

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.071.1+769.2
DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-42-50

Виктория Васильевна Васильева
Victoria Vasilyevna Vasilyeva

*аспирантка кафедры истории отечественного искусства,
postgraduate student of the Department of History of Russian Art,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Lomonosov Moscow State University
la-viva-rosa@yandex.ru*

КАЛЕЙДОСКОП КУЛЬТУРНЫХ ШИФРОВ ЮРИЯ СОБОЛЕВА YURI SOBOLEV'S CULTURAL CIPHER SYSTEM

Статья посвящена художественной деятельности Ю. Соболева в разных медиа: журнальной иллюстрации, самостоятельной графике, мультипликации и видео-арте, в которых он практиковал игру образами, почерпнутыми из различных эпох истории искусства. Автора интересует степень независимости и своеобразия художника в обращении к разнородным традициям и уже существующим образам. Цель статьи на примере ряда произведений вывести специфику образовности Ю. Соболева, воплотившего интересы к метафизике, эзотерике и кодам других культур в своем творчестве. В виде задач автор ставит выявление и разбор интерконтекстуальных практик художника, их особенностей с учетом жанра проектов, над которыми работал мастер; поиск предпосылок оригинального взгляда на искусство в биографии Ю. Соболева и его личных предпочтений литературного и философского толка. В качестве метода использованы описание и анализ произведений художника в разных медиа, с акцентом на работы Ю. Соболева в иллюстрации к периодическим научно-популярным изданиям, в частности журналу «Знание-сила» и сборнику «Наука и человечество». После проведенного исследования было установлено, что Ю. Соболев при активном обращении к широкому кругу контекстов никогда не уходил в эклектику, а создавал метакультурное художественное пространство по законам собственной логики, согласно которой диалог с прошлым служит для более глубокого раскрытия новых смыслов и вызовов, рожденных развитием науки и прогресса второй половины XX века. Отдельные произведения художника складываются в единую последовательную работу, к которой он привлекал и художников-современников. В научной литературе комплексный подход к выбранной теме с описанием и анализом конкретных иллюстраций, фигурирующих в данном тексте, дан еще не был.

Ключевые слова: Юрий Соболев, иллюстрация, книжная графика, игра образами, советская иллюстрация, журнал «Знание-сила»

Для цитирования: Васильева В.В. Калейдоскоп культурных шифров Юрия Соболева // Артикульт. 2022. №3(47). С. 42-50. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-42-50

This article focuses on Y. Sobolev's artistic work in different media: magazine illustration, independent graphics, animation and video-art, in which he practiced playing with images taken from different eras of art history. The author is interested in the degree of independence and originality of the artist in addressing heterogeneous traditions and pre-existing images. This article aims to use examples of his works to illustrate specificity of Sobolev's imagery, as he embodied his interest in metaphysics, esoterics and codes of other cultures in his art. The author aims to reveal and analyse the intercontextual practices of the artist, their peculiarities with the consideration of the genre of his projects, the search for the background of Y. Sobolev's original vision of art in his biography and his personal preferences in literary and philosophical fields. The description and analysis of the artist's works in different media were used as a method, with the focus on the works of Y. Sobolev in the illustrations for the popular science periodicals, in particular, for the "Znanie sila" magazine and "Nauka i mankind" anthology. After the research it was established that Y. Sobolev, while actively referring to a wide range of contexts, never was eclectic, but created meta-cultural artistic space according to its own logic, according to which dialogue with the past serves to better disclose the new meanings and challenges emerging with the development of science and progress of the second half of the 20th century. The individual works of the artist are put together into a coherent work, in which he involved contemporary artists as well. In the scientific literature, a comprehensive approach to the chosen topic with a description and analysis of the specific illustrations appearing in this text has not yet been given.

Keywords: Yury Sobolev, illustration, book graphics, image play, Soviet illustration, "Znanie-sila" magazine

For citation: Vasilyeva V.V. "Yuri Sobolev's cultural cipher system." *Articult.* 2022, no. 3(47), pp. 42-50. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-3-42-50

Творчество Ю. Соболева изобилует отсылками к разного рода культурным источникам: от произведений художников эпохи Возрождения до иллюстраций алхимических трактатов и буддийских средневековых канонов изображения Просветленного. При столкновении с богатой поливариантностью интересов Ю. Соболева возникает закономерный вопрос в отношении оригинальности авторского взгляда, характере заимствований и правил, по которым они происходят. Цель данного исследования – найти на это убедительный ответ и выявить специфику

насыщения соболевской образности через подключение к тем или иным визуальным и духовным системам прошлого. На этом пути будут решаться задачи по анализу графических работ мастера, его метода иллюстрирования научно-популярных изданий и по разбору игры образами в мультипликации и видео-арте. Отдельно выведена задача, соприкоснувшись с личностью автора через призму его философских, социальных предпочтений, выявить, что именно и каким образом отразилось на формировании его уникального взгляда на искусство, стратегии концептуального мышления и непосредственно на художественных практиках.

Можно предположить, что влияние на творчество Ю. Соболева с его тяготением к эзотерике и сложной многоуровневости смыслов оказали литературные интересы: особое внимание он уделял книгам создателя теории архетипов Г. Юнга, мастера литературы магического реализма Х. Борхеса, знакового мистика начала XX столетия Г. Гурджиева. К тому же, он прекрасно владел немецким и английским языками, что было тогда исключением в среде художников, мог читать и переводить друзьям редкие тексты [Кабаков, 2014, с. 32]. Эрудит-энциклопедист не только впитывал информацию, но и делился ее источниками и собственными интерпретациями с другими художниками. Так, он стал признанным знатоком среди отнюдь не узкого круга друзей, учеников и почитателей [Хржановский, 2014]. Римма и Валерий Герловины вспоминают, что читали издания об алхимии, ламаизме, софизме, масонстве вперемешку с иностранными журналами, по большей части именно из библиотеки Ю. Соболева [Герловин, Герловина, 2014]. Из литературы культурологического характера среди предпочтений Ю. Соболева следует особо выделить работу К. Хокке «Мир как лабиринт». Эта книга, вероятно, и послужила для Ю. Соболева теоретической базой процесса миграции и эволюции образов. К. Хокке применил вместо искусствоведческого культурологический подход, 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, модернизм XX века [Романова, 2014].

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. Баташов, психолог Т. Добровичев, математик Ю. Манин, композитор А. Шнитке. И целый ряд друзей, занимающихся изучением парапсихологии и нервной деятельности человека: исследователь особых возможностей человека И. Гольдин, основоположник суггестологии Г. Лозанов, психоневролог, владеющий техниками гипноза, Ю. Некрасова. В начале 1960-х годов дом Ю. Соболева даже получил прозвище «Нолев ковчег», так как фамилия художника изначально двойная – Ю. Нолев-Соболев. Там бывали местные интеллектуалы и приезжающие в СССР, например, Ж.-П. Сартр, толкователь К. Кастанеды М. Харнер [Морозова, 2014]. Вторым важным 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 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 свобододолюбивой атмосфере Таллина и Тарту, привлек внимание Ю. Соболева к эстетике сюрреализма, а также дал импульс связывать современное западное и отечественное искусство. Они стали близкими друзьями после выхода Ю. Соостера из лагеря, и их общение продлилось с 1957 до 1970-х годов. Вдвоем они снимали мастерскую, вместе ходили смотреть зарубежные журналы в Библиотеку иностранной литературы, желая узнать о процессах в мировом искусстве. Этот интерес был не только теоретический: помимо акций в кафе «Артистическое», они вдвоем с 1956 по 1958 год работали «в стиле тех направлений, которые пропустили... две недели мы работаем, как Пикассо, потом как Миро, и так далее» [Панов, 2014, с. 25]. Ю. Соболеву также оказался близок и взгляд его друга на необходимость взаимодействия мира

искусства и науки. Так, вместе они 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 1960 году Ю. Соболев получил должность главного художника издательства «Знание» и затем посвятил важнейшему его детищу журналу «Знание-сила» порядка двадцать лет. Во время его работы с изданием 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 стусить материю вокруг какой-то идеи, чтобы вокруг нее мерещились и ускользающе существовали смыслы» [там же, с. 25]. По этой причине рисунки и коллажи лучше выявляют особенности устройства и функционирование объектов, связанных с миром науки, а также формул и законов, чем простые фотографии и сухие графики. К тому же, тяготеющие к абстракции, лишённые конкретики рисунки помогали расширить ассоциативное и смысловое поле текста, стимулируя дополнительно фантазию читателя. Это прекрасно обнаруживается в иллюстрациях Ю. Соболева из второго номера журнала «Знание-сила» 1965 года к статье В. Ковалевского. Сюрреалистический оттенок происходящего, когда пространство и физические законы нарушают свою логику, и диван оказывается на потолке, соотносится с содержанием статьи, как и пугающие черные силуэты незнакомцев, напоминающие персонажей Р. Магритта. В. 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 усиливается [Ковалевский, 1965]. И вот это-то экстравагантное свойство превращается в иллюстрации Ю. Соболева в фантазмагорию, 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» [Соболев, 2014, с. 122]. То есть, за любым открытием и изобретением 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 диктовало и ощущение духа 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» [Ерофеев, 2014, с. 50]. Действительно, время оттепели и ее послаблений в социальной и духовной жизни по контрасту со сталинским режимом должны были воодушевлять и вселять веру в возможность адекватного жизнеустройства.

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. Визуальная метафора могла развиваться и за пределами одной страницы, связывая иллюстрации, не воспринимаемые одновременно. Например, при оформлении разворота статьи Н. Климонтовича, указывающей на ограниченность возможностей междисциплинарной науки синергетики объяснять законы живого мира, художник использует сквозной образ птицы (Климонтович, 1983). Ее полет,

показанный с помощью рисунков фаз взмаха крыльев, идет по диагонали всего разворота и уходит за поля. Этот прием, с одной стороны, дает динамичность и цельность оформлению, а с другой, раскрывает концепцию статьи, подчеркивая непредсказуемость и сложность живых организмов, чье функционирование не укладывается в жесткие рамки теоретических выкладок и уравнений. Характерно, что рисунки птицы частично закрывают научные снимки 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.

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 использовал А. Родченко. Однако есть существенная разница: для конструктивистов характерен культ прогресса, часто используются детали объектов, напрямую связанных с машинной цивилизацией. Ю. Соболев предпочитает мотивы из классического искусства использовать для концептуальной и серьезной игры смыслами, в то время как для авангардистов цитаты из старых мастеров были, как правило, заряжены иронией и наполнены пафосом низвержения идеалов прошлого. К примеру, для иллюстрации статьи Н. Федотовой о трофологии, науке, занимающейся изучением процессов поглощения и усвоения питательных веществ живыми организмами, в качестве иллюстраций художник выбрал фотографию щиплющей траву коровы и гравюру П. Брейгеля «Большие рыбы поедают малых» (Федорова, 1983). В столь неожиданном сопоставлении нет насмешки, напротив, такой ход абсолютно серьезен, посредством его 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 единства жизни.

Ю. Соболев называет иллюстрации такого рода «дорожными знаками», которые помогают следовать по маршруту текста [Соболев, 2014, с. 124]. То есть, они служат индикаторами фрагментов текста, над которыми следует задуматься, к которым стоит вернуться после прочтения еще раз, в качестве путеводителей для читателя работают также шрифт, цвет и рубрикация. Однако при беглом просмотре именно иллюстрация прежде всего обратит на себя внимание и удержит его, увлекающая читателя углубиться в содержание статьи. Уникальность соболевского подхода раскрывается и в сравнении с господствующим тогда принципом оформления, которым руководствовались художники другого популярного на тот момент научно-популярного журнала «Техника-молодежи». Тут пользовались буквальными иллюстрациями текстов. Портреты ученых, чертежи, конкретные рисунки механизмов поддерживали текст, но не брали на себя той роли, которую назначил иллюстрации Ю. Соболев.

В 1962 году издание «Знание» начало выпуск 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 номеров как главный художник курировал Ю. Соболев вместе с А. Добрицыным. Вдвоем они смогли к общему замыслу возвести отдельные цитаты из искусства разных эпох, выбрав самые выразительные фрагменты. Один из самых показательных случаев в этом отношении – оформление статьи Ф. Шорма о борьбе современной науки со

злокачественными опухолями (Шорм, 1963). Раздел, посвященный сложностям ранней диагностики рака, сопровождается рисунком А. Дюрера с подписью «Здесь у меня болит» и фотография скорченного мукой лица поверженного гиганта с Пергамского алтаря. 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 сделала значительные успехи 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. Фаворского, на которой богатырь смело противостоит Змею Горынычу. Это многоуровневая метафора: помимо победы человека над разными болезнями (головы Змея), она отражает и работу врачей, которые борются с неконтролируемым делением клеток, как с чудищем, 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 М. Озерского. 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 иллюстрации должны создавать «необходимый философский настрой» [Соболев, 2014, с. 122]. То есть, шифры из образов используются художником как средство очищения читателя от обыденных мыслей и настраивают на взаимодействие с сущностями из другого, эйдического мира.

Возникает парадокс: названия «Знание-сила» и «Наука и человечество» как будто утверждают экспансивный позитивистский подход, абсолютную 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. Зеленко, освещающей тему наследственности и фокусирующейся на стадии зарождения нового организма из родительского биоматериала, используется фотография разбитой скорлупы, научный рисунок развития жизни внутри яйца, и репродукция алхимической схемы устройства мира (Зеленко, 1967). Все три иллюстрации подходят к тайне рождения и передаче родовой информации с разных сторон. Фотография расколовшейся оболочки показывает доступное невооруженному взгляду свидетельство конечной стадии развития существа – встречу с миром. Рисунок формирования зародыша в яйце знакомит хотя и с сокрытым для обычного человека, но все-таки физическим процессом формирования новой жизни. А алхимическая схема 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 образность его творчества 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» [там же, с. 31]. Таким образом, из научной плоскости иллюстрации выводят читателя в область философии и резонируют со стилистикой текста.

Важно подчеркнуть, что свой взгляд на дизайн журнала как на полноценное концептуальное художественное высказывание он прививал и своим коллегам через совместную работу. Став главным художником «Знания», Ю. Соболев приобрел определенный номенклатурный статус и воспользовался им, чтобы привлечь молодых художников и так обновить принципы отечественной полиграфии. Шрифт для заголовков и предисловия второго тома «Науки и человечества» делали студенты полиграфического института М. Жуков, Ю. Курбатов. Над иллюстрациями трудились Р. Варшамов, И. Кабаков, Н. Калинин, В. Лавров, В. Пивоваров, Ю. Соостер В. Янкилевский. За монтаж фотографий и репродукций отвечали сам Ю. Соболев и А. Добрицын [Герчук, 1997].

Правда, нетривиальный подход к оформлению сборника оказался слишком смел, тома были встречены критически, а когда искусствовед Ю. Герчук попытался разместить положительную рецензию на них в сборнике «Искусство книги», редколлегия воспрепятствовала этому. Ее видный член С. Телингатер усмотрел в оформлении «Науки и человечества» «недопустимые влияния сюрреализма» [Герчук, 2014, с. 118]. Из всего дизайна он благосклонно отнесся только к титульному шрифту, в итоге работу над третьим выпуском сборника заказали уже другим авторам.

Совершенно другой смысл у игры образами появился, когда Ю. Соболев взялся за художественное решение мультипликации. В тандеме с Ю. Соостером он оформил мультфильм Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника» в 1968 году. Образный ряд фильма строится на отсылках к мировой истории искусства от Возрождения до XX века. Зачарованный город напоминает метафизические площади Д. де Кирико, в его жителях можно угадать образы с картин Д. Арчимбольдо, А. Дюрера, И. Босха, С. Боттичелли, П. делла Франческо. Моральная характеристика героев дается через внешний облик: когда в городе царствуют разобщенность и одержимость золотом, то горожане выглядят как монстры И. Босха или многосоставные химеры кисти Д. Арчимбольдо. Под чудесным воздействием звуков волшебной гармоники с чудовищами происходят удивительные метаморфозы: одухотворенные силой искусства, они превращаются в прекрасных дам и господ с картин художников итальянского Ренессанса. Противопоставление безобразного и прекрасного, как злого и светлого, отражено и в главных действующих лицах истории: мрачные персонажи, напоминающих героев в котелке Р. Магритта, уничтожают свободу и культуру, а благородный трубадур, прямая цитата портрета благородного Бернардино ди Бетто кисти Пинтуриккьо, наоборот борется с озверением людей и распадом личности. Показательно, что чудо преобразования горожан связано с образами 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 классических 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. Решетников пригласил Ю. Соболева в 1975 году создать слайд-фильм для открытия Московского конгресса дизайнеров. Согласно концепции организаторов, в его основе должна была быть заложена 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, а в заключительной главе деструктивно использовал освободившееся время. Как и в журнальной иллюстрации эти темы не были иллюстрированы буквально. На протяжении всего слайд-фильма товары из зарубежных каталогов перемежались с полотнами А. Мантеньи, П. Брейгеля, А. да Мессины, Дж. Беллини, Яна ван Эйка. Помимо репродукций полотен художников классического искусства Ю. Соболев использовал работы Р. Меэля, современного эстонского художника из группы ANK '64 [Соостер, 2018]. 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 товарищем 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 вместе с образами св. Себастьяна и атрибутами общества консьюмеризма – изображениями товаров, взятых из рекламы. Визуальный ряд сопровождался оригинальной аудиодорожкой из перемешанных между собой фольклорных песен народов СССР [Романова, 2014].

В данном случае модульное пространство, образованное самим устройством полиэкрана, подчеркивает бесконечные множасьи консьюмеристские желания общества. А произведения старых мастеров и современных служат метафорой мира духовности и нравственности, от которого общество потребления отворачивается.

Новаторский подход к заявленной теме организаторы фестиваля ожидаемо осудили и фильм к показу не допустили [там же]. Хотя сам Ю. Соболев не желал намеренной конфронтации с официальным искусством. Как он отмечал сам: «Идея неофициальности, отшельничества была нам глубоко чуждой. <...> Мы 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» [Герчук, 1993, с. 187].

В творчестве 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 к философии буддизма одновременно с группой «Коллективные действия», однако первый личный интерес возник раньше, когда художнику было 30-35 лет, и он искал, выбирал духовную систему как опору и стрезень. Буддизм показался ему лучшей альтернативой экзистенциализма, в результате он изучал дзен-буддизм, индийскую и тибетскую тантру, а в 1972 году с компанией хиппи на мотоциклах проехал Россию за семь месяцев, чтобы добраться до Бурятии, где находится значимый центр буддийской культуры дацан Улан-Удэ [Сасаки, 2003]. Мотив духовного пути в его физическом и метафорическом значении из личного опыта перешел и в работы художника, в частности в серии листов «В поисках быка». На листе в десять рядов показаны силуэтом идущие люди, причем подчеркивается мотив этапов шага: каждая последующая фигура словно продолжает движение предыдущей. У людей нет каких-то индивидуализирующих 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 встречаются с рамой, но не сбрасывают динамику ходьбы, возникая и устремляясь в миры, остающиеся для зрителя тайной умолчания. На фоне этих раскручивающихся человеческих цепочек происходит драма, которую никто не замечает: Ю. Соболев накладывает в центр 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 ставит 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, «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 призрачно так как соотносится с оригинальным текстом, где бык служит метафорой эго, которое необходимо одолеть для освобождения ума.

С 1970-х годов Ю. Соболев стал использовать в качестве модульной сетки для оформления изданий и организации композиции собственной графики канон изображения сидящего Будды XIII в. Он увидел его в книге по тибетской культуре и тут, вероятно, сказалась профессиональная подготовка: книжному дизайнеру 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 субъективных качеств. А 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.

Вместе с модульной сеткой 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. 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.

Подводя итоги, отметим, что страсть Ю. Соболева к смелой 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 полноценного 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. Хотя, казалось бы, они полностью противоречили назначению тематической периодики, которой занимался Ю. Соболев.

Его творчество нельзя назвать эклектикой, ведь разнообразные культурные традиции были использованы им для создания оригинального, авторского визуального и концептуального высказывания. 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, модернируют процесс познания. Их нетривиальное взаимодействие друг с другом призвано вывести читателя к метаидеи принципиальной неисчерпаемости тайн мироздания. Совершенно другую задачу решал Ю. Соболев с помощью визуальных метафор в мультипликации. Персонажи Возрождения в «Стеклопанной гармонике», скорее, связаны с надеждой на воскресение души. Именно они привносят идеалы гуманности, 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 потерянную человека современности, перевод культуры на коммерческие позиции.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. *Стеклопанная гармоника* (1968, реж. А. Хржановский, СССР), анимационный фильм.

ИСТОЧНИКИ

1. Герловина Р., Герловин В. Sobolev // *Острова Юрия Соболева*. – Москва: МАИЕР, Московский музей современного искусства, 2014. – С. 95-97.

2. Зеленко Г. Четыре цвета наследственности // Знание-сила. 1967. №7. С. 30-32.
3. Кабаков И. Записки о неофициальной жизни в Москве // Острова Юрия Соболева. – Москва: МАИЕР, Московский музей современного искусства, 2014. – С. 23-36.
4. Климонтович Н. Воздушные замки синергетики? // Знание-сила. 1983. №7. С. 12-14.
5. Ковалевский В. Да здравствуют нарушители закона // Знание-сила. 1965. № 2. С. 20-21.
6. Сасаки К. Интервью с Юрием Соболевым Куми Сасаки для японского журнала Sputnik // Кукарт. 2003. № 8. С. 30-36.
7. Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Острова Юрия Соболева. – Москва: МАИЕР, Московский музей современного искусства, 2014. – С. 121-125.
8. Федорова Н. Единая цепь жизни, или первые координаты новой науки // Знание-сила. 1983. №8. С. 18-19.
9. Хржановский А. Что воробей помнит об огурце // Острова Юрия Соболева. – Москва: МАИЕР, Московский музей современного искусства, 2014. С. 135-141.
10. Шорм Ф. Биохимия против рака // Наука и человечество. 1963. С. 115-127.
11. Ерофеев А. Интервью с Юрием Соболевым // Острова Юрия Соболева. – Москва: МАИЕР, Московский музей современного искусства, 2014. – С. 41-66.
12. Морозова Л. Острова Юрия Соболева // Диалог искусств. 2014. № 6. С. 78-79.
13. Панов А. Хрущева мы встретили аплодисментами // Диалог искусств. 2014. № 5. С. 24-26.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герчук Ю. Искусство «Оттепели» 1954-1964 // Вопросы искусствознания. 1997. № 1. С. 126-181.
2. Герчук Ю. Коммуникация по поводу свободы // Вопросы искусствознания. 1993. № 4. С. 175-188.
3. Герчук Ю. Юрий Соболев-режиссер современной книги // Острова Юрия Соболева. – Москва: МАИЕР, Московский музей современного искусства, 2014. – С. 113-118.
4. Романова А. Острова Юрия Соболева: от мифологизма до мультимедиа // Острова Юрия Соболева. – Москва: МАИЕР, Московский музей современного искусства, 2014. – С. 10-19.
5. Соостер М. Нонконформисты как творческий тандем // Вестник МГХПА. 2018. № 1. С. 190-200.

SOURCES

1. Erofeev A. "Interv'yu s Yuriem Sobolevym" [Interview with Yuri Sobolev]. *Ostrova Yuriya Soboleva* [Islands of Yuri Sobolev]. Moscow, MAIER, Moscow Museum of Modern Art, 2014. Pp. 41-66. (in Russ.)
2. Fedorova N. "Edinaya cep' zhizni, ili pervye koordinaty novoj nauki" [Unified chain of life, or the first coordinates of the new science]. *Znanie-sila* [Knowledge-power]. 1983, no. 8, pp. 18-19. (in Russ.)
3. Gerlovina R., Gerlovin V. "Sobolev." *Ostrova Yuriya Soboleva* [The Islands of Yuri Sobolev]. Moscow, MAIER, Moscow Museum of Modern Art, 2014. Pp. 95-97. (in Russ.)
4. Kabakov I. "Zapiski o neoficial'noj zhizni v Moskve" [Notes on unofficial life in Moscow]. *Ostrova Yuriya Soboleva* [Yuri Sobolev's Islands]. Moscow, MAIER, Moscow Museum of Modern Art, 2014. Pp. 23-36. (in Russ.)
5. Khrzhanovsky A. "Chto vorobej pomnit ob ogurce" [What a sparrow remembers about a cucumber]. *Ostrova Yuriya Soboleva* [Islands of Yuri Sobolev]. Moscow, MAIER, Moscow Museum of Modern Art, 2014. Pp. 135-141. (in Russ.)
6. Klimontovich N. "Vozdushnye zamki sinergetiki?" [Air castles of synergetics?]. *Znanie-sila* [Knowledge-power]. 1983, no. 7, pp. 12-14. (in Russ.)
7. Kovalevsky V. "Da zdravstvuyut narushiteli zakona" [Long live lawbreakers]. *Znanie-Sila* [Knowledge-power]. 1965, no. 2, pp. 20-21. (in Russ.)
8. Morozova L. "Ostrova Yuriya Soboleva" [Islands of Yuri Sobolev]. *Dialog iskusstvu* [Dialogue of Arts]. 2014, no. 6, pp. 78-79. (in Russ.)
9. Panov A. "Hrushcheva my vstretili aplodismentami" [We met Khrushchev with applause]. *Dialog iskusstvu* [Dialogue of Arts]. 2014, no. 5, pp. 24-26. (in Russ.)
10. Sasaki K. "Interv'yu s Yuriem Sobolevym Kumi Sasaki dlya yaponskogo zhurnala Sputnik" [Interview with Yuri Sobolev Kumi Sasaki for the Japanese magazine Sputnik]. *Kukart* [Kukart]. 2003, no. 8, pp. 30-36. (in Russ.)
11. Schorm F. "Biohimiya protiv raka" [Biochemistry against Cancer]. *Nauka i chelovechestvo* [Science and Humanity]. 1963. Pp. 115-127. (in Russ.)
12. Sobolev Y. "Uchastie hudozhnika v nauchno-populyarnoj knige" [Participation of the artist in a popular science book]. *Ostrova Yuriya Soboleva* [Islands of Yuri Sobolev]. Moscow, MAIER, Moscow Museum of Modern Art, 2014. Pp. 121-125. (in Russ.)
13. Zelenko G. "Chetyre cveta nasledstvennosti" [Four colors of heredity]. *Znanie-sila* [Knowledge-power]. 1967, no. 7, pp. 30-32. (in Russ.)

REFERENCES

1. Gerchuk Y. "Iskusstvo "Ottepeli" 1954-1964" [Art of the "Thaw" 1954-1964]. *Voprosy iskusstvoznaniya* [Art history questions]. 1997, no. 1, pp. 126-181. (in Russ.)
2. Gerchuk Y. "Kommunikaciya po povodu svobody" [Communication about freedom]. *Voprosy iskusstvoznaniya* [Art history questions]. 1993, no. 4, pp. 175-188. (in Russ.)
3. Gerchuk Y. "Yurij Sobolev-rezhisser sovremennoj knigi" [Yuri Sobolev-director of modern book]. *Ostrova Yuriya Soboleva* [Islands of Yuri Sobolev]. Moscow, MAIER, Moscow Museum of Modern Art, 2014. Pp. 113-118. (in Russ.)
4. Romanova A. "Ostrova Yuriya Soboleva: ot mifologizma do mul'timedia" [Sobolev's Islands: from mythology to multimedia]. *Ostrova Yuriya Soboleva* [Islands of Yuri Sobolev]. Moscow, MAIER, Moscow Museum of Modern Art, 2014. Pp. 10-19. (in Russ.)
5. Sooster M. "Nonkonformisty kak tvorcheskij tandem" [Nonconformists as a creative tandem]. *Vestnik MGHPA* [Bulletin of Moscow State Academy of Arts and Industry]. 2018, no. 1, pp. 190-200. (in Russ.)