Сорин БРУТ

Космос. Компас. Эстис[1]

С художником Николаем Эстисом все не так просто. Направление вроде понятно — абстрактный экспрессионизм. Но только его манера не похожа ни на кого из западных или русских коллег. Да и абстрактность этой экспрессивной живописи вызывает вопросы. Почти во всех работах у Эстиса появляются какие-то фигуративные элементы — птицы, башни, ангелы. Тем интереснее будет понять, что это за искусство и почему оно актуально именно сейчас.

Люди, которые не очень разбираются в живописи, при виде его работ в лучшем случае понимают, что ничего не понимают. У более подкованных зрителей такой проблемы нет: «Поллок», «русский Поллок», «второй Поллок» — заявляют они. Специалисты согласны. Правда, специалисты невнимательные или из другой области. А дальше легко досказывают историю. Когда Эстис начал заниматься живописью? На рубеже 50–60-х. В те же годы, что и все наши абстрактные экспрессионисты — Немухин, Мастеркова, Михнов-Войтенко, Лев Кропивницкий. В 1957 году забрел на выставку современного мирового искусства, проходившую в рамках Фестиваля молодежи и студентов. Там подсмотрел абстракцию и наверняка начал экспериментировать с ней. В 1959-м оказался в Сокольниках на выставке Нью-йоркской школы, где экспонировались Ротко, де Кунинг, Поллок и другие. Тут-то Поллок и приглянулся. Эстис, так сказать, позаимствовал манеру и перенес ее на новую почву, вставляя от себя ангелов и птиц. Дальше уже не так важно — может быть, выставка ташистов в 61-м, может быть, бульдозерная выставка. Вроде как разобрались.

Но есть одно «но». Или два, или три, или сколько их там. Во-первых, Эстис не был на выставке 1957 года. Она проходила летом. Двадцатилетний художник как раз гостил у родителей на Украине. Во-вторых, в 1958-м Николая по ошибке забрали в армию. Он служил в Армении, приятельствовал там с пожилым Сарьяном. Может, что и узнал от него про авангард 10-х, но сам Эстис такого не помнит. А вот до Сокольников было далековато. Выходит абсолютно кафкианская история про волокиту, укравшую у живописца не только два года, но и представление о современном западном искусстве. Можно было попробовать наверстать в 61-м. Хотя бы на ташистов посмотреть. Они, конечно, поскромнее, чем американцы, но все же лучше, чем ничего. Но и здесь вмешалась проза. Нищета. Попытки как-то подработать, прокормить жену и маленькую дочь. Не до выставок было. Ладно, — возьмется спорить наш знаток, — пусть так, пусть не видел. Но ведь он не мог не знать коллег, практиковавших абстракцию после этих самых выставок. С одной стороны, это, конечно, шаблон. Еще Эрнст Крис анализировал это любимое занятие историков — посмертно перезнакомить и подружить всех известных художников[2]. С другой стороны, в нашем-то случае знаток оказался прав. Немухина Эстис знал шапочно. Работ его видел мало и, скорее всего, тогда, когда тот порвал с экспрессивной абстракцией. Кропивницкого тоже узнал позже. Тот уже был неоэкспрессионистом. Знал Целкова, но Целков, хоть из той же среды, не абстракционист. А вот Окороков... Да, был такой художник в группе Элия Белютина. Он создавал лирические, читай — экспрессивные абстракции. Окороков был уже пожилым человеком, начинал-то еще на рубеже 10-х и 20-х, вроде как даже был знаком с Татлиным. Живописно Окороков ничуть не похож ни на Поллока, ни на

Из цикла «Композиции». 1977 г.

Из цикла «Птицы».
1977 г.

Эстиса, хотя возможности информационного влияния исключать нельзя. Но и только. Еще удар по рассуждениям о единой среде. В начале 60-х, когда лианозовцы и белютинцы обратились к абстрактному экспрессионизму, Эстис создавал фигуративные картины. Его беспредметная живопись началась на рубеже 60-х и 70-х, когда многим (например Немухину, Турецкому, Кропивницкому) абстрактный экспрессионизм уже наскучил и они обратились к другим стилям. В начале 70-х абстракция уже не могла вызывать в душе художника радость переоткрывательства. Да и яркость социально-политической реакции утратила. Так что с магистральной линией шестидесятников абстракция Эстиса не пересекалась. И все же главное «но» — другое. Творческая манера Эстиса на самом деле не похожа на поллоковскую. Так может показаться, но — нет. Поллок знаменит в первую очередь капельной техникой. Это когда краска свободно капает с палочки на холст. А у Эстиса все-таки удары кисти. Мазки, а не капли. Более внимательный специалист это конечно же подметит, но затем вновь поймет, что ничего не понял. А к чему я все это? Только к тому, что с Эстисом все не так просто.

Чтобы начать, нам придется перенестись в более раннее время. Мимо службы в армии, учебы в Московском художественно-графическом училище, мимо Третьяковки, где больше всех понравился Врубель, в детство, в местечко Хмельник на Украине. Когда Николаю было несколько месяцев (кончался 1937-й), его родителей едва не репрессировали. Кто-то из соседей донес, что ребенка обратили в иудаизм. Приехали. Проверили. Все обошлось, но в памяти отпечаталось. А потом была война. Будущий художник с матерью и сестрой оказались в эвакуации, в Башкирии. В местечко пришли солдаты вермахта. При активном содействии местного населения ими было расстреляно около 12 тыс. жителей еврейской национальности. После войны семья Николая вернулась в Хмельник. Местное население, само собой, никуда не делось. Взгляды тоже не поменялись. Старшие ребята из школы носили немецкую военную одежду. Они же травили евреев-одношкольников. До своих 18 лет Эстис находился внутри жестокой враждебной среды и пытался противостоять ей. Естественно, это повлияло и на личность художника, и на его творчество. В ранних работах тема еврейской трагедии звучит явно. Позже она растворится в абстракции и как будто скроется, но не исчезнет. В одном из интервью[3], взятых мною для исследования, художник рассказывает: «Годы с 1945-го по 1954-й, пока я не уехал учиться в Москву, прошли в атмосфере чудовищного тотального антисемитизма. Всеми возможными и невозможными способами я противостоял ему (чаще всего в одиночестве). Это не только сделало меня нетерпимым и агрессивным, но и научило остро чувствовать и переживать как свою, так и чужую боль, унижение и безысходность. Перефразируя не помню

Из цикла «Композиции».
1982 г.

какого американского автора, могу сказать: “Спасибо Тебе, Господи, что создал меня евреем, это помогло мне стать человеком”. Я это называю “болевой рефлекс”, у меня он повышен, он всегда при мне и очень необходим в работе. Возможно, именно он дает мне допуск к тайнам, названия которых я не знаю». Человек не травмированный вряд ли будет искать что-то вне привычной жизни. Зачем, если все на месте? Если можно жить и радоваться. А когда уже не получается спокойно продолжать все то, что делал раньше, начинается поиск. Кто знает, к чему он в конце концов приведет. Но это уже дальше, через время.

Нужно еще разобраться в творческом методе Эстиса. Прежде всего: художник не задумывает картины. Он пишет спонтанно, не стесняя себя первоначальным замыслом. Такой метод называется автоматическим письмом. Он характерен для абсолютного большинства мастеров абстрактного экспрессионизма. Главную роль в создании произведения для Эстиса играет состояние. Лучше, чем он сам, его все равно никто не опишет: «Когда краска готова, а плоскость взывает и ждет, наступает, я бы сказал, роковой момент. Решусь ли? Решусь ли влиться, впрыгнуть, взлететь, провалиться? Если чудо происходит, то тут не до “картин”. Идет поток, он завершается, ты убегаешь, и только завтра решишься посмотреть “что получилось” и спросить себя, “было ли оно”, “кто это сделал” и нужно ли мое вмешательство — незаметное, корректное, послушное вмешательство профессионала в эту неведомую стихию». Так что разгадывать «о чем та или иная картина?» бессмысленно. А вот понять что-то о творчестве в целом можно.

70-е, 80-е, 90-е, 00-е, 10-е — вот уже почти пять десятилетий, а у Эстиса все одно. Неизменная темпера по холсту, оргалиту или, чаще, бумаге. «Птицы», «Башни», «Ангелы», снова «Птицы», снова «Башни», «Фигуры». Художник работает циклами, однако не то чтобы они сильно между собой различались. Скорее, все его картины объединены одной темой. Но и это не точно. Потому что к теме он в разное время подходил по-разному. И если разобраться как, то прояснятся и другие вопросы. А то ведь затянули. Громоздкое вступление. Вопросы. Вроде сдвинулось с мертвой точки, и вновь вопросы. Полстатьи позади. Когда уже хоть один ответ появится?!

Из цикла «Фигуры». 1971 г.

На выставках художника обычно можно посмотреть произведения 90-х и 00-х, иногда 80-х, а вот 70-е представлены крайне редко. Сам Эстис говорит, что всегда писал примерно одинаково. Это не совсем так, но нужно увидеть работы 70-х и сравнить, например, с картинами 90-х, чтобы понять это.

Для начала: мазки другие. В 70-х — начале 80-х широкие. Потом становятся более дробными. Накладываются друг на друга, сплетая картину в непроходимый лес. В живописи 70-х и 80-х важны подтеки. Художник сохраняет их, иногда даже обводит тонкой кистью. Возникает ощущение органики, взаимопроникновения фигуры и фона. В более поздних работах подтеки потеряют значимость. С середины 80-х картины многоцветнее. Раньше — обычно лаконичные по колориту.

Но интереснее отличия в композиции. В 70-е есть две характерные особенности. Первая — мазки условного фона, как правило, горизонтальны, а на переднем плане выделяется элемент, резко устремленный вверх. Больше того, в горизонтальном фоне

часто нет однородности. Он делится на две части — земную и небесную. То есть сохраняется и условное пространство, и условный персонаж — взметающийся объект, или ангел, или птица. Главная тема таких работ — порыв вверх.

Другая особенность композиции в произведениях того времени — рамка. Часто центральная часть отделена от остальной работы своеобразным окном. Или, может, это дверь? По краям картина кажется плоской, иногда даже закрашена одним цветом. Но в середине, за окном, возникает глубокое пространство, где и происходит живописное событие.

В более поздних картинах обычно нет ни резкой вертикали, ни рамки, если, конечно, не считать таковой более широкие мазки по краям. Там композиция едина и целостна. Ничто никуда не рвется, не уходит. Складывается в общую мозаику. Действительно, работы конца 80-х – 00-х за счет дробности мазка и брызг напоминают мозаику. А порой, когда мазок более резок, похожи на витражи.

В общих чертах сравнили. Выходит, в картинах до середины 80-х — взлет в условном пространстве, уход в неизвестное через рамку, органичность, взаимопроникновение. С конца 80-х — поглощающая все множество деталей цельность, организованная ритмом цветных пятен. Все «действующие лица» (птицы, ангелы) тоже растворены в ней. Очевидно, что эти художественные особенности не могут быть случайными. За ними стоит и смысловая разница.

Из цикла «Башни».
1990 г.

Я достаточно долго думал об этом, строил гипотезы, предполагал, а потом вдруг обратил внимание на одну штуку, которой до этого совершенно не придавал значения. Смешно, но даже в этой статье мы уже были совсем рядом. Там, где говорили про творческий метод и состояние. Не копнули чуть глубже, а теперь придется возвращаться. Художник говорит, что никогда ничего не задумывает перед началом работы. Отключает голову. Пишет в определенном состоянии. Но ничего не задумывает и ничего не вкладывает — разные вещи. Ведь транслировать в живопись определенное состояние — это тоже тема. Чем-то оно ценно, если так значимо для Эстиса. Но важно еще разобраться, как художник понимает его природу. Он определяет живопись как «таинственное послание в красках». Задача живописца — «оказаться на его (этого послания) пути». Раз речь идет о «послании», значит, тайна находится вне художника. Он — только проводник между ней и картиной. А состояние — это что-то вроде места встречи с тайной или способа взаимодействия с ней. Как будто разобрались. Но это из интервью 2017 года.

А в 1984-м, на самом излете манеры 70-х и незадолго до зрелого стиля, Эстис говорит иначе. В. Перфильев[4] приводит слова художника о том, что он в своем творчестве стремится отобразить состояние души человека, не прибегая к натурным формам. Это уже почти Поллок, убежденный в том, что современный художник выражает свое внутреннее состояние и другие внутренние силы. Стало быть, здесь никакого внешнего источника нет. Только самовыражение, но идущее не от психоанализа, как у американского живописца, а от религиозного миропонимания. Творчество Эстиса в 70-е и начале 80-х — чистая живопись состояния. В ней чувствование глубины и тайны мира, скрытой за видимыми вещами, отображается через открытое окно рамки. Устремленность к этой тайне и внутренний взлет — во взмывающем на переднем плане элементе. Чувство слияния и родства с космосом — во

взаимопроникновении фигуры и пространства через подтеки. Работы 70-х — это внутренний порыв к тайне.

Позже, когда художник «становится проводником», порыв остается только в его творческом методе, а предметом отображения делается сама тайна, непознаваемая сущность мира, скрытая за видимыми формами. Человек исчезает из картин. Можно ли сказать, что абстракции Эстиса зрелого периода — это новое религиозное искусство? Так и тянет прицепить к тексту о художнике кликбейтное название «абстрактная икона». Живопись Эстиса насыщена религиозными знаками-ассоциациями. Это и фигуры, ангелы, вавилонские башни, и периодическое использование фризовой композиции в работах (с середины 80-х), и ассоциации с мозаикой или витражом. Творческая тема Эстиса и его восприятие искусства тоже религиозны. Да и материал — темпера — типичен для иконописи. Но есть и много «против». Например, это искусство не принадлежит к какой-то определенной религии. Оно не создается для ее обслуживания, не связано с культом и так далее. Много аргументов. Так что это вопрос очень сложный.

Вернемся. Человек исчезает из картин. Человек — проводник, но ведь и смотрящий на картину — человек. Что делать зрителю? Слово Эстису: «Своему зрителю я хочу сказать, что мое искусство по определению чувственно, и общаться с ним нужно именно по этим каналам, по возможности исключив рацио, т.е. голову, которая и так безо всякой меры перегружена. Живопись дает возможность пережить уникальный опыт, вызывая к жизни эмоциональный спектр личности, который, увы, часто оказывается невостребованным обществом и самим субъектом. Полагаю, что соприкосновение с живописью — переживание уникальное и интимное». Художник отображает свое соприкосновение с тайной мира или образ этой тайны, воспринятой через определенное внутреннее состояние. В зрителе она тоже каким-то образом отображается. Но только если он сможет погрузиться в живопись. Эстис говорит и о том, что, глядя на его картины, полезно отключить рацио и освободить чувства. При этом голова современного человека перегружена, а чувства, наоборот, не востребованы обществом. Но ведь интерпретация не менее важна, чем созерцание. Больше того, она усиливает чувственное восприятие. Одно дело, когда ты смотришь просто на цветные пятна — чувствуешь цвета, их гармонию или, скажем, динамику, и совсем другое, когда за ними возникает история, оживающая через восприятие живописных средств. Тем более что художник оставляет в своих работах знаки, которые порождают ассоциации и вынуждают зрителя интерпретировать.

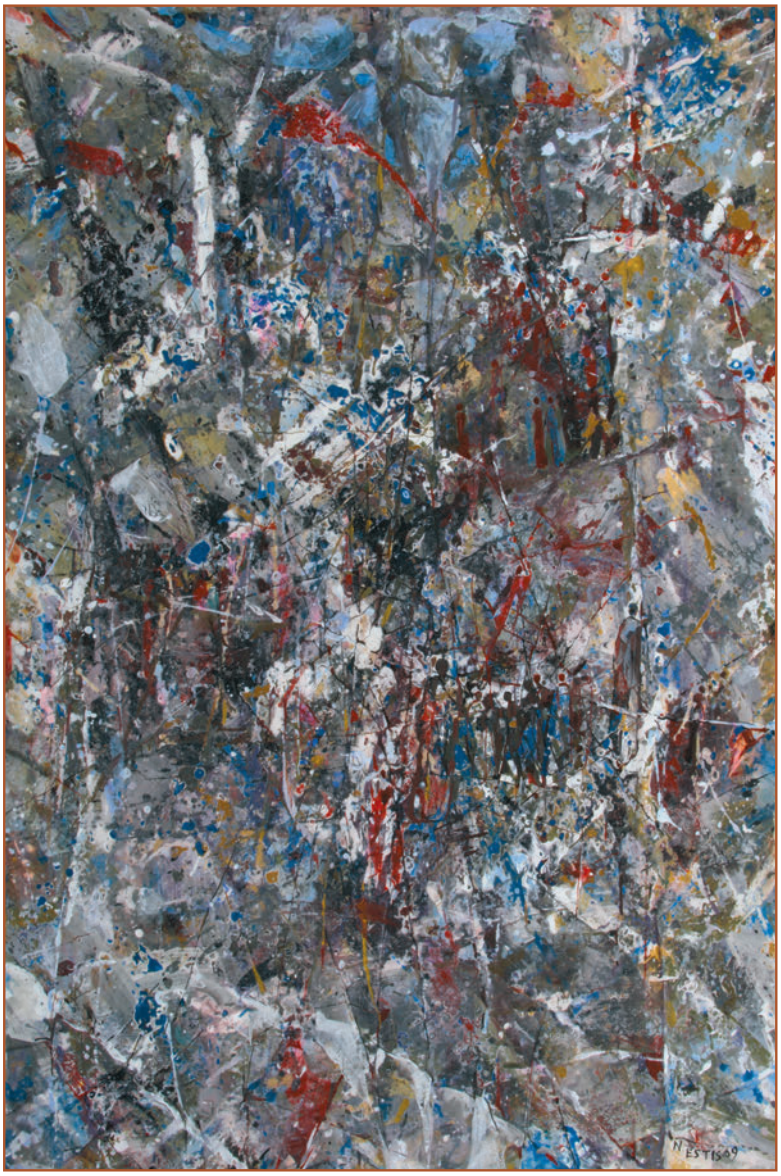
Из цикла «Птицы». 1990 г.

Впрочем, может быть, художник говорит об умственном восприятии картин в каком-то другом смысле. Тем более что вряд ли голова современного человека перегружена

Из цикла «Ангелы». 2007 г.

чем-то хотя бы отдаленно похожим на интерпретирование. В том же интервью Эстис объясняет: «Что посоветовать? Прежде всего оставить за дверью стереотипы и шаблоны, войти свободным и легким, а столкнувшись с "непонятным", не спешить с осуждением и неприятием, не кидаться к спасительной этикетке, чтоб "понять картину", прочитав ее название». Речь здесь идет не о мышлении. Оно так же задавлено, как и чувство. Наоборот: о привычке ума все упорядочивать, не пытаясь при этом вникнуть в суть. «Второй Поллок», «русский Поллок», «Нью-йоркская школа в Сокольниках»... А суть и тайна — вещи близкие. И то, и то — в глубине, скрыто, спрятано. Точнее даже, в ненужной глубине. Нет, дело не в рацио, а в рациональности. Рациональность — это крепость, надежно защищенная от всего лишнего. А лишнее — это то, чем неудобно оперировать. Например, тайна. Ну есть она. И что с того? Какую пользу она может принести? Наоборот, усложнит все, запутает. Социальный мир, в границах которого все больше замыкается современный городской человек, — та же крепость. Но как будто осажденная. Тут волей-неволей научишься обходиться тем, что есть внутри стен. Растущая скорость жизни заставляет проскальзывать мимо и все схватывать на ходу. Рациональность — не тратить время на лишнее. Высокая конкуренция настраивает на деловую хватку. Постоянно меняющаяся мода подбрасывает новые цели и смыслы. Внутри мира — новый мир: человеческий. И ему старый уже не нужен. Он на фоне. Он — фон. Форма с вытесненной сущностью.

Из цикла «Фигуры». 2009 г.



В некотором смысле, правда, любая сущность при взаимодействии с человеком оказывается вытесненной. Слишком слабы органы восприятия, не способны многого вместить. Но все же степень вытеснения разная. Попытка заглянуть в сущность, хотя бы прикоснуться к ней что-то восполняет в человеке, делает его причастным к чему-то большему и постоянно ускользающему от рациональности. Живопись Эстиса — опыт такого прикосновения и одновременно попытка передачи его зрителю.

Искусство Эстиса — антисовременно. В том смысле, что оно предлагает другое, чуждое времени отношение к реальности. Этим оно и важно сейчас. Тем, что сохраняет и передает умение смотреть в глубину. Да, художник — проводник. И картина — проводник. Картина — компас. Картина — зовущая любопытных пробоина в стене крепости. Может, кому-нибудь и удастся ускользнуть.

---

[1] В названии отсылка к статье «Хаос. Космос. Эстис» Льва Аннинского (Арт-Фонарь. М., 6/1994) и одноименному каталогу, посвященному живописи Эстиса (М.; Academia. 2010).

[2] E. Kris, O. Kurz. Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. Yale University Press. 1979.

[3] Серия технических интервью для исследования, не публиковались.

[4] В. Перфильев. Художник Николай Эстис // Каталог выставки МОСХ СССР. М., 1984.