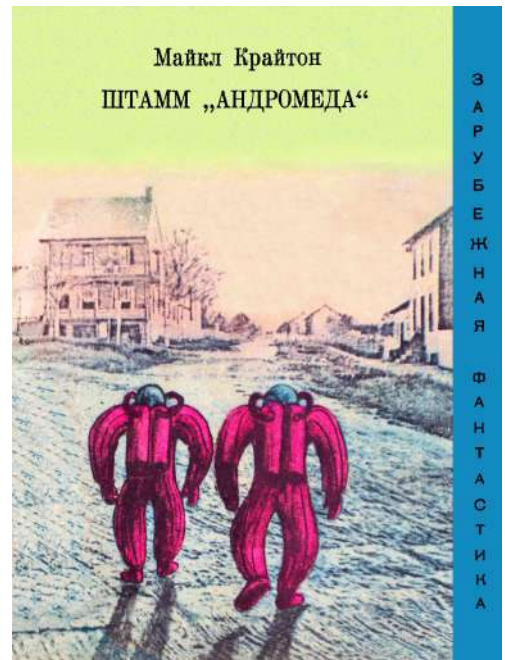


Рис. 3.2.66 — Первая страница
обложки книги М. Крайтона «Штамм
“Андромеда”». М.: Мир, 1971.

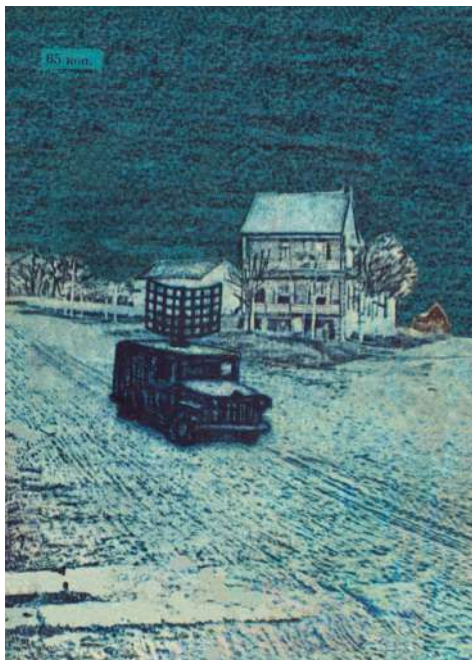


Рис. 3.2.67 — Четвертая страница
обложки книги М. Крайтона «Штамм
“Андромеда”». М.: Мир, 1971.

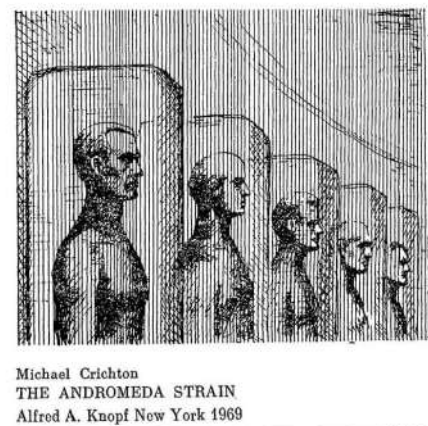


Рис. 3.2.68 — Ю. Соостер.
Фронтиспис книги М. Крайтона
«Штамм “Андромеда”». М.: Мир,
1971.

Иллюстрации к главе 4. Интерпретация текстов научно-популярного и научно-фантастического жанров В. Янкилевским



Рис. 4.1.1 — Иллюстрация В. Янкилевского к статье В. Борисова «Сигналы ядер». Оpub.: «Знание — сила». 1964. № 5.



Рис. 4.1.2 — Иллюстрация В. Янкилевского к статье Ю. Окулова «Что такое монополь?». Оpub.: «Знание — сила». 1966. № 7.



Рис. 4.1.3 — Иллюстрация В. Янкилевского к статье Е. Салимова «Токарь атомного века». Оpub.: «Знание — сила». 1967. № 3.

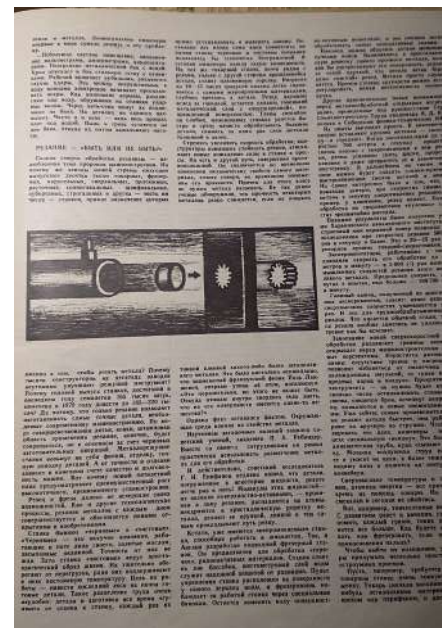


Рис. 4.1.4 — Иллюстрация В. Янкилевского к статье Е. Салимова «Токарь атомного века». Оpub.: «Знание — сила». 1967. № 3.

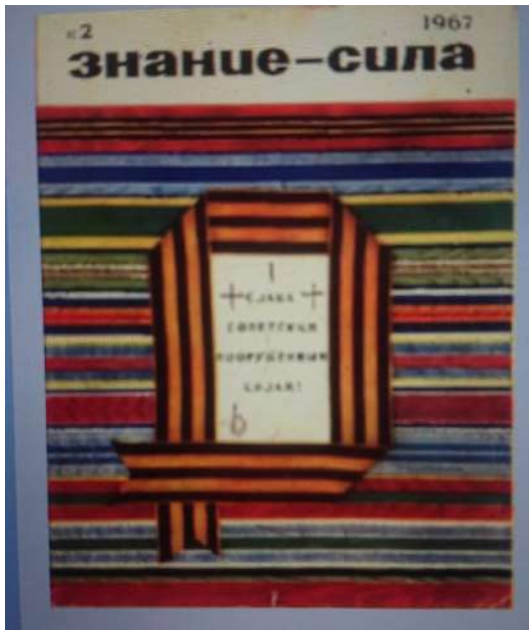


Рис. 4.1.5 — Обложка «Знание — сила». 1967, № 2.



Рис. 4.1.6 — Иллюстрация В. Янкелевского к статье Р. Багиряна «Подводный грузовой». Опуб.: «Знание — сила». 1967, № 4.

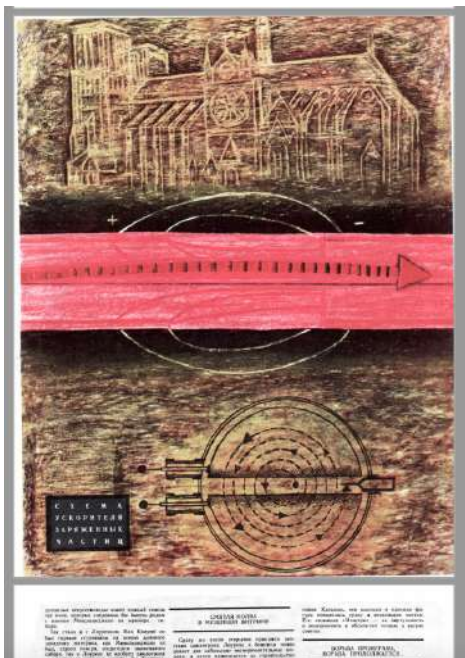


Рис. 4.1.7 — Иллюстрация В. Янкелевского к статье В. Карцева «Пирамиды ядерного века». Опуб.: «Знание — сила». 1966, № 8.

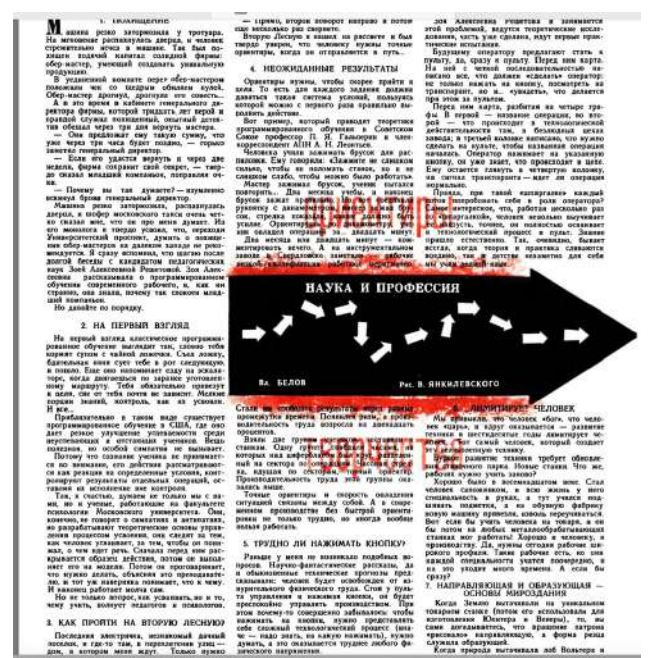


Рис. 4.1.8 — Иллюстрация В. Янкелевского к статье В. Белова «Наука и профессия». Опуб.: «Знание — сила». 1967, № 4.

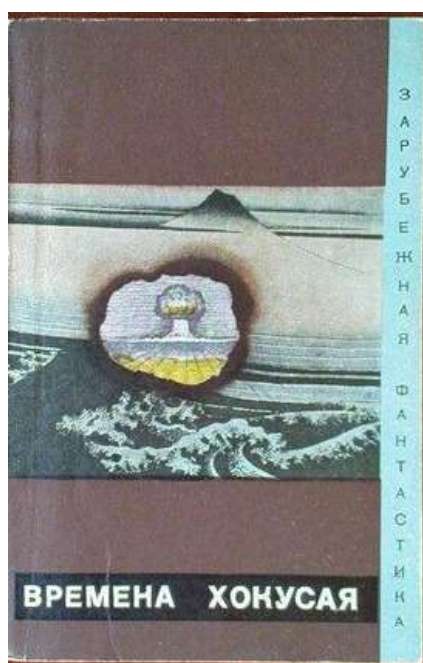


Рис. 4.2.1 — Первая страница обложки сборника «Времена Хokusая». М.: Мир, 1967.

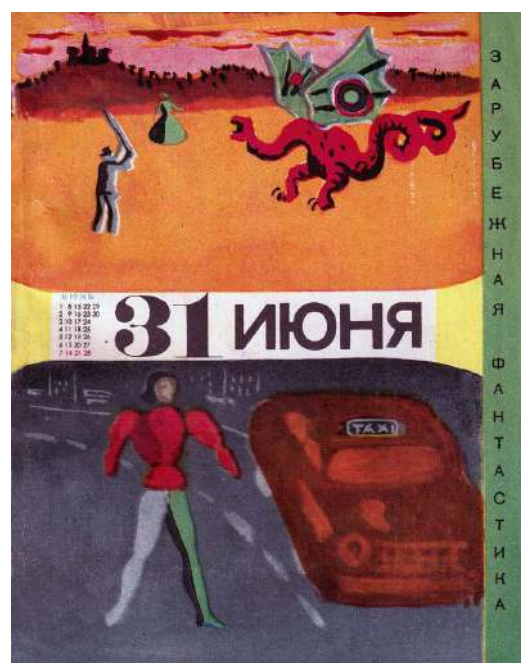


Рис. 4.2.2 — Первая страница обложки сборника «31 июня». М.: Мир, 1968.



Рис. 4.2.3 — Четвертая страница обложки сборника «31 июня». М.: Мир, 1968.



Рис. 4.2.4 — Корешок сборника «31 июня». М.: Мир, 1968.



Рис. 4.2.5 — В. Янкилевский.
Фронтиспис сборника «31 июня». М.:
Мир, 1968.

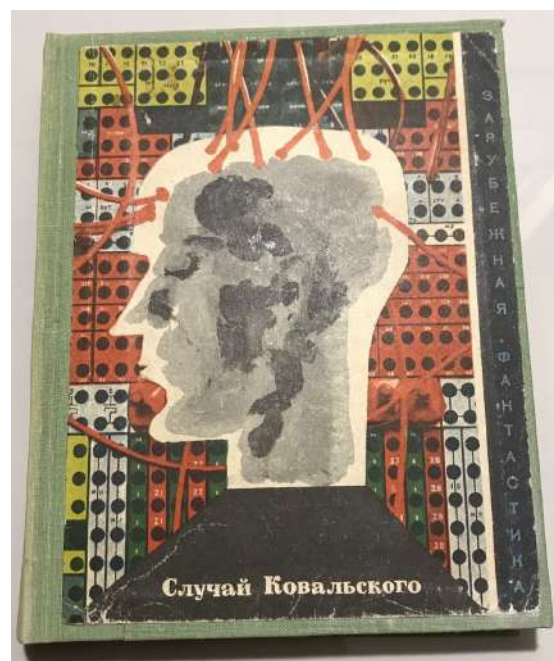


Рис. 4.2.6 — Первая страница
обложки сборника «Случай
Ковальского». М.: Мир, 1968.

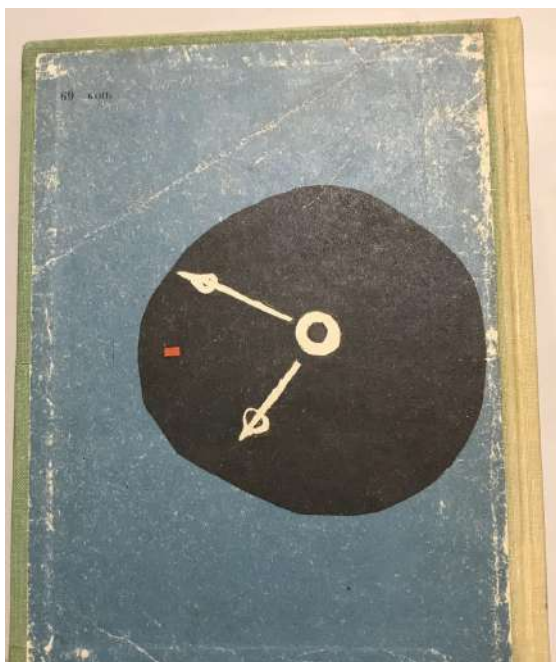


Рис. 4.2.7 — Четвертая страница
обложки сборника «Случай
Ковальского». М.: Мир, 1968.



Рис. 4.2.8 — В. Янкилевский.
Фронтиспис сборника «Случай
Ковальского». М.: Мир, 1968.

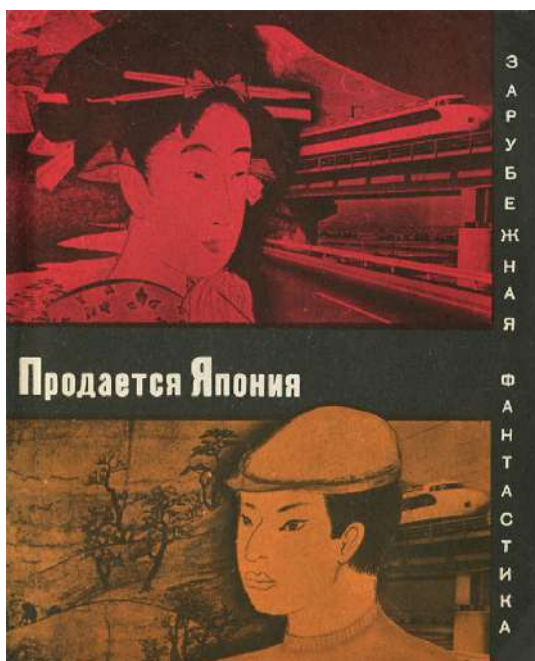


Рис. 4.2.9 — Первая страница обложки сборника «Продается Япония». М.: Мир, 1969.

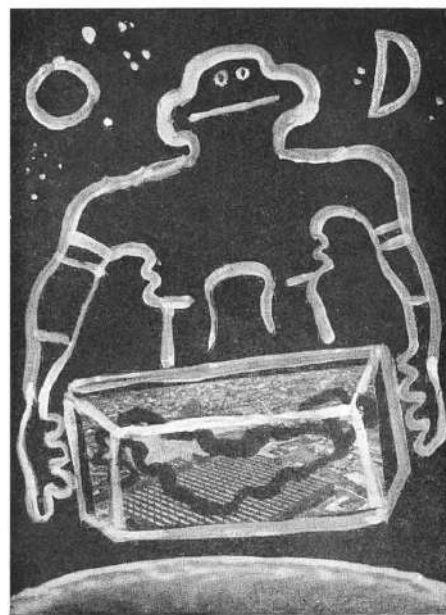


Рис. 4.2.10 — В. Янкилевский. Фронтиспис сборника «Продается Япония». М.: Мир, 1969.

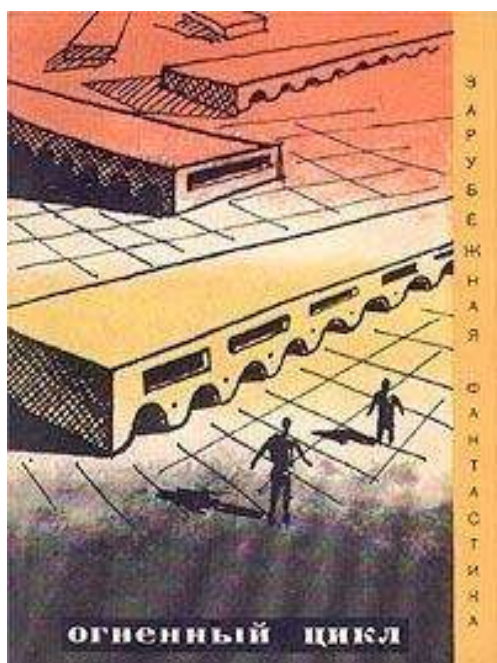


Рис. 4.2.11 — Первая страница обложки сборника «Огненный цикл». М.: Мир, 1970.

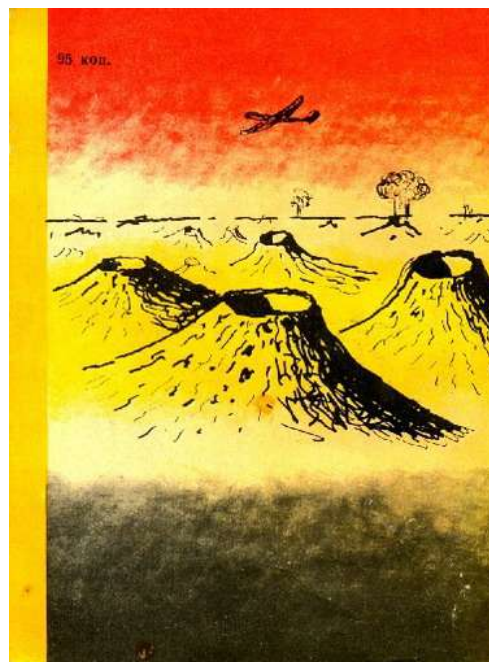


Рис. 4.2.12 — Четвертая страница обложки сборника «Огненный цикл». М.: Мир, 1970.



Рис. 4.2.13 — В. Янкилевский.
Фронтиспис сборника «Огненный
цикл». М.: Мир, 1970.



Рис. 4.2.14 — Первая страница
обложки сборника «Вавилонская
башня». М.: Мир, 1970.

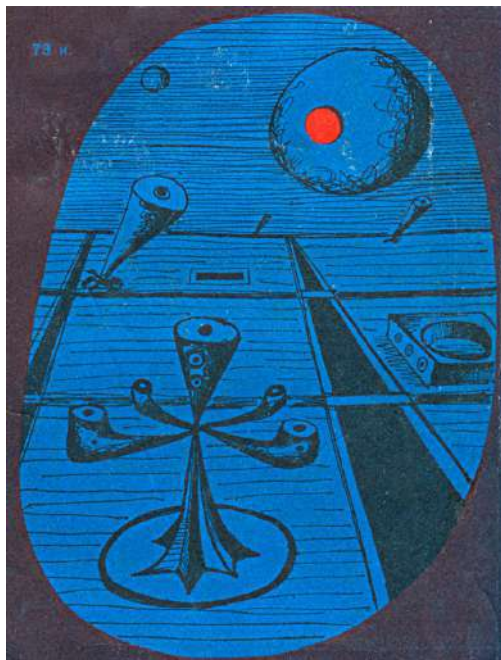


Рис. 4.2.15 — Четвертая страница
обложки сборника «Вавилонская
башня». М.: Мир, 1970.

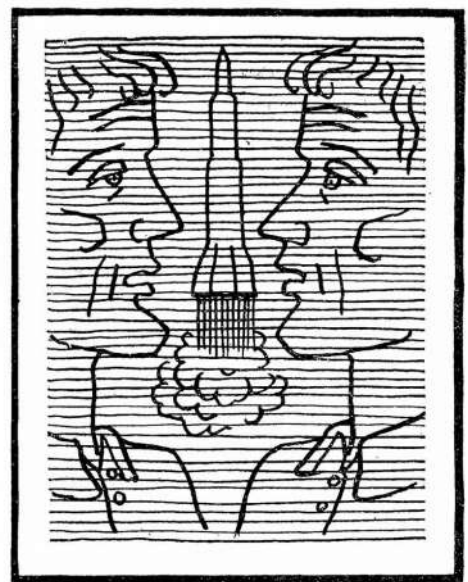


Рис. 4.2.16 — В. Янкилевский.
Фронтиспис сборника «Вавилонская
башня». М.: Мир, 1970.



Рис. 4.2.17 — Первая страница обложки книги С. Комацу «Похитители завтрашнего дня». М.: Мир, 1970.

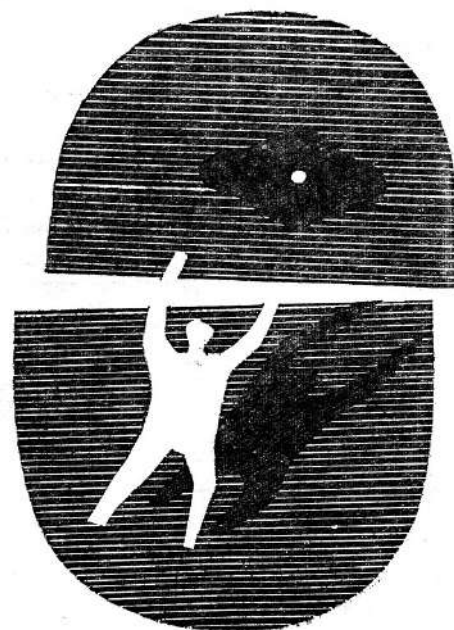


Рис. 4.2.18 — В. Янкилевский. Фронтиспис книги С. Комацу «Похитители завтрашнего дня». М.: Мир, 1970.

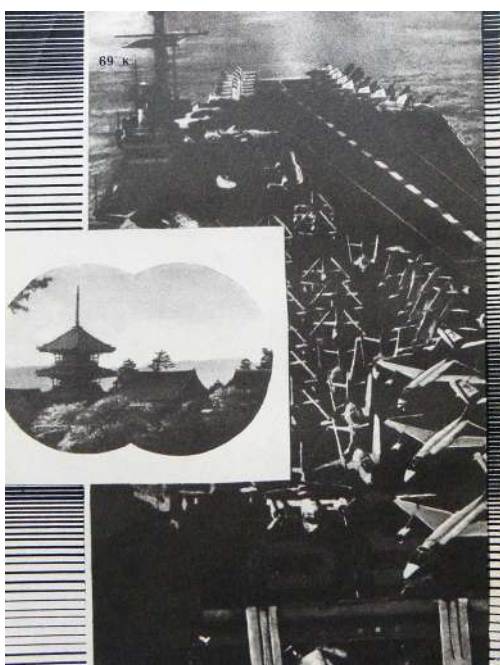


Рис. 4.2.19 — Четвертая страница обложки книги С. Комацу «Похитители завтрашнего дня». М.: Мир, 1970.



Рис. 4.2.20 — Первая страница обложки книги С. Лема «Навигатор Пиркс. Голос неба». М.: Мир, 1971.



Рис. 4.2.21 — В. Янкилевский.
Фронтиспис книги С. Лема
«Навигатор Пиркс. Голос неба». М.:
Мир, 1971.

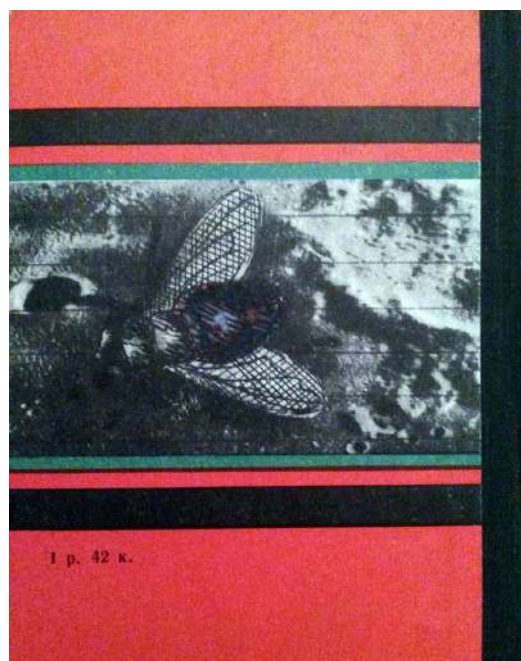


Рис. 4.2.22 — Четвертая страница
обложки книги С. Лема «Навигатор
Пиркс. Голос неба». М.: Мир, 1971.



Рис. 4.2.23 — Первый вариант первой
страницы обложки сборника
«Космический госпиталь». М.: Мир,
1972.



Рис. 4.2.24 — Второй вариант первой
страницы обложки сборника
«Космический госпиталь». М.: Мир,
1972.



Рис. 4.2.25 — Четвертая страница обложки сборника «Космический госпиталь». М.: Мир, 1972.



Рис. 4.2.26 — В. Янкилевский. Фронтиспис сборника «Космический госпиталь». М.: Мир, 1972.