

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 75.03

Творчество Николая Эстиса в контексте беспредметной живописи в СССР 1950–1980-х годов

Сорин Брут

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20

Для цитирования: Брут, Сорин. “Творчество Николая Эстиса в контексте беспредметной живописи в СССР 1950–1980-х годов”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 4 (2023): 664–684. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.404>

Творчество художника-абстракциониста Николая Эстиса впервые рассматривается в контексте советского варианта абстрактного экспрессионизма, который начал формироваться в период хрущевской оттепели. Анализируются условия, причины и источники, повлиявшие на возникновение интереса к абстракционизму у ряда советских художников в конце 1950-х годов, а также особенности складывания абстрактной манеры Эстиса. Впервые проводится сравнительный анализ концептуальных оснований и формальных решений произведений художника и других представителей советского абстрактного экспрессионизма, таких как Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Лев Кропивницкий, Евгений Михнов-Войтенко. Творчество Эстиса также сопоставляется с созвучными ему работами Джексона Поллока. Процесс формирования Николая Эстиса как абстракциониста существенно отличался от складывания беспредметной манеры у его старших современников. Художник шел к абстракции постепенно и первые полностью беспредметные работы написал уже в 1970-е годы. Соответственно, смыслы абстракции, связанные с периодом хрущевской оттепели, затронули его живопись лишь отчасти. Работы Эстиса этого периода оказываются наиболее близкими к абстракциям Владимира Немухина и Льва Кропивницкого рубежа 1950–1960-х годов, однако имеют и существенные отличия. В 1980-е годы стиль художника меняется и становится ближе к некоторым ранним произведениям Евгения Михнова-Войтенко и живописи Джексона Поллока. В то же время работы московского абстракциониста остаются самобытными. При этом идейные основания творчества Эстиса и рассматриваемых советских художников во многом близки. Они связаны с попыткой уйти от повседневной точки зрения и отобразить скрытое устройство реальности. Исследование показывает, что творчество Николая Эстиса вписывается в общую линию развития

советского варианта абстрактного экспрессионизма. В то же время в русле этого направления живописцу удалось выработать индивидуальную манеру.

Ключевые слова: Николай Эстис, искусство XX века, советское неофициальное искусство, беспредметная живопись, абстрактный экспрессионизм, лирическая абстракция, автоматическое письмо, хрущевская оттепель, формально-стилистический анализ, концептуальный анализ.

В статье анализируются стилистические и концептуальные пересечения в картинах Николая Эстиса и художников-абстракционистов, создававших свои произведения в СССР 1950–1980-х годов, таких как Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Лев Кропивницкий, Евгений Михнов-Войтенко. Это поможет понять, как соотносится живопись Эстиса и его современников, работавших в созвучной манере, и позволит выявить место художника в неофициальном искусстве указанного периода.

В тексте будут рассмотрены социокультурные условия формирования абстрактной манеры Эстиса и других авторов. Затем будет проведен сравнительный анализ стилистических особенностей их работ. Далее будут проанализированы и сопоставлены их идеи.

Живописные и графические работы Эстиса хранятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Американской академии искусств и наук, в коллекциях Министерства культуры РФ и Георгия Костаки, а также в ряде отечественных и зарубежных собраний. С 1966 г. у художника состоялось более 70 персональных выставок в России, Германии и других европейских странах. Наконец, Эстис в своей живописи создал оригинальную интерпретацию абстрактного экспрессионизма. Однако до сих пор не было написано ни одной научной статьи о его творчестве и защищена только одна дипломная работа [1].

Для анализа стилистических особенностей произведений художников используются методы формально-стилистического и сравнительного анализа. Метод культурно-исторического анализа применяется для осмысления социокультурных особенностей эпохи. Эстис до сих пор не излагал свои идеи и специфику творческого метода в текстах, поэтому для осмысления концептуальных оснований его живописи был проведен ряд интервью с художником. Большая часть этих материалов пока не опубликована.

Из критических текстов, посвященных творчеству Эстиса, необходимо выделить статьи искусствоведов Г. В. Ельшевской [2] и Е. М. Жуковой [3], которая работала с произведениями художника в Третьяковской галерее, а также текст критика Л. А. Аннинского [4]. Очерк Жуковой интересен, в первую очередь, меткими наблюдениями, которые до конца не раскрываются в тексте, но создают своего рода смысловую платформу для дальнейших исследований. Ельшевская и Аннинский затрагивают вопрос о принадлежности художника к тому или иному направлению неофициального искусства. Дать однозначный ответ на него сложно, так как в абстрактную живопись художника вплетены вполне фигуративные символические образы — птицы, ангелы, башни, фигуры. Ельшевская пишет: «Эстис — никак не “чистый беспредметник”, к этому способу выражения он шел от фигуративных композиций» [2]. С этим утверждением можно согласиться. Аннинский размышляет:

«По номинальным признакам перед нами, конечно же, абстракционизм. То есть, во-первых, художник игнорирует классическую перспективу, всецело разрабатывая плоскость, и, во-вторых, он игнорирует классическое “содержание”, то есть ничего не “изображает”. Он мыслит пятнами, колерами, плотностями, ритмами» [4]. Необходимо добавить к этому вполне точному рассуждению, что живопись Эстиса создается при помощи метода, близкого к типичному для абстрактного экспрессионизма автоматическому письму. Фигуративные элементы в его картинах не выделены из абстрактного целого, подчинены и дополняют его, в том числе помогая зрителю погрузиться в созерцание свободной живописи. Все это свидетельствует о том, что Эстис все-таки абстракционист, а энергичная манера живописи позволяет отнести бóльшую часть его работ к абстрактному экспрессионизму или лирической абстракции. Именно поэтому в данной статье его картины будут сопоставляться с произведениями художников, работавших в русле этого направления.

Условия возникновения абстрактного экспрессионизма в советском искусстве 1950-х годов

Возрождение абстракционизма в 1940–1950-е годы было процессом общим для западной культуры. В США активно развивался абстрактный экспрессионизм, а в ряде европейских стран — ташизм. Интерес к абстракции в определенной части художественных кругов (позже она четко обозначится как неофициальная) появляется во второй половине 1950-х годов, то есть в период хрущевской оттепели. Одним из значимых условий этого процесса стали изменения, произошедшие в советской внутренней политике с приходом к власти Хрущева. С середины 1930-х годов в искусстве СССР был утвержден единый курс искусства на социалистический реализм, а абстракция, как и другие «формалистские» течения, находилась под запретом. Живописцы, не отказавшиеся от авангардистских экспериментов, подвергались гонениям, лишались профессионального статуса и возможности выставлять свои работы, а доступ к необходимым художественным материалам был для них затруднен. Некоторые мастера и вовсе оказались в заключении. После развенчания культа личности Сталина уже новое поколение художников увидело альтернативу соцреализму в развитии методов и принципов авангарда 1910–1920-х. Е. Ю. Андреева пишет, что некоторые авторы верили в то, что искусство, продолжающее авангардистскую линию, вскоре станет официальным [5].

Другим важным фактором возрождения интереса к абстракции были крупные выставки западного искусства, показанные в Москве во второй половине 1950-х годов. А. К. Флорковская сообщает, что в 1956 г. на «выставке “Искусство социалистических стран” в Москве беспредметное искусство демонстрировалось в польском разделе экспозиции» [6, с. 81]. За ней последовали более известные — экспозиция на VI Международном фестивале молодежи и студентов (1957), выставки американской живописи в Сокольниках (1959), где были показаны полотна Джексона Поллока, Уильяма Базиотиса, Виллема Де Кунинга, и живописи ташистов (1961). Ф. М. Балаховская рассказывает: «Первую свою абстрактную работу Лидия Мастеркова написала на следующий же день после посещения выставки современного искусства на Фестивале молодежи и студентов 1957 года» [7, с. 26]. Флорковская в уже упоминавшейся статье добавляет: «В 1959–1960-х годах работы

в духе абстрактного экспрессионизма появляются у В. Немухина, Н. Вечтомова, Л. Кропивницкого» [6, с. 81]. Именно американская выставка подтолкнула этих и многих других художников из СССР обратиться к беспредметной живописи. Исследователь М. В. Валяева, говоря о влиянии западной послевоенной абстракции на формирование неофициального искусства, акцентирует важную деталь: «Парадокс в том, что самые смелые и самые первые “могикане” абстрактного искусства советской оттепели, совершившие в середине 1950-х решительный скачок от обветшалой реальности к свободному духу новой условности и красочных масс, в большей степени связаны с открытиями, совершенными европейским и американским искусством предшествующего этапа, чем с устремленными в будущее достижениями лидеров отечественной культуры 1910–1920-х годов» [8, с. 40]. Для художников старшего поколения, как свидетельствует Н. Колодзей [9, с. 81], русские абстракционисты начала XX в. выглядели предпочтительнее их западных коллег, заблеставших на арт-сцене после Второй мировой войны. Но в формировании более молодых художников, которые обратились к беспредметной живописи в 1950-е годы, ключевую роль сыграла именно западная абстракция.

Надо отметить, что «встречи» с европейской и американской живописью были возможны не только для московских художников. Андреева, рассказывая о возможных источниках манеры ленинградского абстракциониста Евгения Михнова-Войтенко, сообщает, что работы Пикассо в 1956 г. после выставки в Москве были показаны в Эрмитаже. Кроме того, «наиболее радикальная» часть коллекций Сергея Щукина и Ивана Морозова поступила в Эрмитаж на постоянное хранение и в 1950-е годы была показана публично. Что же касается американской абстракции, то ее, по словам Андреевой, Михнов-Войтенко знал по каталогу знаменитой выставки 1959 г. [10, с. 176–7].

Анализируя причины, по которым абстрактный экспрессионизм оказался востребован у художников из СССР рубежа 1950–1960-х годов, А. Д. Боровский пишет: «...абстрактное искусство ассоциировалось с самим понятием “остросовременное” (особенно после судьбоносной Американской национальной выставки в Сокольниках в 1959 [г.]), полномочно его представляло, велик был иску воспользоваться его языком ради приобщения к этой самой современности» [11, с. 9]. Л. А. Кашук в своей статье добавляет: «Абстрактное искусство, как никакое другое направление, давало ощущение раскрепощения, внутренней свободы, возможности созидания “новой реальности”... В 1960-е годы многим советским художникам представлялось, что спонтанная работа с цветоформой разом освобождает их от навязшей в зубах повествовательной содержательности, академической объемно-пластической формы, дает полную возможность переключиться с так называемого объективного отражения реальной действительности на ее субъективное переживание и воспроизведение» [12, с. 18–9]. Абстрактный экспрессионизм был антиподом социалистического реализма сразу по нескольким пунктам. Идеологически нормативному высказыванию последнего он противопоставлял непосредственность, подчиненности формального решения замыслу — самоценность формы, каноничности, унифицированности и политическому заказу — индивидуальное переживание и самовыражение. Художник попытался утвердить и отстоять свою субъектность, непременно подавляемую тоталитарной властью, которая склонна объективировать граждан, лишая их самости, полностью отдавая в руки единственному

субъекту — самой власти. Живописцы стремились выработать альтернативные официальной идеологии смыслы и модели существования — как бы перекодировать реальность, очищая ее от довлеющих идеологических значений и наполняя другим, уже «самостным» содержанием. Увлечение живописцев абстрактным экспрессионизмом в годы хрущевской оттепели стало, может быть, наиболее ярким отражением этого процесса.

Формирование абстрактной манеры в живописи Эстиса

Кратко рассмотрев контекст второй половины 1950-х годов и социокультурные причины, способствовавшие появлению интереса к абстракции у таких художников, как Владимир Немухин, Лидия Мастеркова, Михаил Кулаков, Николай Вечтомов и Лев Кропивницкий, знавший Поллока по репродукциям и до 1959 г., мы можем обратиться к формированию манеры Эстиса. Прежде всего необходимо отметить, что Эстис принадлежал уже к следующему поколению живописцев: он родился в 1937 г. и был младше всех перечисленных художников, чьи даты рождения — кроме Кулакова — поместились между 1922 и 1927 гг. Только в 1954 г. он приехал в Москву из Украинской ССР и поступил в Московское художественно-графическое педагогическое училище.

Оснований говорить о влиянии международных выставок на творчество Эстиса скорее нет. Летом 1957 г., во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, Эстис оказывается у родителей в Винницкой области, с 1958 по 1960 г. служит в армии в Армянской ССР и пропускает выставку американской живописи в Сокольниках (1959), а о выставке ташистов 1961 г. узнает постфактум¹. Однако, по словам художника, в первой половине 1960-х годов ему довелось попасть в запасники одного из региональных музеев и увидеть абстрактные работы Казимира Малевича и Василия Кандинского [13]. В то же время в Горкоме графиков Эстис знакомится с художником Виталием Окорочковым, который еще в 1920-е создавал абстрактные работы и общался с Владимиром Татлиным, Александром Родченко, а также Малевичем [14]. В альбоме, подготовленном по случаю ретроспективной выставки Окорочкова в Культурном центре Третьяковской галереи (2008), можно увидеть репродукции работ каждого из творческих этапов художника [15]. Но лишь несколько ранних работ Эстиса схожи с его картинами. О живописном воздействии Кандинского или Малевича говорить тем более сложно — манера Эстиса далека от обоих первопроходцев беспредметного искусства.

Оправданно было бы предположить, что воздействие на формирование беспредметной манеры живописца мог оказать кто-то из старшего поколения художников-абстракционистов. Ведь в Горкоме графиков, членом которого был Эстис,

¹ Если ситуация со службой в армии и посещением выставки Американской живописи в Сокольниках (1959) легко доказуема, то в случае двух других выставок исследователю приходится верить (или не верить) на слово художнику. Поездку в Хмельник летом 1957 г. косвенно подтверждает помимо слов художника и факт, что Эстис в годы учебы посещал Хмельник каждое лето (в архиве живописца сохранились фотографии из некоторых поездок). Говоря об экспозиции ташистов 1961 г., Эстис сообщает, что узнал о ней уже после ее закрытия, так как в то время из-за тяжелого материального положения семьи практически не следил за выставками. Впрочем, куда более убедительно указывает на отсутствие прямого влияния западной абстракции специфика формирования художественной манеры живописца. Подробнее этот процесс будет проанализирован далее.

в начале 1960-х уже состояли Немухин, Кропивницкий, Вечтомов, Зверев, художники студии «Новая реальность» и другие. Обратимся к самым ранним картинам Эстиса 1960-х годов и попробуем понять, можно ли говорить о прямом или косвенном влиянии.

Первые живописные работы Эстиса появляются в 1964 г., то есть в тот момент, когда Кропивницкий, Немухин и Турецкий уже отказались или отказываются от абстрактного экспрессионизма. До этого времени Эстис создал несколько графических серий. Работы, написанные в середине 1960-х годов, выдают автора, только ищущего свою манеру. Они еще далеки от беспредметной живописи, но уже экспрессивны. В них ощущается желание художника освободиться от повествовательности, но пока Эстис только стилизует и трансформирует образы реальности. Эти черты заметны в живописных работах из циклов «Пейзаж» (1964), «Композиции» (1967) и «Фигуры» (1965)². Уже в это время художник начинает использовать темперу, которой он продолжает работать до сих пор. Однако, в отличие от зрелых картин, наносит ее пастозно.

Первую работу, которую можно назвать практически абстрактной, художник пишет в 1968 г. Однако чистых абстракций в его творчестве до первой половины 1970-х годов не появится, а до начала 1980-х беспредметные картины будут чередоваться со вполне фигуративными. Таким образом, путь от фигуративной живописи к абстракции занял у Эстиса около десяти лет. Безусловно, его ранние беспредметные работы имеют определенные сходства с произведениями Немухина или Кропивницкого. Позднее мы еще сосредоточимся на анализе пересечений. Однако говорить о влиянии этих авторов затруднительно. Скорее влияла сама среда, в которой к тому моменту уже существовали разные авторские варианты нефигуративной живописи. Эстис, безусловно, знал работы очень разных по манере абстракционистов как 1910-х годов, так и современных ему авторов, однако ни за кем прямо не следовал, а постепенно выработывал собственную манеру. Надо отметить, что и другие представители абстрактного экспрессионизма в СССР 1950-х годов не подражали той же американской абстракции, но свободно интерпретировали ее, часто приходя к совершенно иным трактовкам беспредметной живописи.

В интервью Эстис говорит: «Художник, затянутый в вихревую воронку собственного творчества, никуда себя не встраивает. Так было и со мной. Я никогда ни к каким течениям и направлениям не примерялся», — и далее продолжает: «Главным было не потерять себя — сохраниться как художнику. А в авангарде ты или, допустим, в арьергарде... — это меня совершенно не волновало» [13].

Из этой реплики можно сделать сразу два вывода, проясняющие еще некоторые особенности соотношения поисков Эстиса и живописи абстракционистов, начинавших работать в период оттепели. Во-первых, Эстиса, уделяющего мало внимания актуальным художественным процессам, не интересовала новизна абстрактного экспрессионизма. Его обращение к этому направлению стало результатом обнаружения метода автоматического письма и свободной от повествовательности, экспрессивной манеры выражения. В то же время в задаче «сохраниться как художнику» можно увидеть не буквальное выступление против соцреализма, но стремление отстоять право на личностное высказывание, которое

² Картины Эстиса не имеют названий. Каталогизацию и нумерацию работ еще предстоит осуществить.

противостояло центральной для соцреализма идее унификации живописного языка и самой тоталитарной сути направления.

Позицию Эстиса, близкую и старшему поколению художников, можно было воспринимать и как метафору исторического перелома — освобождения страны после двух десятилетий правления Сталина, когда казалось, что в единице системы новая власть готова разглядеть живого человека. Но абстрактные работы Эстиса, самые ранние из которых пришлись уже на период застоя, не были реакцией на политические изменения — скорее попыткой художника утвердить и отстаивать свою субъектность в условиях, когда власть все еще воспринимает гражданина (и художника) как «государственную вещь» и стремится поместить ее на «подобающее» место в системе. Впрочем, это лишь один из возможных ракурсов, позволяющих взглянуть на творчество живописца.

Точки пересечения в абстракциях Эстиса и живописи советских художников абстрактного экспрессионизма 1950–1980-х годов

В беспредметных картинах Эстиса 1970-х — начала 1980-х годов сразу привлекает внимание композиционное решение. Для многих из работ, в основном относящихся к циклу «Композиции», свойственно отсутствие целостности. Характерны, например, работы 1977 (рис. 1) и 1982 гг. (рис. 2). Вертикальный элемент выступает



Рис. 1. Эстис Н. А. Из цикла «Композиции». 1982. Бумага, темпера. В собственности автора. Дата обращения июнь 15, 2021. [https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=8&titles=#prettyPhoto\[gallery40\]/131/](https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=8&titles=#prettyPhoto[gallery40]/131/)



Рис. 2. Эстис Н. А. Из цикла «Композиции». 1977. Бумага, темпера. В собственности автора. Дата обращения июнь 15, 2021. [https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=9&titles=#prettyPhoto\[gallery40\]/158/](https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=9&titles=#prettyPhoto[gallery40]/158/)

из условного фона, ориентированного горизонтально. Таким образом, картина предстает не единым организмом, но пространством действия разнонаправленных, даже противостоящих друг другу сил. Если обратиться к более ранним фигуративным работам, имеющим схожую композицию, становится ясно, что вертикальный элемент связан с идеей взлета и преодоления привычной «земной» точки зрения. На это указывают в том числе две работы из цикла «Фигуры» (1963 и 1967). Работа 1963 г. (рис. 3), написанная акварелью и тушью, изображает летящую человеческую фигуру. Абстрактный фон, выдержанный в белом, синем и голубом тонах, отсылает к небу. Вполне вероятно, художник интерпретирует образ Икара, который был важен для его раннего творчества [13]. «Фигура» 1967 г. почти абстрактна, однако и в ней читаются два взлетающих и одновременно распадающихся в пространстве силуэта. Кроме того, о важности идеи полета в живописи Эстиса свидетельствуют и образы ангелов и птиц, к которым он постоянно обращается начиная с 1970-х годов и до настоящего момента.

Такое композиционное решение находит параллели с абстракциями Немухина и Кропивницкого начала 1960-х годов. Однородность фона «Абстракции» Немухина 1962 г. определена сопоставимыми по размеру и очертаниям пятнами. Они кажутся статичными во многом благодаря решительной динамике центральных элементов, организованных в единый вертикальный порыв. Использование тонких линий на фоне «массивных» красочных пятен усиливает ощущение взлета, а крестообразные очертания элементов тоже напоминают о взлетающей фигуре Икара или ангела. Так же, как и в некоторых «Композициях» Эстиса, движение у Немухина не направлено к верхней точке полотна, а смещено в сторону угла, что

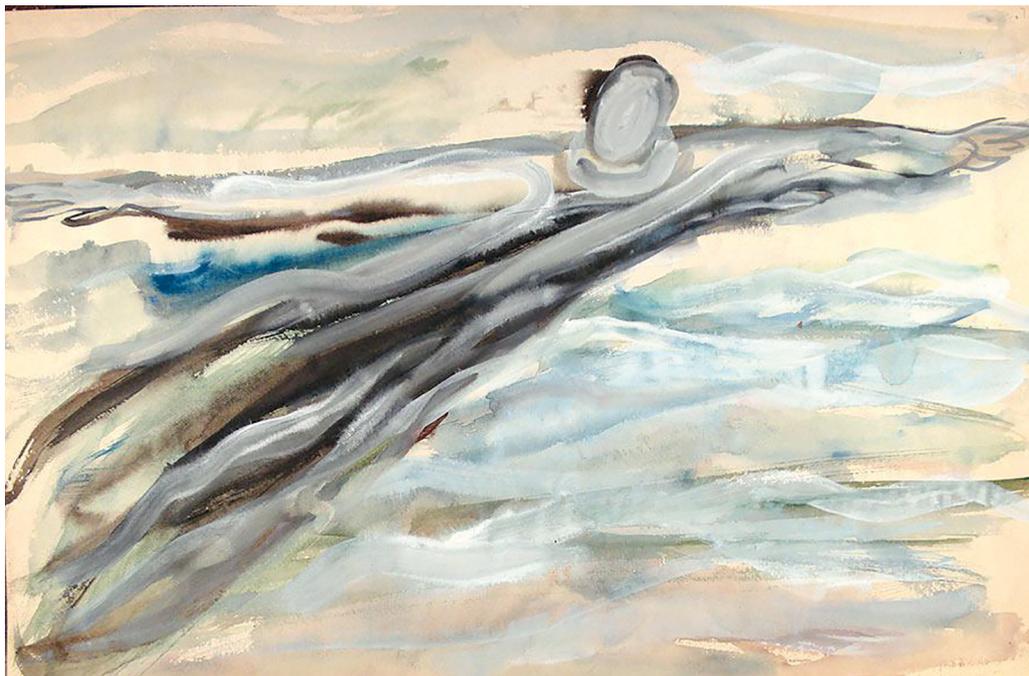


Рис. 3. Эстис Н. А. Из цикла «Фигуры». 1963. Бумага, акварель, тушь. В собственности автора. Дата обращения июнь 15, 2021. [https://nikolai.estis.de/ru/gallery/figures?page=7&titles=#prettyPhoto\[gallery35\]/113/](https://nikolai.estis.de/ru/gallery/figures?page=7&titles=#prettyPhoto[gallery35]/113/)

дополнительно усиливает динамику. Похожее, правда менее выраженное, решение можно наблюдать и в «Композиции» Немухина 1960 г.

Условный фон в «Композициях» Эстиса более однороден по колориту, что позволяет ему показать центральный элемент более явно и более широкими мазками. Если Немухин пишет свои абстракции маслом и отчасти концентрируется на разработке пастозной фактуры, Эстис работает более текучей темперой. Динамичные элементы у Немухина напоминают скорее процарапывание в духе граффити, тогда как у Эстиса они остаются живописными.

Для некоторых абстракций Кропивницкого рубежа 1950–1960-х годов, таких как «Лунный свет. Отражение», «Непрерывность творения», «Лунный свет» и «Уголок существования» (все — 1959), также характерно выделение центрального элемента из фона и вертикальная динамика в композиционном решении. Избегая густого нанесения масла, Кропивницкий добивается текучести краски. В то же время его работы отличает резкое колористическое противопоставление центрального элемента условному фону. Эстис избегает такой контрастности. Интересно и то, что Кропивницкий подчеркивает динамику вертикальной ориентацией холста, тогда как взмывающий элемент у Эстиса обычно вступает в противоборство с горизонталью носителя.

И все же главным отличием беспредметных композиций Эстиса от созвучных работ Немухина и Кропивницкого является работа с плоскостью. Немухин и Кропивницкий всецело заняты ее разработкой. Эстис же создает нечто вроде условно



Рис. 4. Эстис Н. А. Из цикла «Птицы». 1977. Бумага, темпера. В собственности автора. Дата обращения июнь 15, 2021. [https://nikolai.estis.de/ru/gallery/birds?page=5&titles=#prettyPhoto\[gallery31\]/78/](https://nikolai.estis.de/ru/gallery/birds?page=5&titles=#prettyPhoto[gallery31]/78/)

трактованного пространства, в котором благодаря организации мазков иногда можно увидеть и линию горизонта. Это становится особенно явно при рассмотрении работ из цикла «Птицы» (рис. 4) и «Композиции» (обе — 1977) или «Композиции» (1982) (рис. 5). Такое решение беспредметной работы в некотором смысле напоминает живопись Николая Вечтомова, однако пространственность у художников достигается при помощи разных приемов.

В лирических абстракциях Лидии Мастерковой начала 1960-х («Абстрактная композиция» (1963), «Композиция в красном и синем» (1962) и др.) тоже встречается вертикальная динамика, однако речь идет не о динамичном элементе, а о направленности целого работы. И все же определенные сходства с этими полотнами Мастерковой, особенно явно выраженные в характере линии и цветовых пятен, напоминающих листья растения, можно видеть в картине Эстиса 1981 г. из цикла «Композиции» (рис. 6). Созвучно и колористическое решение. В этой «Композиции» Эстиса заметен и еще один характерный для другой группы работ этого периода прием, который можно обозначить как мотив рамы. Он отражает специфическое соотношение плоскости и пространства в картинах живописца. В некоторых беспредметных и даже тяготеющих к беспредметным работам художник создает нечто вроде окна, как бы уводящего зрителя в глубину картины. Это могут быть



Рис. 5. Эстис Н. А. Из цикла «Композиции». 1982. Бумага, темпера. В собственности автора.
Дата обращения июнь 15, 2021. [https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=7&titles=#prettyPhoto\[gallery40\]/123/](https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=7&titles=#prettyPhoto[gallery40]/123/)

несколько мазков, сложившихся в квадрат или окружность. Иногда Эстис и вовсе покрывает боковые части картин полупрозрачным слоем белил. В мотиве рамы можно увидеть ту же тему преодоления и трансформации привычной точки зрения, что и в мотиве взлета.

В первой половине 1980-х годов творческая манера Эстиса меняется. Отдельные черты этих изменений наблюдались и в более ранних произведениях, однако только в 1980-е они начинают складываться в целостную манеру, которая в полную силу воплотится в его живописи уже в 1990–2000-е годы. Прежде всего необходимо отметить отсутствие противостояния между центральным элементом и условным фоном. Отныне картина представляет собой единое пространство, динамичные элементы которого ритмически уравнивают друг друга. Усиливается и детализация — экспрессивные мазки, брызги и потеки сплетаются в непроходимый «живописный лес» и собираются в единую композицию за счет ритма цветных пятен. В целом же колористическое решение в живописи 1980-х годов остается достаточно аскетичным, однако уже в начале 1990-х становится гораздо красочнее. Создается впечатление, что на новом этапе художник сосредоточился на разработке плоскости. Условное пространство с отсылками к линии горизонта исчезает из его работ, как и вообще элемент противостояния. В то же время сказать, что картины Эстиса становятся плоскостными, было бы ошибкой. Теперь ощущение пространственности достигается за счет наложения полупрозрачных



Рис. 6. Эстис Н. А. Из цикла «Композиции». 1981. Бумага, темпера. В собственности автора. Дата обращения июнь 15, 2021. [https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=8&titles=#prettyPhoto\[gallery40\]/137/](https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=8&titles=#prettyPhoto[gallery40]/137/)

мазков разной толщины. Процесс, происходящий в его творчестве с 1980-х и до конца 2000-х годов, можно свести к постепенному усилению детализации и многослойности, обогащению колорита. Также необходимо отметить, что из живописи Эстиса практически исчезают явно фигуративные картины. Даже подразумевающие наличие знака-образа «Птицы» и «Ангелы» становятся практически абстрактными и уже в гораздо большей степени принадлежат к беспредметной живописи, чем к фигуративной.

Картины Эстиса этого времени бессмысленно сравнивать с работами Немухина, Кропивницкого и Мастерковой, в том числе потому, что период абстрактного экспрессионизма продлился в творчестве каждого из этих художников всего

несколько лет. Трансформации их манер были связаны с отходом от этого направления. Вполне корректно сопоставить произведения Эстиса 1980-х годов с работами Михнова-Войтенко, выполненными маслом и нитроэмалью. Они были написаны на рубеже 1950–1960-х. В картине «Без названия» (1960) краска также накладывается в несколько слоев. Брызги и потеки создают эффект изобилия деталей, а характер нанесения мазков — разнонаправленную динамику. В результате в работе возникает визуальный эффект сетки и глубины пространства за ней, который заметен и в «Композиции» Эстиса 1984 г. (рис. 7) и в некоторых других картинах. Колористическое решение у Михнова-Войтенко лаконично. Организация композиции картины при помощи ритма цветных пятен особенно заметна в его «Абстрактной композиции» (1958). В 1970-е годы ленинградский художник обращается к темпера, однако использует ее иначе, интерпретируя традиции каллиграфии и создавая своеобразные орнаменты, сплетенные со свободными мазками. Этим картинам, как правило, свойственны цельность, многослойность и детализация. Однако визуально они мало похожи на живопись Эстиса.

Важнейшим отличием манеры Эстиса является сохранение в беспредметных композициях архетипических образов, своеобразных знаков-символов, таких как ангелы, фигуры или птицы, например работы из цикла «Ангелы» 1983 г. (рис. 8) и из цикла «Птицы» 1990 г. (рис. 9). Сам художник говорит: «Если зритель готов



Рис. 7. Эстис Н. А. Из цикла «Композиции». 1984. Оргалит, темпера. В собственности автора. Дата обращения июнь 15, 2021. [https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=7&titles=#prettyPhoto\[gallery40\]/119/](https://nikolai.estis.de/ru/gallery/compositions?page=7&titles=#prettyPhoto[gallery40]/119/)



Рис. 8. Эстис Н. А. Из цикла «Птицы». 1990. Бумага, темпера. В собственности автора.
Дата обращения июня 15, 2021. [https://nikolai.estis.de/ru/gallery/birds?page=3&titles=#prettyPhoto\[gallery31\]/42/](https://nikolai.estis.de/ru/gallery/birds?page=3&titles=#prettyPhoto[gallery31]/42/)



Рис. 9. Эстис Н. А. Из цикла «Ангелы». 1983. Бумага, темпера. В собственности автора.
Дата обращения июня 15, 2021. [https://nikolai.estis.de/ru/gallery/angels?page=2&titles=#prettyPhoto\[gallery9\]/29/](https://nikolai.estis.de/ru/gallery/angels?page=2&titles=#prettyPhoto[gallery9]/29/)

к эмоциональному восприятию, птица или фигура помогают ему войти в пространство картины, почувствовать музыку в цветах, пятнах, композиции» [10]. Важно отметить, что символическая интерпретация этих знаков помогает зрителю увидеть в работе дополнительные смыслы. Для самого художника вербальное содержание имеет второстепенное значение. И все же архетипические знаки-символы способствуют возникновению смыслового поля вокруг его картин.

Говоря о детализации, многослойности и организации ритма при помощи цветных пятен в беспредметной живописи, нельзя не вспомнить о произведениях Джексона Поллока. Однако американский художник использовал технику дриппинга, отличающуюся от ударов кисти Эстиса. Нанесение краски разными способами отражается на характере «мазка». Краски, которые используют живописцы, отличаются по художественным свойствам. Темпера Эстиса полупрозрачна, а эмали Поллока, наоборот, яркие и плотные. Кроме того, в отличие от последовательного чистого абстракциониста Поллока, Эстис использует архетипические знаки. Поэтому определенное визуальное сходство живописи Поллока и Эстиса при более внимательном рассмотрении выглядит не таким значительным. Анализ картин неофициальной абстракции Флорковской наглядно показывает, что даже те советские абстракционисты, которые вдохновлялись живописью Поллока, существенно перерабатывали его манеру, таким образом создавая оригинальные, а не подражательные произведения [6, с. 82–3]. Эстис, как и его старшие современники, слишком прямых сходств с Поллоком избегает.

Точки пересечения в идеях Эстиса и художников советского варианта абстрактного экспрессионизма

Сопоставление концепций Эстиса и других отечественных мастеров абстрактного экспрессионизма — более сложная задача, чем обнаружение формальных пересечений. Связано это в основном с различными тенденциями интерпретации их творчества и с отсутствием или неоднозначностью суждений самих авторов. Первым и общим пересечением является метод автоматического письма, который фактически неотделим от абстрактного экспрессионизма. Сам Эстис не использует это название, однако подробное описание метода, приведенное в интервью, свидетельствует о его близости к автоматическому письму. Ключевую роль в работе живописца играет определенное эмоциональное состояние, в которое он должен погрузиться и которое также подразумевает отключение рационального контроля над творческим процессом и, соответственно, интуитивное действие. Подобным образом работали и некоторые сюрреалисты, в дальнейшем оказавшие серьезное влияние на нью-йоркскую школу [16, с. 73].

Использование автоматического письма подразумевает и определенный смысл, восходящий к «Манифесту сюрреализма» Андре Бретона [17]. Автоматическое письмо позволяет художнику освободиться от влияния сознания на образ и работать интуитивно. А творческий процесс представляется как воплощение деятельности бессознательного. Таким образом, предполагается преодолеть дистанцию между человеком и реальностью как таковой, возникающую из-за шаблонных моделей восприятия и осмысления действительности, укоренившихся в сознании. Бессознательное же одновременно является внутренней и внешней категорией,

пространством слияния человека и мира. Несколько иную, хотя и непротиворечащую трактовку метода Джексоном Поллоком приводит Л. Эмерлинг: «Современный художник по-моему работает над передачей своего внутреннего мира, иными словами — он выражает энергию, движение и другие внутренние силы» [18, с. 23]. В этой интерпретации идея преодоления ограниченности сознания и выхода к реальности как таковой буквально не высказывается. Акцент смещается на выражение внутренних (эмоциональных или духовных) процессов, состояний.

Своей творческой задачей Эстис видит передачу эмоционального состояния [13], что, как кажется, должно сближать его с трактовкой Поллока. В то же время ключевой особенностью этого состояния является его отличие от любых повседневных состояний, а также отключение привычной логики восприятия. Для Эстиса важна идея сохранения чувственного взаимодействия с реальностью и противопоставления его рациональности, утилитарному, объективирующему и «обездушивающему» отношению к жизни, которое, по мнению художника, свойственно современному обществу. Эмоциональное восприятие переплетается у Эстиса и с идеей ощущения тайны как неперменного свойства реальности. Тема тайны, неизвестной, ускользающей от повседневного восприятия стороны действительности, так же как и личная попытка противостоять утилитарному восприятию, восходят еще к довоенному искусству и, в частности, оказываются созвучны идеям Бретона. Эта связь объясняет мотивы взлета и рамы, образы птиц, ангелов и башен, указывающие на смену точки зрения, освобождение от привычных моделей восприятия, мышления и конструирование новой оптики, чуткой к присутствию неизвестного в мире.

Интерес к тайне и отображению скрытого устройства действительности, понимаемого в русле философских, мистических, религиозных или научных идей, в той или иной степени был свойственен многим представителям советского абстрактного экспрессионизма. К. Аймермахер пишет: «Учитывая, что Немухина в конечном итоге интересуется познанием посредством художественных методов и художественных изображений трансцендентальности и духовности как онтологических категорий, становится понятно, что он хотел бы постичь не человеческую сущность, а человека как феномен бытия» [19, с. 203]. Искусствовед А. В. Ерофеев в статье о Лидии Мастерковой рассказывает о влиянии на ее понимание абстракции философских идей Кандинского, изложенных в труде «О духовном в искусстве» [20, с. 8–9]. Мастеркова в своих беспредметных картинах отображает устремленность к реальности духа. Вероятно, именно эта тема выразилась в композиционном решении и вертикальной динамике ее работ. Особую роль играет колорит, который художница наделяет символическими значениями. Лариса Кашук сообщает: «Как объясняла сама художница: темные формы воплощают чувственное восприятие, а светлые — это стремление к высшей духовности, к Богу» [12, с. 21]. Вероятнее всего, эти слова в большей степени относятся к уже оформившейся абстрактной манере Мастерковой, а не к ранним экспериментам с лирической абстракцией. Однако они очень точно показывают направленность ее мышления, которая и на рубеже 1950–1960-х годов, несомненно, была созвучной.

Подобные трактовки концептуальных оснований беспредметной живописи Немухина и Мастерковой безусловно близки живописи Эстиса в главном — стремлении выразить ускользающее от человеческого восприятия, сущностное устрой-

ство реальности, которое в одном случае обозначается как тайна, в других — как трансцендентальное или духовное пространство. В то же время каждый художник трактует эту тему по-своему. Немухин больше сосредоточен на художественном эксперименте. Мастеркова в своей интерпретации духовного следует за мистическими и философскими идеями Кандинского, а символические знаки, сохранявшиеся во многих беспредметных работах первооткрывателя абстракции, подменяет символизмом цвета. Эстис, разработав уже собственные символы, стремится в первую очередь отобразить состояние переживания скрытой стороны реальности.

В важнейшей для истории советского нонконформизма книге «Другое искусство: Москва, 1956–1988» приведены слова Кропивницкого о собственном творчестве: «Я ощутил современность, — пишет он, — как совокупность драматических свершений, психологических напряженностей, интеллектуальных перенасыщений; понял, что нашему времени больше всего свойственны страх, неуверенность, контраст впечатлений, новизна ощущений, нервозность» [21, с. 33]. Пытаясь уловить дух времени, Кропивницкий, как и Эстис, обращается к реальности ускользающей, скрытой духовной сущности явлений, стремясь таким образом к отображению «подлинного» мира, и уделяет особое внимание состоянию творческого процесса, которое называет «подключением к тотальной субстанции» [21, с. 35].

В воспоминаниях о Михнове-Войтенко Е. Сорокина пишет: «Живопись стала для Михнова познанием инобытия, притяжение которого было сильнее, чем одиночество в нем» [22, с. 136]. В самом выборе слова «инобытие» заложен смысл поиска некоей реальности, находящейся за пределами повседневных оптик, попытка преодолеть поверхностный уровень восприятия реальности, освободиться от него и приблизиться к постижению ее глубинных слоев. У Михнова-Войтенко это постижение переплетается с религиозными смыслами. В записных книжках сам художник называет себя «богомазом», а свои работы — «современными иконами» [23]. Для творческого метода живописца важна стремительность создания работы, позволяющая ему наиболее целостно воплотить переживание трансцендентного и создать особую реальность произведения, таким образом как бы воспроизводя акт божественного творения мира. Такой метод роднит Михнова с подходом Эстиса, в рабочем процессе которого ключевую роль играют погружение в творческое состояние, выражение его и, начиная с 1980-х годов, создание целостного «живого организма» — произведения. В отличие от Михнова-Войтенко, Эстис избегает религиозной терминологии, но в то же время некоторые архетипические знаки в его работах (ангелы, Вавилонская башня) отсылают к христианской традиции. Очевидно, что в картинах Михнова-Войтенко духовное содержание не встраивается в какую-либо религиозную систему, а идея «иконописи» прежде всего указывает на отказ от повседневной оптики и обращение к сторонам реальности, постоянно ускользающим от восприятия и сознания человека. Эти предпосылки оказываются общими для всех рассмотренных в данной главе авторов.

Заключение

Формальные решения ранних абстрактных работ Николая Эстиса 1970-х годов во многом пересекаются с живописью Льва Кропивницкого и Владимира Немухина рубежа 1950–1960-х годов. Их роднит сходство композиций, составленных

из условного фона и энергичных абстрактных элементов, которые объединяет вертикальная динамика, связанная с идеей преодоления.

Притом что Эстис сочетает разработку плоскости с сохранением условного пространства, а также вводит собственные знаковые элементы, художественные решения его абстракций оказываются созвучны устремлениям его старших современников. Таким образом, работы художника можно рассматривать как органичную часть общего процесса интерпретации абстрактного экспрессионизма в СССР.

К новой манере Эстис приходит в первой половине 1980-х годов и развивает ее до конца 2000-х. Его живопись этого времени также сохраняет определенные пересечения с некоторыми работами Евгения Михнова-Войтенко и Джексона Поллока. В частности, можно выделить сходства в композиционном решении картины как единого организма, где разнонаправленные динамичные мазки уравниваются за счет ритма колористических пятен. Также для рассмотренных картин характерны детализация и многослойность. Наиболее существенное отличие творчества Эстиса этого периода от работ Михнова-Войтенко и Поллока, помимо уже обозначенного сохранения фигуративных элементов, заключается в оригинальной технике темперной живописи (полупрозрачные мазки разной толщины наносятся на холст во много слоев). Зрелая манера Эстиса, окончательно сформировавшаяся к началу 1990-х годов, так же как и темперная живопись Михнова-Войтенко, являются примером развития и оригинальной трансформации абстрактного экспрессионизма в России.

В идейном смысле Эстис, как и другие рассмотренные художники, нацелен на отображение скрытого устройства реальности. В этом подходе можно увидеть акт перекодирования действительности, освобождения от навязанного идеологией ее восприятия и утверждения альтернативы. В этом смысле перекодирование может восприниматься как способ сделать авторитарную среду позднего СССР выносимой для себя и одновременно обособиться от нее, сконструировав иную картину реальности. В то же время сама задача осознания ускользающей или скрытой стороны действительности, утверждения ее присутствия и, таким образом, включения знака «неизвестного» в собственное мироощущение гораздо шире политической проблематики. Она несомненно значима для разрешения экзистенциальных и этических вопросов, связана с проблемами раскрытия своей самости и выстраиванием гармоничной коммуникации как с органическим, так и с человеческим миром.

Литература

1. Павловской, Никита. “Абстракции Николая Эстиса в искусстве XX века”. Дипломная работа бакалавра искусствоведения. МГУ им. М. В. Ломоносова, 2017.
2. Ельшевская, Галина. “На смену птицам”. *Московский художник*, no. 31 (1994). Дата обращения февраль 8, 2021. <https://nikolai.estis.de/ru/artist/citate>.
3. Жукова, Елена. “О художнике”. В кн. *Николай Эстис*, ред. Елена Жукова, 3–8. М.: ИМА-ПРЕСС, 1991.
4. Аннинский, Лев. “Хаос, Космос, Эстис”. *Арт-Фонарь*, no. 6 (1994). Дата обращения февраль 8, 2021. <http://nikolai.estis.de/ru/artist/publications/aninskiy>.
5. Андреева, Екатерина. *Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва–Ленинград 1946–1991*. М.: Искусство XXI век, 2012.
6. Флорковская, Анна. “Художники «другого искусства» и Живопись действия Дж.Поллока”. *Вестник славянских культур*, no. 2 (2013): 81–94.

7. Балаховская, Фаина. “В просторах покроя”. В кн. *Лидия Мастеркова. Лирическая абстракция*, ред.-сост. Андрей Ерофеев, 18–31. М.: ММОМА, 2015.
8. Валяева, Мария. *Морфология русской беспредметности. набросок исследования*. М.: Виртуальная галерея, 2003.
9. Колодзей, Наталья. “Американская выставка 1959 года в Москве”. *Пинакотека*, no. 22–23 (2006): 78–83.
10. Андреева, Екатерина. *Все и ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века*. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011.
11. Боровский, Александр. “Замри, умри, воскресни. Абстрактное искусство в России”. В кн. *Абстракция в России. XX век*, под ред. Анны Лакс, 7–16. 2 тома. СПб.: Palace Edition, 2001, т. 2.
12. Кашук, Лариса. “Абстрактное искусство Москвы 1950-х — 2000”. В кн. *Абстракция в России. XX век*, под ред. Анны Лакс, 17–26. 2 тома. СПб.: Palace Edition, 2001, т. 2.
13. Брут, Сорин. *Интервью с Николаем Эстисом, записанное в 2020 году* (не публиковалось).
14. Эстис, Николай. “Тунеядцы и вожди”. *Независимая газета* (2013). Дата обращения февраль 21, 2021. https://www.ng.ru/style/2013-07-30/8_artist.html.
15. Шклярская, Яна, В. Шпенглер, и О. Шарина, сост. *Валентин О कोरोков. Предмет и вне предмета: 1920е–1970е*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2008.
16. Роуз, Барбара. *Американская живопись. Двадцатый век*. Лозанна: Editions d'Art Albert Skira, 1995.
17. Бретон, Андре. “Манифест сюрреализма”. В кн. *Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века*, под ред. Леонида Андреева, 40–73. М.: Прогресс, 1986.
18. Эмерлинг, Леонард. *Джексон Поллок*. Пер. с англ. Елены Погосян. М.: Арт-родник, 2011.
19. Аймермахер, Карл. *От единства к многообразию. Разыскания в области «другого» искусства 1950-х — 1980-х годов*. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2004.
20. Ерофеев, Андрей. “От лирической абстракции к визионерскому искусству”. В кн. *Лидия Мастеркова. Лирическая абстракция*, ред.-сост. Андрей Ерофеев, 6–17. М.: ММОМА, 2015.
21. Талочкин, Леонид, и Ирина Алпатова, сост. *Другое искусство: Москва, 1956–76*. 2 тома. М.: Худож. галерея «Московская коллекция»: СП «Интербук», 1991, т. 1.
22. Сорокина, Евгения. “Его завещание. «Благодарю судьбу за то...»”. В кн. *Михнов и о Михнове*, сост. Евгения Сорокина, 135–64. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006.
23. Михнов-Войтенко, Евгений. “Записи 1961–1969”. В кн. *Михнов и о Михнове*, сост. Евгения Сорокина, 9–27. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006.

Статья поступила в редакцию 10 июля 2021 г.;
рекомендована к печати 8 августа 2023 г.

Контактная информация:

Брут Сорин (Павловской Никита Александрович) — pavlovskoi.nikita@yandex.ru

The Art of Nikolai Estis in the Soviet Abstract Painting of 1950s–1980s

Sorin Brut

HSE University,
20, ul. Muasnitskaya, Moscow, 101000, Russian Federation

For citation: Brut, Sorin. “The Art of Nikolai Estis in the Soviet Abstract Painting of 1950s–1980s”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 4 (2023): 664–684.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.404> (In Russian)

The work of the abstract artist Nikolai Estis is considered for the first time in the context of the Soviet version of abstract expressionism, which began to form during the Khrushchev thaw. The author analyzes the conditions, causes and sources that influenced the emergence of interest in abstractionism among a number of Soviet artists in the late 1950s, as well as the features of the forming of the abstract manner of Nikolai Estis. For the first time, a comparative analysis of the conceptual foundations and solutions of the works of Estis and other representatives of Soviet abstract expressionism such as Vladimir Nemukhin, Lidia Masterkova, Lev Kropivnitsky, Evgeny Mikhnov-Voitenko is carried out. The work of Estis is also compared with the works of Jackson Pollock that are consonant with him. The process of formation of Nikolai Estis as an abstract artist was significantly different from the folding of the abstract manner of his older contemporaries. Estis went to abstract painting gradually and wrote the first completely abstract works already in the 1970s. Accordingly, the meanings of abstract art associated with the period of the Khrushchev thaw affected his painting only partially. The works of Estis of the 1970s are the closest to the canvases of Vladimir Nemukhin and Lev Kropivnitsky of the 1950s and 1960s, but they also have significant differences. In the 1980s, the artist's style changed and became closer to some of the early works of Yevgeny Mikhnov-Voitenko and the paintings of Jackson Pollock. At the same time, the works of the Moscow abstract artist remain original. The ideas of the work of Estis and the Soviet artists under consideration are in many ways close. They are associated with an attempt to escape from the everyday point of view and display the hidden device of reality. The study shows that the work of Nikolai Estis fits into the general line of development of the Soviet version of abstract expressionism. At the same time, in line with this direction, the painter managed to develop an individual manner.

Keywords: Nikolai Estis, art of the twentieth century, Soviet unofficial art, abstract painting, abstract expressionism, lyrical abstraction, automatic writing, Khrushchev thaw, formal and stylistic analysis, conceptual analysis.

References

1. Pavlovskoi, Nikita. "Abstract paintings of Nikolai Estis in the art of the twentieth century". Bachelors of Art Diploma. Lomonosov Moscow State University, 2017. (In Russian)
2. Yelshvskaya, Galina. "To replace the birds". *Moskovskii khudozhnik*, no. 31 (1994): Accessed February 8, 2021. <https://nikolai.estis.de/ru/artist/citate>. (In Russian)
3. Zhukova, Elena. "About the artist". In *Nikolai Estis*, ed. Elena Zhukova, 3–8. Moscow: IMA-PRESS Publ., 1991. (In Russian)
4. Anninsky, Lev. "Chaos, Space, Estis". *Art-Fonar'*, no. 6 (1994). Accessed February 8, 2021. <http://nikolai.estis.de/ru/artist/publications/aninskiy>. (In Russian)
5. Andreeva, Ekaterina. *The angle of discrepancy. Schools of Nonconformist art. Moscow-Leningrad 1946–1991*. Moscow: Iskusstvo XXI vek Publ., 2012. (In Russian)
6. Florkovskaya, Anna. "The artists of the 'Nonconformist art' and the 'Action painting' of J. Pollock". *Vestnik slavianskikh kul'tur*, no. 2 (2013): 81–94. (In Russian)
7. Balakhovskaya, Faina. "In the vastness of the cut". In *Lydia Masterkova. Lyrical abstract art*, ed. and comp. by Andrei Ierofeev, 18–31. Moscow: MMOMA Publ., 2015. (In Russian)
8. Valyaeva, Maria. *Morphology of Russian abstract art. Sketch of the research*. Moscow: Virtual'naia galereia Publ., 2003 (In Russian)
9. Kolodzey, Natalia. "The American Exhibition of 1959 in Moscow". *Pinakoteka*, no. 22–23 (2006): 78–83. (In Russian)
10. Andreeva, Ekaterina. *Everything and nothing: Symbolic figures in the art of the second half of the twentieth century*. St Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2011. (In Russian)
11. Borovsky, Alexander. "Freeze, die, rise again. Abstract art in Russia". In *Abstraktsiia v Rossii. XX vek*, ed. by Anna Lax, 7–16. 2 vols. St Petersburg: Palace Edition, 2001, vol. 2. (In Russian)
12. Kashuk, Larisa. "Abstract art of Moscow in the 1950s–2000". In *Abstraktsiia v Rossii. XX vek*, ed. by Anna Lax, 17–26. 2 vols. St Petersburg: Palace Edition, 2001, vol. 2. (In Russian)
13. Brut, Sorin. *Interview with Nikolai Estis, recorded in 2020*. (Not published) (In Russian)

14. Estis, Nikolai. "Parasites and leaders". *Nezavisimaya Gazeta* (2013). Accessed February 21, 2021. https://www.ng.ru/style/2013-07-30/8_artist.html. (In Russian)
15. Shklyarskaya Yana, V. Spengler, and O. Sharina, comp. *Valentin Okorokov. The subject and outside of the subject. 1920s–1970s*. Moscow: Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia Publ., 2008. (In Russian)
16. Rose, Barbara. *American painting. The twentieth century*. Lausanne: Editions d'art Albert Skira, 1995. (In Russian)
17. Breton, Andre. "Manifesto of Surrealism". In *Nazyvat' veshchi svoimi imenami. Programmnye vystupleniia masterov zapadno-evropeiskoi literatury XX veka*, ed. by Leonid Andreev, 40–73. Moscow: Progress Publ., 1986. (In Russian)
18. Emerling, Leonard. *Jackson Pollock*. Rus. ed. Transl. by Eleny Pogosian. Moscow: Art-rodnik Publ., 2011. (In Russian)
19. Aimermacher, Karl. *From unity to diversity. Research in the field of Nonconformist art of the 1950s–1980s*. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2004. (In Russian)
20. Ierofeev, Andrei. "From lyrical abstract art to visionary art". In *Lidiia Masterkova. Liricheskaia abstraktsiia*, ed. and comp. by Andrei Ierofeev, 6–17. Moscow: MMOMA Publ., 2015. (In Russian)
21. Talochkin, Leonid, and Irina Alpatova, comp. *Other Art, Moscow, 1956–76*. 2 vols. Moscow: Khudozhestvennaia galereia "Moskovskaia kolleksiia: SP "Interbuk" Publ., 1991, vol. 1. (In Russian)
22. Sorokina, Evgenia. "His will. 'I thank fate for that...'" In *Mikhnov i o Mikhнове*, comp. by Evgenia Sorokina, 135–64. St Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova Publ., 2006. (In Russian)
23. Mikhnov-Voitenko, Evgeny. "Records 1961–1969" In *Mikhnov i o Mikhнове*, comp. by Evgenia Sorokina, 9–27. St Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova Publ., 2006. (In Russian)

Received: July 10, 2021
Accepted: August 8, 2023

Author's information:

Sorin Brut (Nikita A. Pavlovskoi) — pavlovskoi.nikita@yandex.ru